

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O RAPTO DO OBSERVADOR:
INVENÇÃO, REPRESENTAÇÃO E PERCEÇÃO
DO ESPAÇO CELESTIAL NA PINTURA DE TECTOS
EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

Volume 1

Vítor Manuel Guerra dos Reis

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

(Teoria da Imagem)

2006

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O RAPTO DO OBSERVADOR:
INVENÇÃO, REPRESENTAÇÃO E PERCEÇÃO
DO ESPAÇO CELESTIAL NA PINTURA DE TECTOS
EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

Volume 1

Vítor Manuel Guerra dos Reis

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

(Teoria da Imagem)

(Tese orientada pelo Prof. Catedrático Luís Filipe de Abreu)

2006

RESUMO

A representação pictórica do espaço celestial nos tectos dos templos constituiu, ao longo de todo o século XVIII, uma das mais importantes manifestações da arte barroca, tanto em Portugal como na maioria dos países europeus. No caso português envolveu também um processo de ampla abertura às correntes italianas e de intensa participação e contribuição para um género artístico – as *máquinas celestiais* – verdadeiramente cosmopolita e transnacional. Esta adopção e transformação de uma linguagem plástica e de modelos artísticos e conceptuais internacionais traduziu-se numa alargada disseminação por todo o país deste tipo de pinturas.

O presente estudo procura compreender como nestas obras se constrói uma representação ilusionista do espaço do céu através de uma revisão, alargamento e ultrapassagem do modelo de espaço visual baseado no paradigma geométrico e matemático adoptado pela pintura Ocidental com a invenção da perspectiva linear. Defende-se que o espaço celestial representado nestas pinturas pode ser caracterizado como um *espaço perceptivo* que convoca a participação activa, subjectiva e emocional, do observador, procurando tornar visível o invisível, o sobrenatural verosímil e persuadir o sujeito da sua realidade. Este espaço perceptivo pode ser definido como um *espaço sobrenatural de natureza atmosférica* distinto do *espaço natural de natureza geométrica*. Assente nos conceitos de *invenção, representação e construção* cria um mundo novo, singular e ambíguo.

Estas obras deverão ser entendidas como o resultado de um processo artístico no qual se combina a invenção de uma *parapaisagem*, a representação de um espaço *paraperspéctico* e a construção de uma *pararealidade*. Tal resultado constitui um aprofundamento, uma transformação e, até, uma transgressão dos pressupostos contidos na ideia de espaço renascentista, aproximando a pintura de uma ideia psicológica de profundidade que prefigura e prepara o caminho para o espaço pictórico moderno, imaginário, subjectivo e emotivo.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura de tectos, Barroco, Espaço celestial, Percepção visual, Cultura visual.

ABSTRACT

«*The Observer's Rapture: Invention, Depiction and Perception of Heavenly Space in 18th Century Portuguese Ceiling Paintings*»

Pictorial depiction of heavenly space on the ceilings of temples was one of the most important features of baroque art in the eighteenth century both in Portugal and in most of the European countries. In the Portuguese case it also implied a process of wide opening to Italian trends and intense partaking and contribution to a truly cosmopolitan and transnational artistic genre: the *celestial machines*. This adoption and transformation of a plastic language and of international artistic and conceptual models gave rise to a general diffusion of these paintings throughout the country.

The present study seeks to understand how, through a revision, enlargement and overcoming of the model of visual space based on the geometrical and mathematical paradigm adopted by western painting with the invention of linear perspective, an illusionist depiction is constructed. It is argued that the celestial space represented in these paintings can be characterized as a perceptive space summoning the active, subjective and emotional participation of the observer. These paintings strive to turn visible the invisible, to turn believable the supernatural and to persuade the subject of its reality. This perceptive space can be defined as a *supernatural space of atmospheric nature* distinct from the *natural space of geometrical nature*. It creates a new, unique and ambiguous world based on the concepts of invention, representation and construction.

These works should be understood as the result of an artistic process combining the invention of a *paralandscape*, the depiction of a *paraperspective* and the construction of a *parareality*. Such result develops, transforms and even transgresses the presuppositions contained in the idea of Renaissance space, bringing painting to a psychological idea of deepness, which foreshadows and prepares the way to the imaginary, subjective and emotive modern pictorial space.

KEY WORDS

Ceiling Paintings, Baroque, Heavenly Space, Visual Perception, Visual Culture.

ÍNDICE GERAL

VOLUME 1

ÍNDICE DE FIGURAS *viii*

ÍNDICE DE ABREVIATURAS *xx*

PREÂMBULO E AGRADECIMENTOS *xxi*

INTRODUÇÃO: Um mundo para lá do mundo 1

1. Dois Prelúdios 3

Um. O céu e os seus desafios 3

Dois. O céu e os seus raptos 5

2. Uma definição 14

2.1. O tema, os seus contornos e implicações gerais 14

2.2. A questão central e a ideia directriz 16

2.3. O objecto, o período e os seus limites 18

2.4. Os campos e as problemáticas 20

2.5. O enquadramento e a diferenciação 22

2.6. As premissas e os conceitos prévios 25

2.7. A organização e os critérios metodológicos 29

PARTE I.

A INVENÇÃO DO CÉU: O ESPAÇO CELESTIAL COMO PARAPAISAGEM 35

Parte I: uma apresentação 37

CAPÍTULO 1. AS IMAGENS DO CÉU 40

1.1. Conceitos 40

1.1.1. Imagem: o visível e o invisível 40

1.1.2. Invenção *versus* imitação 48

1.1.3. *Macchina versus tableau* 56

1.2. Objectos: o céu como imagem 63

1.2.1. Contexto: arte, estética e cultura visual 63

1.2.2. Modelos: cânone e paradigmas, estereótipos e excepções 81

1.2.3. Obras: uma história em construção 94

1.2.3.1. A emergência de António de Oliveira Bernardes 104

1.2.3.2. A vinda dos artistas italianos 115

1.2.3.3. O terramoto e o fenómeno Pedro Alexandrino de Carvalho 137

1.2.3.4. A disseminação por todo o país 173

CAPÍTULO 2. O CÉU NAS IMAGENS 175

2.1. Matérias: o céu como lugar 175

2.1.1. O céu natural: arte e ciência 175

2.1.1.1. O céu meteorológico 175

2.1.1.2. O céu astronómico 195

2.1.2. O céu sobrenatural: arte e religião 221

2.1.2.1. O céu teológico 221

2.2. Tipologias: o céu como visão 243

2.2.1. A máquina celestial e as máquinas ópticas 243

2.2.2. A *janela* e o *ecrã* 254

2.2.3. O *óculo* e o *planetário* 273

2.3. Paisagem e parapaisagem: um esboço conclusivo 295

PARTE II.

A REPRESENTAÇÃO DO CÉU: O ESPAÇO CELESTIAL COMO PARAPERSPECTIVA 301

Parte II: uma apresentação 303

CAPÍTULO 3. A INEXACTIDÃO 305

3.1. Conceitos 305

3.1.1. Representação 305

3.1.1.1. Representação como *simulação* 305*Representação: tornar presente o ausente* 307*Representação: a criação de um substituto* 312

3.1.2. Ilusão 321

3.1.2.1. Ilusão como *ficção* 3213.1.2.2. Ilusão *versus trompe l'œil* 335

3.2. O domínio da incerteza 343

3.2.1. Perspectiva linear *versus* perspectiva atmosférica: para além da parede opaca 3433.2.1.1. Perspectiva linear: óptica, geometria e o *síndrome de Brunelleschi* 345

3.2.1.2. Perspectiva atmosférica: erosão e dissolução na invenção de Leonardo 371

Di mi se mai fu fatta alcuna cosa 372*A crítica à perspectiva linear: o observador ciclópico* 376*O espaço como atmosfera: o progressivo desaparecimento do mundo* 3803.2.2. Espaço geométrico *versus* espaço atmosférico: a arte do contraponto 399

3.2.2.1. Muitas ilhas formam um arquipélago: a herança de Leonardo 400

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione: o impacto do Tratado de Leonardo 401*O mensageiro das nuvens: o impacto das cúpulas de Correggio* 4173.2.2.2. Quadratura, *quadro riportato* e espaço atmosférico 429

3.2.2.3. Dissonância, contraponto e paraperspectiva: um esboço conclusivo 454

PARTE III.

A PERCEÇÃO DO CÉU: O ESPAÇO CELESTIAL COMO PARAREALIDADE 469

Parte III: uma apresentação 471

CAPÍTULO 4. A INDETERMINAÇÃO 473

4.1. Conceitos 473

4.1.1. Construção 473

4.2. O domínio do indefinido 486

4.2.1. *Theatrum sacrum*: a visão oblíqua, a robustez e as figuras canónicas 4864.2.1.1. *A dupla realidade perceptiva das pinturas* 493

4.2.1.2. Visão recta e visão oblíqua 502

4.2.1.3. Distorção e robustez perspectivada 527

4.2.1.4. *Figuras canónicas* 541

4.3. O domínio do incomensurável 587

4.3.1. *Non finito*: o espaço informe, ilimitado e inacabado 587

4.3.1.1. Forma e informe: ar, nuvens e luz 588

4.3.1.2. Profundidade: o espaço ilimitado 593

4.3.1.3. Moldura e transgressão: para lá, para cá, entre mundos 604

4.3.1.4. Inacabado e espaço imaginário: um esboço conclusivo 618

UMA CONCLUSÃO SOB A FORMA DE DOIS EPÍLOGOS 639

1. O *furor celestia*: êxtase, entusiasmo e sublime 641

2. O fim de uma nova era ou o começo de outra 662

BIBLIOGRAFIA 679

AUTORIA E DIREITOS DAS IMAGENS 737

VOLUME 2.
APÊNDICE: OBRAS

1. Obras centrais

- 1.1. Distrito de Aveiro
- 1.2. Distrito de Beja
- 1.3. Distrito de Braga
- 1.4. Distrito de Bragança
- 1.5. Distrito de Castelo Branco
- 1.6. Distrito de Coimbra
- 1.7. Distrito de Évora
- 1.8. Distrito de Faro
- 1.9. Distrito da Guarda
- 1.10. Distrito de Leiria
- 1.11. Distrito de Lisboa
- 1.12. Distrito do Porto
- 1.13. Distrito de Santarém
- 1.14. Distrito de Setúbal
- 1.15. Distrito de Viana do Castelo
- 1.16. Distrito de Vila Real
- 1.17. Distrito de Viseu

2. Obras complementares

- 2.1. Tectos mitológicos e outras alegorias
- 2.2. Tectos em azulejo
- 2.3. Tectos antecedentes

3. Obras desaparecidas

- 3.1. Tectos pintados na primeira metade do século XVIII
- 3.2. Tectos pintados na segunda metade do século XVIII

4. Desenhos

- 4.1. Desenhos para o tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa
- 4.2. Desenhos de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) para tectos hoje inexistentes

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), com José António Narciso (1731-1811), Jerónimo Gomes Teixeira (?-?). *Milagre da Santa Casa de Loreto e Coroação da Virgem*, c.1780-81. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Loreto (tecto da nave). 11

Fig. 2 – Giambattista Tiepolo (1696-1770) e Girolamo Mengozzi Colonna (1688-1766). *Milagre da Santa Casa de Loreto*, 1743-45. Fresco, d.n.d. Veneza, Igreja de Santa Maria di Nazareth (Scalzi) (tecto da nave, destruído em 1915). 12

Fig. 3 – Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704). *Primeira Sonata do Rosário*, 1674. Ms. Mus. 4123, fl. 1v. Munique, Bayerische Staatsbibliothek München. 47

Fig. 5 – António de Oliveira Bernardes (1662-1732), João Pereira Pegado (?-?) e Pedro Figueira (?-?). *Assunção da Virgem, acompanhada de Cenas da Vida da Virgem e Virtudes*, c.1690. Óleo e têmpera sobre estuque, 9,25 x 7,9 m. Beja, Capela de Nossa dos Prazeres (tecto da nave). 82

Fig. 6 – Giovanni Lanfranco (1582-1647). *Assunção da Virgem*, 1616. Fresco. Roma, Chiesa Santo Agostino (cúpula da Capela Buongiovanni). 82

Fig. 7 – Giuseppe Passeri (1654-1714). *Assunção da Virgem*, c.1702. Fresco. Roma, Chiesa Santa Maria in Campitelli (cúpula da Capela Altieri). 82

Fig. 8 - Correggio (Antonio Allegri) (c.1489-1534). *Assunção da Virgem*, 1526-30. Fresco, 10,93 x 11,55 m (altura: c.8 m). Parma, Catedral (cúpula). 93

Fig. 9 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21,47 x 8,83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave). 151

Fig. 10 – Carlo Maratta (1625-1713). *O Triunfo da Clemência*, 1673-5. Fresco, d.n.d. Roma, Palazzo Altieri (tecto do Grande Átrio). 151

Fig. 11 – Autor desconhecido. *Estudo para um tecto, (?)*. Desenho sobre papel, d.n.d. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 3060 Des). 151

Fig. 12 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para D. Afonso Henriques Rendendo Graças à Virgem pela Conquista de Lisboa*, c.1786. Desenho a pincel e aguada de tinta briste e da china e vestígios de lápis, 640 x 343 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 992 Des). 155

Fig. 13 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *D. Afonso Henriques Rendendo Graças à Virgem pela Conquista de Lisboa*, c.1785-86. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Mártires (detalhe do tecto da nave). 155

Fig. 14 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Nossa Senhora da Conceição como Rainha de Portugal*, c.1793. Desenho à pena e pincel a tinta sépia, aguada de tinta da china com desenho subjacente a carvão, 448 x 274 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 19 Des). 156

Fig. 15 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Nossa Senhora da Conceição como Rainha de Portugal*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da capela-mor). 156

Fig. 16 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Ascensão de Cristo*, c.1793. Desenho à pena a tinta sépia, aguada de tinta da china e vestígios de desenho subjacente a lápis, 448 x 274 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 1 Des). 156

Fig. 17 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Ascensão de Cristo*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre tela colocada sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da capela do Santíssimo). **156**

Fig. 18 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811) [?]. *Modelo da Ascensão de Cristo*, c.1793 (?). Desenho à pena e pincel e aguada de tinta da china com desenho subjacente a lápis, 703 x 405 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 191 Des). **156**

Fig. 19 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Alegoria à Propagação da Fé*, c.1793 (?). Desenho a pincel a tinta bistre e aguada de tinta da china com vestígios de lápis, 482 x 304 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 29 Des). **157**

Fig. 20 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Alegoria à Propagação da Fé*, (3º quartel do séc. XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja Paroquial das Mercês ou de Nossa Senhora de Jesus (detalhe do tecto da capela-mor). **157**

Fig. 21 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Alegoria à Prudência* (?), c.1779-81 (?). Desenho a pena e aguada de tinta da china, 292 x 204 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 40 Des). **157**

Fig. 22 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Alegoria à Prudência* (?), c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (detalhe do tecto da Sala do Capítulo). **157**

Fig. 23 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Nossa Senhora Entregando o Rosário a São Domingos*, (?). Desenho a pincel e aguada de tinta da china e tinta sépia com desenho subjacente a lápis, 480 x 279 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 28 Des). **158**

Fig. 24 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Virgem Maria*, c.1789-91. Óleo sobre tela, d.n.d. Queluz, Palácio Nacional de Queluz (detalhe do tecto da Capela). **166**

Fig. 25 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Adoração do Santíssimo Sacramento*, (após 1775-6). Óleo sobre tela colocada sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (tecto da sacristia do lado do Evangelho). **166**

Fig. 26 – Giovanni Battista Gaulli (dito Baciccio) (c. 1639-1709). *Cristo em Glória com Santos Apóstolos (Apoiteose da Ordem Franciscana)*, 1707. Fresco, d.n.d. Roma, Basílica Santi Apostoli (tecto da nave). **167**

Fig. 27 – Luigi Garzi (1638-1721). *Glória de São Francisco*, 1718-19. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Stimmate di San Francesco (tecto da nave). **167**

Fig. 28 – Sebastiano Conca (1679-1764). *Coroação de Santa Cecília*, 1725. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Cecilia (tecto da nave). **167**

Fig. 29 – Ermenegildo Costantini (1731-1791). *Glorificação de São Estanislau*, 1775-76. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de San Stanislao dei Polacchi (tecto da nave). **167**

Fig. 30 – Libório Concetti (?-?). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1796. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Santa Maria della Concezione (tecto da nave). **168**

Fig. 31 – Francesco Manno (1752-1831). *Glória de São Vicente e São Anastásio*, 1818. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santi Vincenzo e Anastasio (tecto da nave). **168**

Fig. 32 – Autor desconhecido. *Estudo para o Mistério da Encarnação (A Virgem e o Arcanjo Gabriel)*, c.1784. Desenho a aguada de tinta da china e guache branco, 262 x 342 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 761 Des). **171**

Fig. 33 – Autor desconhecido. *Estudo para o Mistério da Encarnação (O Arcanjo Miguel)*, c.1784. Desenho a aguada castanha realçada a branco, 340 x 215 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 763 Des). **172**

Fig. 34 – Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823). *Nossa Senhora do Livramento, com São João Baptista, São Carlos e Santo António Intercedendo pela Sucessão do Trono*, 1796. Fresco, d.n.d. Mafra, Convento de Mafra (detalhe do tecto da Capela de Nossa Senhora do Livramento ou Oratório Real Sul). 172

Fig. 35 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (tecto da capela-mor). 183

Fig. 36 – Giovanni Odazzi (1663-1731). *Queda dos Anjos Rebeldes*, 1714-6. Fresco, d.n.d. Roma, Basilica Santi Apostoli (tecto da capela-mor). 185

Fig. 37 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Adoração do Cordeiro Místico*, c.1804-07, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Sacramento (tecto da nave). 186

Fig. 38 - Manuel Furtado de Mendonça (act.1722-1738) (atrib.). *Santíssima Trindade com São Bento e Santa Escolástica*, 1726. Óleo sobre madeira, d.n.d. Braga, Igreja do Convento do Salvador, actual Lar Conde de Agrolongo (tecto da capela-mor). 188

Fig. 39 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *As Ciências e Virtudes Presididas pela Religião*, c.1771-1800. Óleo sobre estuque. Lisboa, Convento de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco (tecto da Biblioteca, detalhe da *Astronomia*). 203

Fig. 40 – Galileu Galilei (1564-1642). *Desenhos da Lua*, 1609. MS. Gal. 48, fol. 28r. Florença: Biblioteca Nazionale Centrale. 203

Fig. 41 – Ludovico Cigoli (1559-1613). *Imaculada Conceição*, 1610-12. Fresco. Roma, Basilica Santa Maria Maggiore (cúpula da Capela Paolina). 206

Fig. 42 – Ludovico Cigoli (1559-1613). *Imaculada Conceição*, 1610-12. Fresco. Roma, Basilica Santa Maria Maggiore (detalhe da cúpula da Capela Paolina). 206

Fig. 43 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *As Ciências e as Virtudes Presididas pela Religião*, c.1771-1800. Óleo sobre estuque, 34 x 13 m. Lisboa, Convento de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco (detalhe do tecto da Biblioteca). 213

Fig. 44 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para as Ciências e as Virtudes Presididas pela Religião*, c.1779-1800. Desenho a pena tinta bistre, aguada, tinta da china e carvão, 468 x 246 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 24 Des). 213

Fig. 45 – Autor desconhecido. *Visão da Imaculada Conceição*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscovide, Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (detalhe do tecto da nave). 218

Fig. 46 – Autor desconhecido. *Visão da Imaculada Conceição*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscovide, Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (detalhe do tecto da nave). 218

Fig. 47 – Frei Félix de Nossa Senhora dos Mártires (?-?). *Universo*, 1775. Desenho a aguada, 575 x 415 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 3317 Des). 222

Fig. 48 - Manuel Xavier Caetano Fortuna (act.1733-1766). *Triunfo de Santa Escolástica e São Bento*, 1763. Óleo sobre madeira, d.n.d. Bragança, Igreja do Convento de S. Bento (detalhe do tecto da nave). 229

Fig. 49 – Correggio (Antonio Allegri) (c. 1489-1534). *A Visão de São João em Patmos*, c.1520-24. Fresco, 9,75 x 8,86 m. Parma, Igreja de San Giovanni Evangelista (cúpula). 234

Fig. 50 – Correggio (Antonio Allegri) (c. 1489-1534). *A Visão de São João em Patmos*, c.1520-24. Fresco, 9,75 x 8,86 m. Parma, Igreja de San Giovanni Evangelista (detalhe da cúpula). 234

Fig. 51 – Bento Coelho da Silveira (1620-1708). *Anunciação*, c.1697. Óleo sobre tela, 327 x 524 cm. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação das Comendadeiras de Avis. 235

Fig. 52 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Visão de São Domingos (Cristo Irado, a Virgem Maria, S. Francisco e S. Domingos)*, (2ª metade do séc. XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Setúbal, Igreja Paroquial de São Sebastião (antigo Convento de São Domingos) (tecto da nave). 237

Fig. 53 - Johann B. Fisher von Erlach (1656-1723) e Ludovico Burnacini (1636-1707). *Coluna da Peste ou da Santíssima Trindade*, 1687-92. Mármore e Ferro. Viena, Graben. 239

Fig. 54 – António Machado Sapeiro (?-1740) (atrib.). *Glorificação da Paixão de Cristo e Exaltação da Eucaristia* (c.1704). Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Loreto (tecto da sacristia). 262

Fig. 55 – Autor desconhecido. *Mistério da Encarnação (Estudo para o Tecto da Capela-mor da Igreja da Encarnação)*, c.1784. Desenho a aguarela castanha e guache branco, 294 x 332 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 759 Des). 264

Fig. 56 – Abraham Bosse (1604-1676). *Método de projectar a quadricula perspectica numa abóbada* (in *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective* Paris: Pierre des Hayes, 1653; estampa 15, p. 55). 267

Fig. 57 –Leonardo da Vinci (1452-1519). *Artista usando o vidro para desenhar uma esfera armilar* (MS. C.A., fol. 1 ra). Milão: Biblioteca Ambrosiana. 267

Fig. 58 – Albrecht Dürer (1471-1528). *Artista desenhando instrumento*, 1525. Gravura, 131 x 188 mm. 268

Fig. 59 – Athanasius Kircher (1602-1680). *Câmara obscura* (in *Ars magna lucis et ombre*, 1646). 268

Fig. 60 – Athanasius Kircher. *Lanterna mágica* (in *Physiologia kircheriana experimentalis*, 1671). 268

Fig. 61 – Étienne Louis Boulée (1728-1799). *Cenotáfio de Newton*, 1784. Paris, Bibliothèque National, MS. F 9153 (versão nocturna). 274

Fig. 62 – Étienne Louis Boulée (1728-1799). *Cenotáfio de Newton*, 1784. Paris, Bibliothèque National, MS. F 9153 (versão diurna). 274

Fig. 63 – Filippo Brunelleschi (1377-1446) (?). *Hemisfério Celeste*, 1421-29 (?). Fresco, d.n.d. Florença, Igreja de San Lorenzo (cúpula do altar-mor da Sacristia). 278

Fig. 64 – Rafael (Raffaello Santi or Sanzio) (1483-1520) e Luigi Pace. *Deus Criador do Firmamento com o Sol, os Planetas e Anjos*, 1512-16. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Maria del Popolo (cúpula da Cappella Chigi). 278

Fig. 65 –Pasquale Parente (?-1793). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (cúpula). 282

Fig. 66 – Autor desconhecido. *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade e Anunciação*, (início do século XVIII). Fresco, c.2,75 m (diâmetro). Alcáçovas (Viana do Alentejo), Capela de São Teotónio (cúpula da capela-mor). 284

Fig. 67 – Autor desconhecido. *Visão da Santíssima Trindade*, final do século XVIII (?). Fresco (?), 4,97 x 4,65 m. São Miguel de Machede (Évora), Igreja Paroquial de São Miguel de Machede (cúpula da capela-mor). 284

Fig. 68 – Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778). *Ascensão de São Lourenço*, 1730. Azulejo, d.n.d. Almancil, Igreja de São Lourenço (cúpula da capela-mor). 284

Fig. 69 – Roma, Panteão (cúpula). 285

Fig. 70 – Andrea Mantegna (c.1430-1506). *Tecto da Camera degli Sposi*, c.1465-74. Fresco, d.n.d. Mântua, Palazzo Ducale (tecto). 285

Fig. 71 – Lourenço Nunes Varela (1636-*após*1700) ou Gabriel del Barco (1649-1703?) (atrib.). *Decoração de grotescos com aberturas e figuras*, 1681-1700 ou 1699-1700. Fresco, 18,55 x 11,10 m. Évora, Igreja de São Tiago (detalhe do tecto da nave sobre o coro). **286**

Fig. 72 – Manuel Furtado de Mendonça (act. 1722-1738). *Esponsórios da Virgem*, 1737-39. Óleo sobre madeira (?), d.n.d. Braga, Sé (tecto sobre as caixas dos órgãos). **286**

Fig. 73 – António Simões Ribeiro (?-1755) (atrib.). *Alegoria com Anjos*, c.1723-25 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Capela-Oratório dos Reitores da Universidade de Coimbra (tecto). **292**

Fig. 74 – António Pimenta Rolim (c.1689-1751), Manuel Pinto (?-?), Manuel Pereira Gavião (?-?) e José Pereira Gavião (?-?). *Exaltação do Santíssimo Sacramento e os Quatro Doutores da Igreja*, c.1732. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Castro Verde, Igreja Matriz de Castro Verde, ou Basílica Real (tecto da capela-mor). **292**

Fig. 75 – Pasquale Parente (?-1793). *Cúpula Ilusionista com a Pomba do Espírito Santo e os Quatro Evangelistas*, c.1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (tecto da capela-mor). **292**

Fig. 76 – Pasquale Parente (?-1793). *Quadratura com anjos*, 1763. Óleo sobre madeira, d.n.d. Abrunhosa do Ladário (Sátão), Santuário de Nossa Senhora da Esperança (tecto do coro). **294**

Fig. 77 – João dos Santos Ala (?-?) (atrib.). *Exaltação do Santíssimo Sacramento*, (século XVIII). Óleo e/ou têmpera (?) sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja do Convento da Encarnação (ou das Comendadeiras de Avis) (tecto da nave). **294**

Fig. 78 – Autor desconhecido. *Cordeiro Místico*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja do Corpo Santo (tecto da capela-mor). **294**

Fig. 79 – Leonardo da Vinci (1452-1519). *Porque é que a pintura não pode nunca aparecer com o relevo dos objectos naturais*, c.1492 (MS. A., fol. 90r). Paris, Institut de France. **377**

Fig. 80 – Leonardo da Vinci (1452-1519). *Dilúvio*, c.1517-8 (MS. W., fol. 12383). Carvão sobre papel, 158 x 210 mm. Windsor, Royal Collection. **393**

Fig. 81 – Leonardo da Vinci (1452-1519). *São João Baptista*, c.1508-17. Óleo sobre madeira, 69 x 57 cm. Paris, Musée du Louvre. **393**

Fig. 82 – Cherubino Alberti (1553-1615) e Giovanni Alberti (1558-1601). *Glória de São Clemente*, 1598-1600. Fresco, 2300 x 1440 cm. Roma, Palácio do Vaticano (detalhe da abóbada da Sala Clementina). **420**

Fig. 83 – Giovanni Lanfranco (1582-1647). *Assunção da Virgem*, 1624-28. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Santo Andrea della Valle (cúpula). **420**

Fig. 84 – Giovanni Battista Gaulli (dito Baciccio) (c.1639-1709). *Triunfo do Nome de Jesus*, 1674-79. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa del Gesù (abóbada da nave). **420**

Fig. 85 – Franz Anton Maulbertsch (1724-1796). *Glória da Virgem* (abóbada central), 1752-53. Fresco, d.n.d. Viena, Piaristenkirche / Maria Treu (detalhe da abóbada central). **427**

Fig. 86 - Annibale Carracci (1560-1609). *Os Amores dos Deuses*, 1597-1605. Fresco, c. 2070 x 640 cm. Roma, Palazzo Farnese (tecto da Galeria). **439**

Fig. 87 - Guido Reni (1575-1642). *Aurora*, c.1613-4. Fresco, d.n.d. Roma, Casino do Palazzo Borghese ao Quirinal (actual Palazzo Rospigliosi-Pallavicini). **439**

Fig. 88 - Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) (1591-1666) e Agostino Tassi (1578-1644). *Aurora*, 1621-3. Fresco, d.n.d. Roma, Casino Ludovisi. **439**

Fig. 89 - Manuel Furtado de Mendonça (act. 1722-1738). *Cenas da Vida da Virgem*, c.1737-39. Fresco, óleo e/ou têmpera sobre estuque (?), d.n.d. Braga, Sé (tecto do coro, destruído). **446**

Fig. 90 - Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (abóbada da nave). **446**

Fig. 91 - André Gonçalves (1685-1762). *Ascensão de Santo António* ou *Santo António é Arrebatado ao Céu*, c.1750. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja do Convento da Madre de Deus (tecto da Capela de Santo António). **447**

Fig. 92 - Autor desconhecido (António Pereira Ravasco?). *Transporte Miraculoso de São Pedro de Alcântara*, c.1700. Óleo sobre tela, 220 x 118 cm. Lisboa, Igreja de S. Pedro de Alcântara (coro). (Inv. n.º Museu de São Roque SPA 1). **447**

Fig. 93 - Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, dito) (1596-1669). *Triunfo da Divina Providência*, 1633-39. Fresco, d.n.d. Roma, Palazzo Barberini (tecto do Gran Salone). **447**

Fig. 94 - Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, dito) (1596-1669). *Visão de São Filipe Néri*, 1664-65. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Maria in Vallicella / Chiesa Nuova (abóbada da nave). **447**

Fig. 95 - Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, dito) (1596-1669). *Anjos com os Símbolos da Paixão de Cristo*, 1633. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Maria in Vallicella / Chiesa Nuova (tecto da sacristia). **448**

Fig. 96 - Anton Raphael Mengs (1728-1779). *Glória de Santo Eusébio*, 1757-59. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Eusebio (tecto da nave). **448**

Fig. 97 - Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), Luís Baptista (c.1726-1785), José Tomás Gomes (1713-1783) e Jerónimo de Andrade (1715-1801). *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, com Anjos e os Quatro Evangelistas*, 1781. Óleo sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Pena (detalhe do tecto da nave). **466**

Fig. 98 - Hans Holbein, o Jovem (1497/8-1543). *Jean de Dinteville e Georges de Selve (Os Embaixadores)*, 1533. Óleo sobre madeira, 207 x 210 cm. Londres, National Gallery (Inv. n.º NG1314). **466**

Fig. 99 - René Descartes (1596-1650). «Das imagens que se formam no fundo do olho» (in *La Dioptrique*, 1637: V). **474**

Fig. 100 - Guidobaldo Abbatini (1600-1656). *Glória do Espírito Santo*, 1647-52. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Santa Maria della Vittoria (abóbada da Capela Cornaro). **491**

Fig. 101 - Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). *Êxtase de Santa Teresa*, 1647-52. Roma, Igreja de Santa Maria della Vittoria (Capela Cornaro). **491**

Fig. 102 - Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). *Êxtase de Santa Teresa*, 1647-52. Roma, Igreja de Santa Maria della Vittoria (Capela Cornaro). **491**

Fig. 103 - Pasquale Parente (?-1793). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (detalhe da cúpula). **506**

Fig. 104 - Autor desconhecido. *Visão da Santíssima Trindade*, final do século XVIII ou 1815. Fresco (?), 4,97 x 4,65 m. São Miguel de Machede (Évora), Igreja Paroquial de São Miguel de Machede (detalhe da cúpula da capela-mor). **506**

Fig. 105 - Autor desconhecido. *Visão da Santíssima Trindade*, final do século XVIII ou 1815. Fresco (?), 4,97 x 4,65 m. São Miguel de Machede (Évora), Igreja Paroquial de São Miguel de Machede (detalhe da cúpula da capela-mor). **506**

Fig. 106 - Andrea Pozzo (1642-1709). *Cúpula Ilusionista*, 1684-5. Óleo sobre tela, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (cruzeiro). **507**

Fig. 107 - Maqueta da cúpula não construída. Roma, Igreja de Sant'Ignazio. **507**

Fig. 108 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Cúpula Ilusionista*, 1703-9. Fresco, d.n.d. Viena, Jesuitenkirche (abóbada da nave) (visão a partir do centro de projecção). 507

Fig. 109 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Cúpula Ilusionista*, 1703-9. Fresco, d.n.d. Viena, Jesuitenkirche (abóbada da nave) (visão fora do centro de projecção). 507

Fig. 110 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (tecto da nave). 508

Fig. 111 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), Jerónimo de Andrade (1715-1801), Luís Baptista (c.1726-1785) e José Tomás Gomes (1713-1783). *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, com Anjos e os Quatro Evangelistas*, 1781. Óleo sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Pena (tecto da nave). 508

Fig. 112 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *D. Afonso Henriques Rendendo Graças à Virgem pela Conquista de Lisboa*, c.1785-86. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Mártires (tecto da nave). 508

Fig. 113 – Autor desconhecido. *Visão da Imaculada Conceição*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscavide (Loures), Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (tecto da nave). 508

Fig. 114 – Autor desconhecido (António Pimenta Rolim?). *Jesus Cristo e a Virgem, com os Quatro Evangelistas*, c.1747. Óleo sobre madeira, d.n.d. Alenquer (Aldeia Galega da Merceana), Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (tecto da capela-mor). 509

Fig. 115 – Autor desconhecido (Pedro Alexandrino de Carvalho?). *As Quatro Virtudes: Fortaleza, Fé, Esperança, Caridade*, c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (detalhe de uma das secções do tecto da sacristia). 509

Fig. 116 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da nave). 510

Fig. 117 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Os Quatro Evangelistas*, c.1760-99. Óleo sobre madeira, d.n.d. Meca (Alenquer), Igreja de Santa Quitéria (abóbada do cruzeiro). 513

Fig. 118 – António Simões Ribeiro (?-1755). *Anjos com Escudo*, 1723-25. Fresco, d.n.d. Santarém, Igreja do Hospital de Jesus Cristo (tecto da 2ª capela lateral esquerda). 513

Fig. 119 – Marca no pavimento à entrada da capela-mor da Igreja de São Nicolau em Lisboa. 516

Fig. 120 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (após 1775-6). Óleo e/ou têmpera (?) sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (tecto da capela-mor, observado a partir da marca no pavimento). 516

Fig. 121 – Jerónimo da Silva (1700-1753) e João Nunes de Abreu (?-1738), segundo desenho de Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) (?). *Ascensão de São Francisco e Virtudes*, c.1737. Óleo sobre tela colocada sobre madeira e têmpera sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Menino Deus (tecto da nave). 518

Fig. 122 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes (1713-1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762-1803). *Glória de São Paulo*, após 1783. Óleo tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Paulo (tecto da nave). 518

Fig. 123 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo Gomes Teixeira (?-?). *Visão da Santíssima Trindade e as Quatro Virtudes*, c.1770-86. Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Mártires (tecto da capela-mor). 518

Fig. 124 – Luís Gonçalves de Sena (1713-1790). *Coroação de Nossa Senhora da Conceição*, 1754. Óleo sobre estuque, d.n.d. Santarém, Igreja do Seminário (tecto da capela-mor visto perpendicularmente). 522

Fig. 125 – Luís Gonçalves de Sena (1713-1790). *Coroação de Nossa Senhora da Conceição*, 1754. Óleo sobre estuque, d.n.d. Santarém, Igreja do Seminário (tecto da capela-mor visto obliquamente). 522

Fig. 126 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Trabalhos e Apoteose de Hércules*, 1704-8. Fresco, 600 m². Viena, Gartenpalais Liechtenstein (tecto da Herkulesaal). 525

Fig. 127 – Autor desconhecido. *Assunção da Virgem*, c.1762-6 (?). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (tecto da nave, em visão recta a partir da entrada). 528

Fig. 128 – Autor desconhecido. *Assunção da Virgem*, c.1762-6 (?). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (tecto da nave, em visão oblíqua a partir da entrada). 528

Fig. 129 – Autor desconhecido. *Assunção da Virgem*, c.1762-6 (?). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (detalhe do tecto da nave, observado a partir do coro). 528

Fig. 130 – Autor desconhecido. *Assunção da Virgem*, c.1762-6 (?). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (detalhe do tecto da nave, observado a partir do coro). 528

Fig. 131 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador). 530

Fig. 132 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador). 530

Fig. 133 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador). 530

Figs. 134 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes (1713-1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762-1803). *Glória de São Paulo*, após 1783. Óleo tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Paulo (detalhe do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador). 531

Figs. 135 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes (1713-1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762-1803). *Glória de São Paulo*, após 1783. Óleo tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Paulo (detalhe do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador). 531

Fig. 136 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes (1713-1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762-1803). *Glória de São Paulo*, após 1783. Óleo tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Paulo (detalhe do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador). 531

Fig. 137 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (detalhe do tecto da nave). 537

Fig. 138 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (detalhe do tecto da nave). 537

Fig. 139 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (detalhe do tecto da nave). 537

Fig. 140 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave). 538

Fig. 141 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave). 538

Fig. 142 – Jerónimo da Silva (1700-1753) e João Nunes de Abreu (?-1738), segundo desenho de Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) (?). *Ascensão de São Francisco e Virtudes*, c.1737. Óleo sobre tela colocada sobre madeira e têmpera sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Menino Deus (detalhe do tecto da nave). 538

Fig. 143 – Jerónimo da Silva (1700-1753) e João Nunes de Abreu (?-1738), segundo desenho de Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) (?). *Ascensão de São Francisco e Virtudes*, c.1737. Óleo sobre tela colocada sobre madeira e têmpera sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Menino Deus (detalhe do tecto da nave). 538

Fig. 144 – Vincenzo Bacherelli (1672-1745); Manuel da Costa (c.1755-1826). *Triunfo de Santo Agostinho sobre a Heresia*, 1710 e 1796. Têmpera ou óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de S. Vicente de Fora (detalhe do tecto da portaria). 539

Fig. 145 – Vincenzo Bacherelli (1672-1745); Manuel da Costa (c.1755-1826). *Triunfo de Santo Agostinho sobre a Heresia*, 1710 e 1796. Têmpera ou óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de S. Vicente de Fora (detalhe do tecto da portaria). 539

Fig. 146 – António Simões Ribeiro (?-1755) e Vicente Nunes (?-?). *Alegorias da Sabedoria: O Espelho do Conhecimento*, 1723-24. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (tecto da 3ª Sala). 545

Fig. 147 – António Simões Ribeiro (?-1755) e Vicente Nunes (?-?). *Alegorias da Sabedoria: A Universidade recebe o seu saber das Quatro Partes do Mundo*, 1723-24. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (tecto da 1ª Sala). 545

Fig. 148 – Autor desconhecido. *Anunciação, Apóstolos e Evangelistas*, (século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre madeira, d.n.d. Paul (Covilhã), Igreja Matriz de Paul ou de Nossa Senhora da Assunção (tecto da nave). 546

Fig. 149 – José António Narciso (1731-1811). *Alegoria Celestial*, c.1760-99 ou 1809-11. Óleo sobre tela colocada sobre madeira, d.n.d. Meca (Alenquer), Igreja de Santa Quitéria de Meca (tecto da sacristia). 546

Fig. 150 – Autor desconhecido. *Santa Maria Madalena*, (século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Aldeia Gavinha (Alenquer), Igreja de Santa Maria Madalena (tecto da capela-mor). 546

Fig. 151 – Andrea Mantegna (c.1430-1506). *Tecto da Camera degli Sposi*, c.1465-74. Fresco, d.n.d. Mântua, Palazzo Ducale (detalhe do tecto). 551

Fig. 152 – Andrea Mantegna (c.1430-1506). *Cristo Morto*, c.1490. Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm. Milão, Pinacoteca di Brera. 551

Fig. 153 – Correggio (Antonio Allegri) (c.1489-1534). *Assunção da Virgem*, 1526-30. Fresco, 10,93 x 11,55 m (altura: c.8 m). Parma, Catedral (detalhe da cúpula). 551

Fig. 154 - Correggio (Antonio Allegri) (c.1489-1534). *Assunção da Virgem*, 1526-30. Fresco, 10,93 x 11,55 m (altura: c.8 m). Parma, Catedral (detalhe da cúpula). 551

Fig. 155 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (detalhe do centro da abóbada da nave). 558

Fig. 156 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (detalhe da abóbada da nave visto a partir do centro de projecção). 558

Fig. 157 - Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (detalhe da abóbada da nave visto fora do centro de projecção). 558

Fig. 158 – Vista canónica: vistas perspécticas de um cavalo e grau de semelhança com a figura real, numa escala de 1 (muito semelhante) a 7 (nada semelhante) atribuída por diferentes indivíduos (Palmer, 1999: 422). 565

Fig. 159 – Vistas canónicas de 12 objectos, de acordo com a classificação de diferentes indivíduos (Palmer, 1999: 423). 565

Fig. 160 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (tecto da nave). 567

Fig. 161 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (detalhe do tecto da nave). 567

Fig. 162 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (detalhe do tecto da nave). 567

Fig. 163 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (detalhe do tecto da nave). 568

Fig. 164 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (detalhe do tecto da nave). 568

Fig. 165 – António Simões Ribeiro (?-1755). *Alegoria ao Triunfo da Fé*, 1723-25. Fresco, d.n.d. Santarém, Igreja do Hospital de Jesus Cristo (tecto do subcoro). 568

Fig. 166 – Autor desconhecido. *Exaltação do Santíssimo Sacramento*, (século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja Paroquial de Santo Agostinho de Marvila (tecto do coro baixo). 569

Fig. 167 – António Pimenta Rolim (c.1689-1751). *São Pedro e a Santíssima Trindade*, (c.1745-47). Óleo (?) sobre madeira, d.n.d. Palmela, Igreja de São Pedro (tecto da nave central). 569

Fig. 168 – Autor desconhecido. *Adoração do Cordeiro Místico*, (século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre madeira, d.n.d. Oliveira do Hospital, Igreja Matriz de Oliveira do Hospital (tecto da nave). 570

Fig. 169 – Pasquale Parente (?-1793). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (detalhe da cúpula). 571

Fig. 170 – Manuel Xavier Caetano Fortuna (act.1733-1766) (atrib.). *Juízo Final*, (2ª metade do século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Ventozelo, Capela do Senhor da Boa Morte (tecto da nave). 571

Fig. 171 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811) (ornatos e arquitecturas). *Ascensão de Cristo*, c.1793. Óleo sobre tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da Capela Lateral do Santíssimo). 572

Fig. 172 – António Simões Ribeiro (?-1755) e Vicente Nunes (?-?). *Alegorias da Sabedoria: O Espelho da Sabedoria*, 1723-24. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (detalhe do tecto da 2ª Sala). 572

Fig. 173 – Autor desconhecido. *Imaculada Conceição*, (final do século XVIII ou início do XIX). Óleo ou têmpera sobre madeira, d.n.d. Pêra (Silves), Igreja de São Francisco (detalhe do tecto da capela-mor). 572

Fig. 174 – António Pimenta Rolim (c.1689-1751) e Francisco Pinto Pereira (?-?). *Coroação da Virgem*, 1746-7. Óleo sobre madeira, d.n.d. Merceana (Alenquer), Igreja de Nossa Senhora da Piedade (tecto da nave). 577

Fig. 175 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e autor desconhecido. *Assunção da Virgem com a Santíssima Trindade* (central) e *Apóstolos*, c. 1765-85. Óleo sobre tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Convento da Graça (tecto da sacristia). 577

Fig. 176 – Cyrillo Wolkmar Machado (1748-1823). *Estudo para um Tecto do Palácio Real de Mafra (Sala dos Destinos): Apolo, Minerva, Marte e Diana entre Nuvens*, c.1796. Pena e tinta castanha clara, toques de aguada cinzenta azulada, sobre pedra negra, 260 x 176 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 1807). **578**

Fig. 177 – Cyrillo Wolkmar Machado (1748-1823). *Genealogia da Casa de Bragança*, c.1796-9. Óleo sobre estuque, d.n.d. Mafra, Convento e Palácio Nacional de Mafra (tecto da Sala dos Destinos). **578**

Fig. 178 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Virgem Maria*, c.1789-91. Óleo sobre tela, d.n.d. Queluz, Palácio Nacional de Queluz (tecto da Capela). **582**

Fig. 179 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Adoração do Cordeiro Místico*, c.1804-07, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Sacramento (tecto da nave). **586**

Fig. 180 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (detalhe do tecto da nave). **591**

Fig. 181 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Virgem Maria*, c.1789-91. Óleo sobre tela, d.n.d. Queluz, Palácio Nacional de Queluz (detalhe do tecto da Capela). **591**

Fig. 182 – Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803) e Simão Baptista (?-?). *Glória de S. Paulo*, 1770. Fresco e óleo, 11,2 x 10,80 m (5.8m de altura máxima). Lisboa, Igreja de Santa Catarina ou dos Paulistas (detalhe do tecto da capela-mor). **592**

Figs. 183 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Prudência (?)*, c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (tecto da Sala do Capítulo, visto perpendicularmente). **601**

Figs. 184 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Prudência (?)*, c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (tecto da Sala do Capítulo, visto obliquamente). **601**

Fig. 185 – Giambattista Tiepolo (1696-1770). *Sacrifício de Efigénia*, 1757. Fresco, d.n.d. Vicenza, Villa Valmarana. **606**

Fig. 186 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (detalhe do tecto da nave). **607**

Fig. 187 – Giovanni Battista Gaulli (dito Baciccio) (c.1639-1709). *Triunfo do Nome de Jesus*, 1674-79. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa del Gesù (detalhe do tecto da nave). **608**

Fig. 188 – Filippo Gherardi (1643-1704). *Triunfo do Nome de Maria*, 1687-92. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de San Pantaleo (tecto da nave). **609**

Fig. 189 – Giambattista Tiepolo (1696-1770). *A Instituição do Rosário, a Glória de São Domingos e a Visão da Virgem por São Domingos*, 1737-9. Fresco, c.12 x 4,5 m. Veneza, Igreja de Santa Maria del Rosario (Gesuati) (pintura central do tecto da nave). **609**

Fig. 190 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhe do tecto da capela-mor). **610**

Fig. 191 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhe do tecto da capela-mor). **611**

Fig. 192 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhe do tecto da capela-mor). **611**

Fig. 193 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhe do tecto da capela-mor). **611**

Fig. 194 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhe do tecto da capela-mor). 611

Fig. 195 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (segunda metade do século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (detalhe do tecto da capela-mor). 612

Fig. 196 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (segunda metade do século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (detalhe do tecto da capela-mor). 612

Fig. 197 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (segunda metade do século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (detalhe do tecto da capela-mor). 612

Fig. 198 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (segunda metade do século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (detalhe do tecto da capela-mor). 612

Fig. 199 – Autor desconhecido. *Cúpula Fingida com Anjos*, c.1761. Óleo sobre madeira, d.n.d. Erada (Covilhã), Capela de São Sebastião (tecto da capela-mor). 613

Fig. 200 – Autor desconhecido. *Aparição do Espírito Santo e Anjos*, (finais do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscavide (Loures), Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (tecto da capela-mor). 614

Fig. 201 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (tecto da nave, detalhe de uma das aberturas). 616

Fig. 202 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (tecto da nave, detalhe de uma das aberturas). 616

Fig. 203 – Autor desconhecido. *Nossa Senhora da Assunção*, (século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Podence (Macedo de Cavaleiros), Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Purificação de Podence (tecto da capela-mor) 616

Fig. 204 – Autor desconhecido. *Nossa Senhora da Assunção*, (século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Podence (Macedo de Cavaleiros), Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Purificação de Podence (tecto da capela-mor, detalhe de uma das aberturas) 616

Fig. 205 – Peter Paul Rubens (1577-1640). *Apoteose de James I*, 1630-4. Óleo sobre tela, d.n.d. Londres, The Banqueting House (Whitehall Palace) (detalhe central do tecto). 623

Fig. 206 – Andrea Mantegna (1430/1-1506). *Martírio de São Sebastião*, c.1455-60. Têmpera sobre madeira, 68 x 28 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum (detalhe). 628

Fig. 207 – Autor desconhecido. *Alegoria à Virgem Maria*, após 1786. Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Livramento (Maфра), Igreja de Nossa Senhora do Livramento (tecto da nave). 636

Fig. 208 – Vincenzo Bacherelli (1672-1745); Manuel da Costa (c.1755-1826). *Triunfo de Santo Agostinho sobre a Heresia*, 1710 e 1796. Têmpera ou óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de S. Vicente de Fora (detalhe do tecto da portaria). 636

Fig. 209 – August Strindberg (1849-1912). *Celestografia*, 1894. Fotografia (cópia moderna), 12 x 8 cm. Estocolmo, Biblioteca Real (Biblioteca Nacional da Suécia). 637

Fig. 210 – Caspar David Friedrich (1774-1840). *Anjos em Oração*, c.1826-34. Desenho a lápis e tinta sépia, 18,5 x 26,7 cm. Hamburgo, Kunsthalle. 665

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

act. – activo	i.e. – isto é
atrib. – atribuído(a)	ing. – inglês / inglesa
ADB – Arquivo Distrital de Beja	Inv. – inventário
ADBr – Arquivo Distrital de Braga	MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga
ANSL – Arquivo de Nossa Senhora do Loreto	MS. – manuscrito
BN – Biblioteca Nacional	MSR – Museu de São Roque
c. – cerca de	n. – nota
cap. – capítulo	n.º - número
cf. – ver, confrontar	org. / orgs. – organizador / organizadores
cx – caixa	p. / pp. – página / páginas
cit. – citado	p.e. – por exemplo
cod. – código	pl. – plural
col. – colecção	port – português / portuguesa
des. – desenho	r. – <i>recto</i>
DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais	reed. – reedição
d.n.d. – dados não disponíveis	reimpr. – reimpressão
doc. / docs – documento(s)	rev. – revisto(a)
ed. – edição	s.d. – sem data
esp. – espanhol(a)	s.e. – sem editor
est. – estampa	séc. – século
fig. – figura	selec. – selecção
fol. – <i>folio</i>	s.l. – sem local
fran. – francês / francesa	s.p. – sem página
IAN/TT – Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo	ss. – seguintes
	trad. – tradução, traduzido
	v. – <i>verso</i>
	vol. / vols. – volume / volumes

NOTA: No caso dos manuscritos de Leonardo da Vinci, adoptaram-se as abreviaturas estabelecidas internacionalmente. Por exemplo, MS. B.N. refere-se a um manuscrito do Institut de France (Paris) e não da Biblioteca Nacional (Lisboa).

PREÂMBULO E AGRADECIMENTOS

No final de *O Olho Prisioneiro e o Desafio do Céu*, terminado em Outubro de 2001, escrevi que o legado de Brunelleschi «e as suas contínuas transformações, aditamentos e inovações» conduzirá «a algumas das mais importantes conquistas operadas nos séculos seguintes: desde as cúpulas pintadas em Parma por Correggio até às cúpulas, tectos e abóbadas barrocas e rococós; desde a crescente proliferação, agitação e sobrenaturalidade dos céus das pinturas de cavalete, até às convulsões atmosféricas de Turner. Mas essa é uma outra história» (Reis, 2002: 270). A história a que me referia era, de algum modo, a que se concretiza agora.

De facto, a presente dissertação é o corolário de um projecto de investigação formalizado em 1996. Interrompido em 1998 por uma combinação de imperativos de ordem académica – da incontornável “urgência” do dia a dia lectivo à necessidade de dar resposta a outras provas que conduziram ao projecto acima referido – e de natureza artística, seria finalmente retomado em 2002 após uma reformulação que, mantendo o seu âmbito essencial, lhe concedeu os contornos que finalmente apresenta.

Porém, não é necessário qualquer esforço de memória para reconhecer que o meu interesse pelo que, em última análise, constitui o mais essencial do que aqui é tratado – o céu e os seus diversos aspectos, dimensões e problemáticas – me acompanhou sempre, de uma forma ou de outra. Sofreu apenas as inevitáveis e, por vezes, necessárias mutações que o tempo, com todas as suas adições, supressões e revelações, a tudo concede. Ao longo de todos estes anos conduziu muitos dos meus interesses e das minhas ideias, deu forma a sentimentos e, não menos importante, ao meu trabalho como pintor. Nesse sentido, mesmo que não tenha outro, esta é uma outra forma de o concretizar. Com a inevitabilidade própria do que, em todos nós, nem sempre é inteiramente objectivável, e com a oportunidade, a vantagem e também o privilégio de a ele me poder dedicar, inteira e exclusivamente, durante os três anos que agora se completam.

Apesar da sua natureza, em muitos aspectos intrinsecamente solitária, a verdade é que trabalhos como este dependem mais da generosa contribuição daqueles que nos rodeiam, a quem recorreremos ou com que nos cruzamos, do que frequentemente temos consciência. Os agradecimentos que aqui quero fazer são um imperativo de gratidão, tendo no

entanto consciência que, provavelmente, haverá lacunas, esquecimentos e lembranças tardias.

Em primeiro lugar ao Professor Luís Filipe de Abreu, meu orientador, pela sua compreensão, disponibilidade e paciência e também por, há muito tempo atrás, me ter proporcionado a *entrada* numa área que eu viria a adoptar. À Professora Maria João Gamito cujo apoio, entusiasmo e confiança incondicionais tornaram tudo muito mais fácil e cuja paciente e generosa leitura de muitas destas páginas permitiu torná-las bastante melhores. À Ana Isabel Gonçalves que, quer ao *leme* da Forma Visual quer como amiga, tudo fez para que estes três anos pudessem ser inteiramente dedicados à investigação. Ao António Sena que, nas já distantes aulas de Estética e Estudos de Arte da minha licenciatura de Pintura, me deu a conhecer E. H. Gombrich e me incentivou a tornar a paixão pelo céu matéria de reflexão.

Um agradecimento aos meus colegas professores Fernando António Baptista Pereira, Luís Jorge Gonçalves, Luísa Arruda e Isabel Sabino, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e, particularmente, à Professora Sílvia Chicó, coordenadora do Grupo de Teoria da Imagem no qual me integro. Mas também ao Professor Hugo Ferrão, à Dr.^a Ana Paula Carreira e a todos aqueles que no seio da instituição contribuíram de forma diferente mas, em todos os casos, importante. À Dr.^a Carmen Almada e à Dr.^a Rocio Ozores, da Junqueira 220, ao Dr. Eduardo Pires de Oliveira (Biblioteca Pública de Braga), à Dr.^a Maria Inês Ferro, directora do Palácio Nacional de Sintra, à Dr.^a Maria Trindade Mexia Alves e à Dr.^a Regina Peixeiro, do Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga. Ao Professor Vítor Serrão do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ao Professor Luís Moura Sobral da Université de Montréal, ao Dr. José Costa Reis do Museu dos Biscainhos, em Braga, ao Dr. Jacinto Ferreira, à Dr.^a Ana Flores e Dr.^a Conceição Coelho do Palácio Nacional de Queluz e ao Cónego Armando Manuel Duarte.

Um agradecimento muito especial à Anne-Louise Fonseca com quem, nestes últimos dois anos, partilhei “peregrinações”, conversas e emoções em torno de Pedro Alexandrino de Carvalho e outros pintores e obras do nosso século XVIII e que generosamente me ofereceu tantas informações preciosas e me confrontou com diferentes pontos de vista. Também à Maria Almira Medina que através do convite da revista *Sintra Regional* me permitiu concretizar alguns “esboços” que se vieram a revelar importantes. À Ana Cristina Bispo que, na sua sempre ilimitada disponibilidade para os outros, me conduziu pelas igrejas da região de Alenquer. À Ana Romana que pela sua disponibilidade e boa vontade tornou mais fácil o meu acesso a determinados estudos.

Um agradecimento também a todos aqueles que, a título pessoal ou institucional, possibilitaram e facilitaram o acesso às obras aqui estudadas (e também às que acabaram por não ser incluídas), ao seu registo fotográfico e a informações importantes sobre elas.

No distrito de Aveiro: Dr.^a Fátima Rocha (Capela da Vista Alegre, Ílhavo).

No distrito de Beja: Padre Rui A. Araújo (Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, Beja), Padre Manuel Pato (Igreja do Carmo, Beja), Dr. José António Falcão (Dir. do Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja) e Arq. Ricardo Pereira, Padre Rui Valério e D. Ana Pereira (Castro Verde), Dr. Manuel Faria (Santa Casa da Misericórdia de Cuba).

No distrito de Braga: Cónego Prof. Dr. Gonçalo Alves de Sousa (Deão do Cabido da Sé de Braga).

No distrito de Bragança: Dr.^a Georgina Pousa (Museu do Abade de Baçal, Bragança), Padre Adérito Augusto Custódio (Igreja de S. Bento, Bragança), Padre José Manuel B. Soares (Igreja de Santa Clara, Bragança), Ordem Franciscana Secular (Igreja do Convento de São Francisco, Bragança), Padre Manuel João L. Marques (Igreja Paroquial de Podence, Macedo de Cavaleiros), Padre Avelino José Neto (Igreja Paroquial de Estevais, Mogadouro), Padre Dino dos Santos Parra (Capela do Senhor da Boa Morte, Ventozelo, Mogadouro).

No distrito de Castelo Branco: Padre António Carlos Gonçalves (Igreja Matriz de Paúl, Covilhã), Padre António Gonçalves (Capela de São Sebastião de Erada, Covilhã), Padre Alberto Matos Almeida (Igreja Matriz de Teixoso, Covilhã).

No distrito de Coimbra: Dr.^a Ana Goulão (Reitoria da Universidade de Coimbra), Cónego Aurélio de Campos (Reitor do Seminário Maior de Coimbra), Frei Eliseu Moroni (Coimbra, Igreja de Santo António dos Olivais), Padre António Borges de Carvalho (Igreja Matriz de Oliveira do Hospital), Padre António Lopes de Sousa (Santuário de Nossa Senhora das Preces, Aldeia das Dez, Oliveira do Hospital), Dr.^a Célia e Santa Casa da Misericórdia de Soure.

No distrito de Évora: Padre António Carlos (Ermida de São Bento, Alandroal), Dr.^a Maria de Jesus (Vereadora da Câmara Municipal de Alandroal) e Helena Tomás (Ermida de Nossa Senhora das Neves, Alandroal), Padre Carlos Cardoso de Melo (Convento das Servas, Borba), Padre Júlio Luís Esteves e Sr. Carlos Filipe Pé Curto (Capela da Rainha Santa Isabel, Estremoz), Administração do Hotel Convento de São Paulo, na Serra de Ossa, Padre Manuel Maria Silva e Sr. José Coelho (Igreja de São Tiago, Évora), Padre António Fernando Marques (Igreja de São Mamede, Évora), Diácono João Carapito (Igreja Paroquial de São Miguel de

Machede, Évora), Biblioteca da Universidade de Évora, Comandante Coronel de Artilharia Francisco Cóias Ferreira e Major Chanca (Escola Prática de Artilharia, Vendas Novas), D. Mariazinha Barahona Nuncio (Capela de São Teotónio, Alcáçovas, Viana do Alentejo), Padre Mário T. Oliveira (Vila Viçosa).

No distrito de Faro: Santa Casa da Misericórdia de Castro Marim, Padre Manuel Oliveira Rodrigues (Faro, Igreja da Ordem Terceira do Carmo), Padre José António Lopes (Faro, Igreja de São Francisco), Dr. José A. Martins (Director do Departamento de Educação, Cultura e Informação da Câmara Municipal de Lagos) e Museu Municipal Dr. José Formosinho (Lagos), Padre Henrique M. Varela (Loulé, Capela de Nossa Senhora da Conceição), Padre José António Nobre (Loulé, Ermida de Nossa Senhora da Piedade), Padre Manuel de Almeida Coelho, Lurdes Cristóvão e Carlos Cristóvão (Pêra, Igreja de São Francisco), Padre David G. Sequeira (Paróquia de Tavira), Dr. Daniel Santana (Divisão de Património e Reabilitação Urbana da Câmara Municipal de Tavira), Cónego Dr. Gilberto M. S. Santos (Almancil, Igreja de São Lourenço).

No Distrito de Leiria: Padre José Luís S. Guerreiro (Igreja de Santa Maria, Óbidos), Monsenhor Manuel Bastos R. de Sousa e Dr. João Augusto Barradas (Igrejas de Nossa Senhora da Ajuda e de Nossa Senhora da Conceição, Peniche).

No distrito de Lisboa: Padre Dionísio (Paróquia de Merceana, Alenquer), Padre Pedro Fernando (Paróquia de Meca, Alenquer), Provedoria da Santa Casa da Misericórdia de Arruda dos Vinhos, Academia Militar (Tenente General Carlos Alberto de Carvalho dos Reis, Coronel Caetano, Coronel Marçal Lourenço, Capitão Vicente Pereira), Dr.^a Maria Barroso (Fundação Pro Dignitate), Cónego Horácio Correia (Prior da Basílica da Estrela, Lisboa), Irmã Lurdes e Sr. Alberto (Basílica da Estrela, Lisboa), Padre Teodoro D. Sousa (Igreja do Convento da Graça, Lisboa), Dr. José Gonçalves Bento (Ermida de Nossa Senhora do Resgate das Almas, Lisboa), Administração do Hospital de Santa Marta (Lisboa), Padre Álvaro Pereira de Jesus (Igreja Paroquial da Ameixoeira), Miguel Santos (Igreja das Chagas, Lisboa), Frei Elias (Igreja do Corpo Santo, Lisboa), Cónego João Seabra (Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, Lisboa), Irmandade de Nossa Senhora da Glória ao Cardal da Graça (Lisboa), Padre Francisco Temporim (Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa), Manuel de Castro (Igreja da Madalena, Lisboa), Cónego Armando Manuel Duarte (Igreja de Nossa Senhora dos Mártires e Igreja do Santíssimo Sacramento, Lisboa), Irmã Beatriz (Igreja do Menino Deus, Lisboa), Cónego Eugénio dos Santos (Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula, Lisboa), Dr. Magalhães Oliveira (Igreja de Nossa Senhora da Quietação, Lisboa), Padre Inácio Franco Belo (Igreja Paroquial dos Olivais, Lisboa), Padre António Pedro e Sr. Agostinho (Igreja de Santa

Catarina, Lisboa), Joaquim de Castro (Igreja de Santa Maria Maior / Sé de Lisboa), Padre Luís Miguel Leal (Igreja Paroquial de Santo Agostinho de Marvila, Lisboa), Padre Álvaro (Igreja de Santo António, Lisboa), Manuel Esteves (Paróquia de Santo Estêvão, Lisboa), Padre João Baptista A. Magalhães (Prior da Paróquia de São Francisco de Paula, Lisboa), Arq. Gonçalo Ribeiro Telles e Arq. Jorge de Brito Abreu (Irmandade de São José dos Carpinteiros), Dr. Jacinto Ferreira (Paróquia de São Nicolau, Lisboa), Padre Bernardo Xavier Félix (Igreja de São Paulo, Lisboa), Irmã Maria Teresa (Igreja Paroquial de São Pedro de Alcântara, Lisboa), Padre José de Castro (Paróquia de São Tiago, Lisboa), Coronel Sérgio Santos (Director da Manutenção Militar), Dr.^a Teresa Morna (Museu de São Roque, Lisboa), Dr.^a Maria Ana Bobone e Dr. Alexandre Correia (Museu dos Coches), Dr. Paulo Henriques e Dr.^a Teresa Abreu (Convento da Madre de Deus / Museu Nacional do Azulejo), Dr. Diogo Gaspar (Director do Museu da Presidência da República, Palácio de Belém) e Dr. Jorge Inácio, Dr.^a Fátima Ramos (Clube 100 à Hora / Palácio Sandomil), Cónegos Manuel Lourenço e Álvaro Bizarro (Patriarcado de Lisboa), Dr.^a Ana Maia (Casa de Santa Maria, Câmara Municipal de Cascais), Dr.^a Ana Paula Assunção (Divisão do Património Cultural da Câmara Municipal de Loures), D. Maria Veneranda (Quinta das Carrafouchas, Loures), Dr.^a Maria João Abreu (Finangeste) e D. Amélia (Loures, Palácio do Correio-Mor), Irmã Teresa das Servas de Nossa Senhora de Fátima (Quinta do Candeeiro, Moscavide), Dr.^a Maria Margarida Montenegro (Directora do Palácio Nacional de Mafra), Cónego Eduardo Brito Coelho (Capela de Nossa Senhora dos Remédios, Malveira), Padre Paulo César Franco (Vigaria de Mafra), Padre Aníbal Mota (Paróquia da Encarnação, Mafra), Padre David Oliveira Mendes (Paróquia de Ericeira), Diácono José Lucas (Paróquia de Livramento, Mafra), Padre Fernando da Silva Martins (Oeiras, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Purificação), Dr.^a Ana Flores, Dr.^a Conceição Coelho e Herculano Rosário (Palácio Nacional de Queluz), Dr.^a Maria Inês Ferro (Directora do Palácio Nacional de Sintra), Padre José Maria Cortes (Igreja de São Pedro de Alverca do Ribatejo, Vila Franca de Xira), Padre Joaquim F. Calheiros e Sr. Reinaldo (Igreja de Nossa Senhora da Purificação de Cachoeiras, Vila Franca de Xira).

No distrito do Porto: Cónego-Presidente Dr. Marcelino Cunha Ferreira e Cónego Amadeu Ferreira da Silva (Sé do Porto) e Padre Avelino (Paróquia de Aveleda, Lousada).

No distrito de Santarém: Padre Aníbal Vieira (Paróquia da Ribeira de Santarém), Dr.^a Ana Cristina Ribeiro (Presidente da Câmara Municipal de Salvaterra de Magos) e Dr. João Oliveira.

No distrito de Setúbal: Padre António Sílvio C. da Silva (Igreja de Santiago, Matriz de Sesimbra).

No distrito de Viana do Castelo: Dr. Alberto Antunes de Abreu (Museu Municipal de Viana do Castelo) e Padre António Brito (Paróquia de Entre-Ambos-os-Rios, Ponte da Barca).

No distrito de Vila Real: Dr.^a Maria Isabel Viçoso (Vice-Provedora da Santa Casa da Misericórdia de Chaves e Boticas), Maria João Cruz e Eugénia Rocha, Padre Óscar (Paróquia de S. Martinho de Anta, Sabrosa), Padre Correia (Paróquia de S. Martinho de Anta, Sabrosa), Padre António Luís (Paróquia de Fontes, Santa Marta de Penaguião), Padre Ernesto Paulo Caetano Lúcio (Igreja Matriz de Torgueda, Vila Real).

No distrito de Viseu: Averiano Lourenço de Almeida (Presidente da Junta Freguesia de S. Miguel de Vila Boa, Sátão), Padre Armando de Matos Costa (Capela de Nossa Senhora do Campo, Campo de Besteiros), Santa Casa da Misericórdia de Santa Comba Dão (Dr.^a Goretti e Vítor Fernandes), Santa Casa da Misericórdia de Mangualde (Dr.^a Lúcia), Monsenhor Cónego Eduardo Russo (Sé de Lamego), Santa Casa da Misericórdia de Lamego, Padre José Fernando Abrunheira e Dr. Agostinho (Capela de Nossa Senhora da Guia, Ferreirim – Lamego), Museu de Lamego, Eng. Raul Caiado Ferrão (Solar Caiado Ferrão, Trevões), Cónego José da Silva (Igreja Matriz de Vila Nova de Foz Côa).

Finalmente, um agradecimento único e especial à minha família e aos meus amigos não nomeados antes que, ao longo de todo este tempo, tiveram uma infinita paciência, generosidade e compreensão.

A presente dissertação, e a investigação que a ela conduziu, teve o apoio do Programa de Desenvolvimento Educativo para Portugal (PRODEP III), do Fundo Social Europeu (União Europeia).

*Para a minha mãe,
para quem, como todas as pessoas
verdadeiramente corajosas, as palavras não eram vãs.*

*O Entusiasmo eleva-nos sem que o sintamos, e transporta-nos,
digamos assim, como que de um país para outro
sem que nos apercebamos, a não ser pelo
prazer que nos causa.*

«L'Enthousiasme nous enleve sans que nous le sentions, & nous transporte,
pour ainsi dire, comme d'un pays dans un autre
sans nous en appercevoir que par le
plaisir qu'il nous cause».

(Roger de Piles, 1708: 117)

INTRODUÇÃO:

Um mundo para lá do mundo

1. Dois prelúdios

*Mundo para além do Mundo, em infinita Extensão,
Profusamente disperso p'lo azul imenso,
Mostra-me: seus Movimentos, Períodos e Suas Leis,
Dai-me a perscrutar; através da Profundeza que revela
Iluminai o meu Caminho cego ...*

(James Thomson. *The Seasons*, 1726-46)¹

*Que algum dia os nossos olhos / se enganam, e representam
/ objectos tão diferentes / do que olham, que assim deixam /
a alma iludida. Que melhor / razão, ou verdade ou prova /
que o céu azul que nós vemos? / Haverá aí quem não creia /
vulgarmente que é safiro / que belos raios ostenta? / Pois
nem é céu, nem azul.*

(Calderón de la Barca. *Saber del mal y del bien*, 1647)²

Um. O céu e os seus desafios

O *céu* não existe. O que existe é uma palavra que, com toda a tenacidade, ambição e fragilidade do espírito humano, tem procurado ao longo do tempo ser a expressão clara, sintética e consensual de algo que parece constantemente escapar a estas qualidades. Na nossa linguagem poucas são as palavras que apresentem uma tal concisão para uma tão grande abrangência de significados. Como substantivo ela deverá nomear uma substância e, porque nomear implica definir e diferenciar, ela deverá ainda exprimir um conceito acerca do que é formado por essa substância. Mas qual é a substância a que chamamos *céu*? Ou, colocado de outra forma, qual a substância que o define? E qual é o conceito que a palavra “*céu*” expressa? Esta indeterminação substantiva e conceptual é, desde logo, o primeiro desafio que o *céu* nos coloca.

¹ «World beyond World, in infinite Extent, / Profusely scatter'd o'er the blue immense, / Shew me: their Motions, periods, and Their Laws, / Give me to scan; thro' the disclosing Deep / Light my blind Way ...» (“Autumn” ll. 1355-1359).

² «Que tal vez los ojos nuestros / se engañan, y representan / tan diferentes objetos / de lo que miran, que dejan / burlada el alma. Que más / razón, más verdad, más prueba / que el cielo azul que miramos? / Habrá alguno que no crea / vulgarmente que es safiro / que hermosos rayos ostenta? / Pues ni es cielo ni es azul» (cit. por Maravall, 1983: 237, n. 6).

O *céu* não existe porque não temos um conceito unitário para o definir e não somos capazes de nomear uma substância única que caracterize a sua natureza. Diariamente, no meio ambiente diurno e nocturno que prescrutamos, nas revistas e jornais que lemos, na televisão e no cinema que vemos, nas orações que interiormente realizamos, nas obras de arte que apreciamos, nos novos meios tecnológicos com que nos divertimos e trabalhamos, confrontamo-nos e convivemos com diferentes formulações do céu. Em todas estas situações ele pode apresentar, simultaneamente, uma natureza meteorológica, astronómica, astrológica, artística, espiritual ou puramente onírica. Revelar-se um campo de disputa da arte, da ciência, da religião e do espectáculo. Uma presença ao mesmo tempo visual, sobrenatural e abstracta.

Porém, é nesta sua diversidade que o céu existe para nós: nas suas diferentes percepções, representações e concepções. Este é também o seu fascínio: servir diferentes funções; ser matéria para diferentes criações, especulações e estudos; ser o ecrã para a projecção dos nossos variados anseios, esperanças e temores. O palco majestoso onde cabem diferentes mundos, reais ou imaginários, onde nos exaltamos, triunfamos e somos destruídos. O modo como estes mundos convivem, colidem e interagem demonstra-nos o quanto na nossa época a palavra céu define, acima de tudo, um campo de tensão, de perturbação mas também de indeterminação e incerteza. Talvez tenha sido sempre assim. Mas o que importa sublinhar é que, ao longo dos séculos XVII e XVIII, esta tensa indeterminação explodiu numa variedade de significações e abordagens, que pareceu tornar definitiva a perda de uma qualquer unidade ou consenso: a perda moderna com a qual nos confrontamos no nosso dia a dia.

Como entidade física, o céu pode ser hoje observado directamente, tal como sempre o fizemos, ou através de meios sucessivamente mais sofisticados, que nos oferecem o que a nossa estrutura perceptiva só por si é incapaz. Viajamos nele e ainda assim temos dificuldade em defini-lo como um lugar. Em determinar a sua extensão, em precisar com clareza os seus limites ou afirmar peremptoriamente a ausência deles. Vemo-lo acima de nós, mas somos obrigados a reconhecer que talvez já exista junto aos nossos pés. E é com a maior facilidade que, em curtos momentos da nossa vida diária, passamos da leitura da previsão meteorológica para a astrológica e desta para a mais recente descoberta da astrofísica, sem o mínimo tremor ou reflexão filosófica. Perante os nossos antepassados do século XVIII, o conhecimento e o hábito de lidar com estes diferentes *céus* é, na maior parte dos casos, muito maior. A grande vantagem que daí extraímos talvez seja a naturalidade com que os encaramos. Ainda assim, quando hoje a maioria de nós ocupa o seu lugar no interior de um avião – ou, no caso de alguns poucos, de uma nave espacial – a perturbação interior

provocada por esse súbito e violento abandono da terra firme, que nos lança em mais uma extraordinária viagem celestial, talvez mostre como, apesar de tudo, é pequena a distância que nos separa deles. Algo dessa ancestral ambivalência, feita de exaltação e temor, de pertença e estranheza, continua a caracterizar a nossa relação com este mundo incomensurável, ao mesmo tempo profundamente desconhecido e atraentemente familiar.

Dois. O céu e os seus raptos

Quando em 1685 Roger de Piles (1635-1709) chegou a Lisboa, algo que ele bem conhecia e do qual se havia tornado um dos mais brilhantes, ardentes e originais defensores estava, na grande pintura decorativa dos templos, prestes a acontecer em Portugal: o triunfo da ilusão. A poucas centenas de quilómetros da capital, na cidade de Beja, decorriam as obras de decoração interior da recém construída Capela de Nossa Senhora dos Prazeres. Cinco anos depois da chegada de Piles estaria pronta a pintura do seu tecto, no centro do qual um óculo se apresentava como efectiva *perfuração* ilusionista da opaca cobertura arquitectónica, transformando o crente, simultaneamente, na privilegiada testemunha visual e no participante indispensável do desenrolar de um acontecimento extraordinário: a elevação da Virgem Maria aos céus, conduzida na sua ascensão por anjos e por eles coroada no decurso deste transporte para esse outro mundo para lá do próprio mundo.

Esta é, tanto quanto sabemos e nos é dado hoje ver no Portugal pós-terramoto de 1755, a primeira grande representação ilusionista do céu realizada num tecto em moldes barrocos e projectada como uma operação de transformação total e unitária dessa superfície. Nela perpassa esse moderno *furor* pictórico que, sobretudo desde o século XVII, se espalhou a partir de Itália e que correspondia, por um lado, a uma forma nova, mais ampla, convincente e eficaz de operar a *maravilha* e, por outro, ao culminar consequente de um longo processo cultural europeu, de cariz religioso, filosófico e artístico: enredar o sujeito e operar o seu transporte maravilhoso e maravilhado para lá das contingências da sua natureza terrena, dos condicionalismos da sua biologia perceptiva e dos limites das leis físicas do universo que, paradoxalmente, iam sendo velozmente descobertas.

Daí em diante, quando nas cidades, vilas e até em muitas aldeias de Portugal, à semelhança do que se passava na restante Europa católica, um crente entrasse numa igreja e olhasse para cima, o seu olhar não seria interrompido pelo tecto. Encontraria, é certo, uma superfície pintada e nela uma imagem que, tal como acontecia pelo menos desde o século

XVI, procurava acrescentar à realidade física da cobertura uma alternativa imaginária ou espiritual. Agora, porém, nessa imagem o seu olhar encontraria também uma representação capaz de oferecer as condições para uma efectiva desmaterialização do limite arquitectónico e propor, num enfático desenvolvimento de propostas pioneiras como a do tecto da igreja jesuíta de São Roque em Lisboa, a transmutação da matéria e da arte do pintor na mais convincente ilusão do ideal, do irreal, do fabuloso e do sobrenatural: a ilusão de que acima do sujeito, neste local e apenas neste, de forma miraculosa, a igreja se abria, o espaço expandia-se, permitindo a visão do céu e do divino, ao mesmo tempo que ele era elevado e conduzido numa viagem ao encontro desse outro mundo visionado para lá da abertura. Por outras palavras, arrebatando-o, deixando-o estupefacto e extasiado, a pintura propunha-se efectuar um *rapto* do seu observador.

Era a este arrebatamento, a esta elevação e transporte do espírito, que Roger de Piles, teórico e pintor ele próprio³, se referia quando vinte e três anos depois da estadia lisboeta escreveu no *Cours de Peinture par Principes*:

Os pintores hábeis conhecem pela sua própria experiência que para ser bem sucedido nesta parte tão espiritual [impressionar os olhos e o espírito do Espectador], é necessário elevarem-se acima do comum e transportarem-se, por assim dizer, para fora de si próprios ... O Entusiasmo é um transporte do espírito que [nos] faz pensar nas coisas de uma forma sublime, surpreendente e verosímil. ... o transporte do espírito que está presente no Entusiasmo é comum ao Pintor e ao Espectador; contudo, com esta diferença: embora o Pintor tenha trabalhado várias vezes seguidas para excitar a sua imaginação e para conduzir a sua Obra ao grau que o Entusiasmo exige, o Espectador pelo contrário sem entrar em qualquer detalhe deixa-se elevar repentinamente e, independentemente da sua vontade, ao grau de Entusiasmo para onde o Pintor o atirou. (Piles, 1708: 114-5)⁴

O *entusiasmo* é, assim, para Roger de Piles, o mais poderoso dos recursos espirituais ao dispor da arte: permite ao pintor ultrapassar-se a si próprio, transportando-o num voo de imaginação criativa que o fará dotar a sua obra desse *je ne sais quoi* ou *certo non so che* que

³ Hoje a única pintura conhecida de Roger de Piles é o *Retrato do Marquês de Chenerilles* (c.1700, óleo sobre cobre) que integra a colecção do Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy. Reproduções gravadas de três retratos realizados por Piles (*Gilles Menage, poete et homme de lettres d'après Roger de Piles; François Torteat, peintre ordinaire du roy et conseiller en son Academie de Peinture et Sculpture, d'après Roger de Piles; Nicolas Boileau des Preaux, celebre poëte françois, l'un des quarente de l'Academie françoise, gravé par Drevet le Pere en 1704 d'après Roger de Piles*) integravam a impressionante colecção de gravuras reunida por D. João V e desaparecida com o terramoto de 1755 (cf. Mandroux-França e Préaud, 2003: III, 219, 245, 564).

⁴ «Les habiles Peintres peuvent connoître par leur propre experience, que pour bien réussir dans cette partie si spirituelle [faire impression sur les yeux & sur l'esprit du Spectateur], il faut s'élever au dessus du commun, & se transporter, pour ainsi dire, hors de soi même ... L'Enthousiasme est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une maniere sublime, suprenante, & vraisemblable. ... le transport d'esprit qui est dans l'Enthousiasme est comun au Peintre & au Spectateur ; avec cette difference neanmoins, que bien que le Peintre ait travaillé à plusieurs reprises pour échauffer son imagination, & pour monter son Ouvrage au degré que demande l'Enthousiasme, le Spectateur au contraire sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup, & comme malgré lui, au degré d'Enthousiasme où le Peintre l'a attiré».

tanto obcecou os séculos XVII e XVIII. Criada sob o seu efeito, a obra, por sua vez, estará apta a despoletar no observador uma experiência visual transcendente e única. Este é assim lançado – ou *atirado*, nas exactas palavras de Piles – para uma espantosa viagem que envolve uma ultrapassagem dos limites da sua própria experiência perceptiva e que, em última análise, o torna capaz de ver o que até aí não era visível para si. Uma tal viagem só é possível por via de uma violenta elevação do espírito; por outras palavras, de um rapto: «... quando ele [o Verdadeiro] se junta ao Entusiasmo, transporta o espírito numa admiração misturada com espanto, rapta-o com violência sem lhe dar tempo de regressar a si próprio» (Piles, 1708: 115)⁵.

O rapto é um arroubo entusiástico, um arrebatamento e uma forma de êxtase, uma exaltação sensorial e espiritual. Produzindo no indivíduo uma transformação extraordinária, ele é uma poderosa forma de emoção, uma manifestação das *paixões da alma*. Não admira por isso que o tema tenha sido tratado por Charles Le Brun (1619-1690) no seu *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposé dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, publicado em Paris e Amesterdão em 1698, e originalmente tema de uma conferência dada por si na Académie Royale de Peinture et de Sculpture, provavelmente em 1668 (Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 131). Nele, Le Brun, baseado no tratado de René Descartes, *Les Passions de l'Ame*, de 1649, propõe uma representação visual para cada uma das principais paixões da alma a partir da descrição sumária das suas características, de acordo com um método que, à criação de estereótipos, alia a ideia científica de inventariação e catalogação e a ambição pictórica de visualizar o invisível⁶. Nesta proposta de representação das emoções, Le Brun, à semelhança de Descartes, debruça-se sobre a Admiração e acrescenta-lhe essa sua forma particular, o *Ravisement*: o rapto.

Se a Admiração é precipitada por um objecto exterior à experiência da alma, talvez o poder ou a grandeza de Deus, então os movimentos que mostram Admiração e Adoração serão diferentes dos seus predecessores, pois a cabeça inclinar-se-á para o lado em que se encontra o coração e as sobrancelhas juntamente com as pupilas erguer-se-ão. ... É por esta razão também que nem os olhos nem as sobrancelhas estarão voltadas na direcção da glândula [pineal] mas erguidas para os céus, aos quais parecem estar ligados na esperança de descobrirem aquilo que a alma não pode conceber. A boca está entreaberta, tendo os seus cantos ligeiramente levantados, o que testemunha uma espécie de Rapto [*Ravisement*]. (Le Brun, 1698; cit. por Stoichita, 1995: 169)⁷

⁵ «... mais quand il [le Vrai] est joint à l'Enthousiasme, il tranporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement, il le ravit avec violence sans lui donner le tems de retourner sur lui-même».

⁶ *Les Differents Caracteres des passions, telles qu'elles s'expriment sur le visage, gravés sur les desseins de Charles Le Brun, en une suite de vingt planches*, integrava também a colecção de D. João V (cf. Mandroux-França e Préaud, 2003: III, 359).

⁷ «If admiration is precipitated by an object that is outside the soul's experience, God's power or greatness perhaps, then movements showing Admiration and Adoration will be different from their predecessors, for the

O Raptos ou Êxtase pode ser expresso pelo Corpo lançado para trás, os braços erguidos, as mãos abertas; e toda a Acção deverá marcar um Transporte de Júbilo. (Le Brun, 1698; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 138)⁸

Se, para Le Brun, o Raptos é filho da Admiração é porque esta é para ele, como para Descartes cujo pensamento emulou, a «primeira de todas as paixões» e, acima de tudo, «uma surpresa que faz com que a Alma considere com atenção os objectos que lhe parecem raros e extraordinários» (Le Brun, cit. por Puttfarken, 2000: 311, n. 36)⁹. Ou, nas palavras do próprio filósofo:

A Admiração é uma surpresa súbita da alma, que faz com que ela leve a considerar com atenção os objectos que lhe parecem raros e extraordinários. Assim, ela é causada, em primeiro lugar, pela impressão que recebemos no cérebro, que representa o objecto como raro e, por consequência, digno de ser intensamente considerado. (Descartes, 1649: II, 70)¹⁰

Portanto, para Descartes, como para Le Brun, esta dimensão surpreendente da Admiração gera não apenas o Espanto (Descartes, 1649: II, 73) mas, mais importante, o contacto e o conhecimento do que é extraordinário:

Da admiração podemos dizer em particular que ela é útil na medida em que faz com que apreendamos e retenhamos na nossa memória as coisas que antes ignorávamos. Porque nós não admiramos senão o que nos parece raro e extraordinário. ... E se as outras paixões podem servir para fazer com que reparemos nas coisas que parecem boas ou más, não temos senão a admiração para aquelas que simplesmente parecem raras. (Descartes, 1649: II, 75)¹¹

É a esta experiência rara que o pintor Salvator Rosa (1615-1673)¹² alude numa carta datada de 1 de Abril de 1666 dirigida a Antonio Ruffo (1610-1678)¹³, um dos maiores e mais

head will lean to the side where the heart is and the eyebrows together with the pupils will be raised. ... It is for this reason also that neither the eyes nor the eyebrows are drawn in the direction of the gland but raised to the heavens, to which they seem attached in the hope of discovering what the soul cannot know. The mouth is half open, the corners slightly upturned, all of which suggests a kind of Rapture».

⁸ «Ravishment or Ecstasy may be expressed by the Body thrown backwards, the Arms lifted up, the Hands open; and the whole Action shall mark a Transport of Joy».

⁹ «L'admiration est une surprise qui fait que l'Ame considere avec attention les objets qui lui semblent rares & extraordinaires ... il semble que l'Admiration est la premiere de toutes les passions ...».

¹⁰ «L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires. Ainsi elle est causée premièrement par l'impression qu'on a dans le cerveau, qui représente l'objet comme rare et par conséquent digne d'être fort considéré».

¹¹ «Et on peut dire en particulier de l'admiration qu'elle est utile en ce qu'elle fait que nous apprenons et retenons en notre mémoire les choses que nous avons auparavant ignorées. Car nous n'admirons que ce qui nous paraît rare et extraordinaire. ... Et les autres passions peuvent servir pour faire qu'on remarque les choses qui paraissent bonnes ou mauvaises, mais nous n'avons que l'admiration pour celles qui paraissent seulement rares».

¹² Salvator Rosa, cuja personalidade fascinou os primeiros artistas românticos, foi um criador de inovadoras paisagens plenas desse *furor e bravura* que, de algum modo, antecipava a ideia de sublime.

¹³ À data da sua morte, o seu palácio de Messina albergava mais de 350 pinturas. Entre 1652 e 1661, Ruffo encomendou a Rembrandt (1606-1669) três pinturas: um *Aristóteles Contemplando o Busto de Homero*, um *Homero* e um *Alexandre o Grande*. É provável que o retrato do imperador seja a pintura *Alexandre o Grande* (ou

importantes colecionadores de arte do século XVII: «porque não pinto para enriquecer mas somente para a minha própria satisfação, é forçoso deixar-me transportar pelo ímpeto do entusiasmo e apenas exercitar os pincéis nas alturas em que me sinto arrebatado [*violentato*]» (cit. por Haskell, 1980: 22, n. 1)¹⁴.

O raptó, esse acontecimento que nasce do entusiasmo, para Rosa e Piles, ou da admiração, para Descartes e Le Brun, é em qualquer caso um *êxtase da fantasia* como afirma o português Francisco José Freire (mais conhecido por Cândido Lusitano), na sua *Arte Poética, ou Regras da Verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*, publicada pela primeira vez em 1748:

Quanto mais forte for a paixão reinante da fantasia do Poeta, tanto mais vivas, e atrevidas pôdem sahir as imagens. Nem por isso deixaraõ de ser mais bellas; porque explicaõ maravilhosamente a violencia do affecto; e esta serve de fundamento á fantasia, para crer estas imagens como verdadeiras, ou verosimeis. Quando melhor se conhece esta verdade, he naquelles delirios poeticos a que nós damos o nome de *raptos*, e *extasis* da fantasia, que são o ultimo, e glorioso excesso desta potencia. (Freire, 1748: I, 129)

Aos raptos, Freire chama também *voos poéticos* mas adverte que estes só deverão ser usados quando o artista representa «objectos grandes, magestosos, e não ordinarios, ou seja por belleza, ou por virtude, ou por vicio, ou por outra qualquer causa»; nestas situações serão «naturaes os voos, e igualmente convenientes as figuras sublimes, e as imagens magestosas» (Freire, 1748: I, 137). Talvez não haja na pintura do século XVIII melhor objecto para tais voos que, precisamente, as grandes representações celestiais de cariz místico realizadas sobre tectos, abóbadas e cúpulas. Aqui, o observador é compelido a olhar para cima e, à medida que se desloca no interior da igreja, é arrebatado e, ele próprio, impelido a elevar-se e a voar. À semelhança dos transportes místicos dos santos e mártires – que, frequentemente, parecem pintados numa escala verosimilmente real – ele é conduzido numa viagem ou peregrinação espiritual em direcção a um mundo de sonho, que tem tanto de mágico quanto de irreal. É neste transporte da alma raptada do observador que a pintura encontra todo o seu sentido e, através dele, exerce o seu poder.

Tal como na figura desenhada por Le Brun para representar o *ravisement*, o raptó é um acontecimento visual porque o sujeito raptado é um observador: a cabeça sob o efeito de um movimento de torção cai para trás, os olhos abertos dirigem-se para o que está acima, a

Palas Ateneia), hoje na colecção do Museu Gulbenkian, em Lisboa (cf., por exemplo, Soares Costa e Sampaio, 1998: 194-197; Haskell, 1980: 205-210; Reis, 2005: 188).

¹⁴ «... perch'io non dipingo per arricchire mà solamente per propria sodisfazione, è forza il lasciarmi trasportare da gl'impeti dell'entusiasmo ed esercitare i pennelli solamente in quel tempo che me ne sento violentato ...».

boca entreabre-se de admiração. O sujeito é envolvido, absorvido e transportado por aquilo que vê, que o entusiasmo, encanta, perturba, assombra e, finalmente, arrebatada. A pintura impele-o em direcção ao êxtase, que sendo inquestionavelmente místico não deixa nunca de ser visual. Neste pasmo, neste arroubamento, neste exaltamento, o sujeito é raptado¹⁵: da realidade e de si próprio. É levado para além da superfície da pintura, para além do mundo natural, que permanece suspenso no decurso do êxtase.

O rapto envolve assim em todas estas significações um voo, um transporte, uma viagem, enfim, para fora de algo comum e em direcção a um território pouco ou nada conhecido mas, sempre e acima de tudo, maravilhoso. Esta ideia de viagem, central ao conceito de rapto, torna-se, na transição do século XVII para o XVIII, uma experiência em si mesma estruturante do indivíduo. Talvez não por acaso, o próprio Roger de Piles (1635-1709) foi um viajante incomum para a sua época. A sua estadia em Lisboa nesse ano de 1685 deveu-se às suas funções de secretário de Michel-Jean Amelot (1655-1724), Marquês de Gourmay, nomeado embaixador de França na Corte portuguesa¹⁶. Piles tornara-se seu tutor em 1662 e é nessa qualidade, tanto quanto de amigo e secretário, que o acompanhará a Portugal, como antes, em 1682, estivera em Veneza e, posteriormente, viajará até à Suécia, em 1698, e até Madrid, em 1705. Pelo meio, em 1693, ao serviço de Luís XIV (1638-1715), deslocou-se em missão secreta à Holanda onde acaba por ser preso e condenado, sendo libertado somente em 1698. Mas a primeira e talvez a mais importante de todas as suas viagens foi aquela que em 1673 efectuou com o seu ainda jovem pupilo durante catorze meses (cf. Puttfarken, 1985: xi-xii). Uma viagem que, ao longo de todo o século XVIII, se tornaria obrigatória para todos os artistas, amadores cultos, ou simplesmente, membros da

¹⁵ De acordo com o sentido literal da palavra *ekstasis*, «believers "stand outside" of themselves when contemplating such beatific visions» (Minor, 1999: 142), «standing outside or beyond oneself, in union with the divine» (Russell, 1997: 20).

¹⁶ As informações acerca da estadia de Piles em Portugal são escassas e contraditórias. Nuno Saldanha (1995a: 138, n. 171) e Vítor Serrão (1998b: 136) falam na sua passagem por Lisboa em 1685-86; Angela Delaforce (2002: 364) diz que a sua presença vai de 1685 a 1688 e acrescenta que, nesse período, ele comprou a maior parte dos desenhos de Polidoro da Caravaggio (c.1499-c.1543) que pertenciam à colecção de Francisco de Hollanda (1517-1584). A propósito deste facto, Nicholas Turner afirma que a missão diplomática em Portugal dura de 1685 a 1699 (Turner, 2000: 26), o que é manifestamente incompatível com as datas das viagens que efectuou posteriormente. Ainda segundo Serrão, Piles vem a Lisboa «a fim de executar um retrato da Infanta D. Isabel Luísa Josefa (a filha de D. Pedro II, nascida em 1669), aquando das negociações para o seu casamento com François Louis de Bourbon ...» (Serrão, 1998b: 136). Quanto à sua repercussão em Portugal, ela é difícil de avaliar; o que sabemos é que a grande popularidade da sua obra teórica, republicada ao longo do século XVIII, reflecte-se em citações, directas ou indirectas, em tratados portugueses e que, um século depois, três volumes seus integram a biblioteca de Cyrillo Volkmar Machado (Arruda, 1999: 106-8).

alta sociedade e da rica burguesia europeias: o *Grand Tour*¹⁷. A viagem de uma vida: a viagem a Itália. Essa Itália onde, sem sombra de dúvida, começa o essencial do que a este estudo importa e para a qual, de uma forma ou de outra, o século XVIII português viajará espiritualmente até ao seu fim. Fá-lo-á em busca de exemplos e modelos e, através destes, de inspiração e fôlego para conduzir na pintura, muito para além do tempo que alguns vaticinaram e desejaram, o raptó visual do observador.



Fig. 1 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), com José António Narciso (1731-1811), Jerónimo Gomes Teixeira (?-?). *Milagre da Santa Casa de Loreto e Coroação da Virgem*, c.1780-81. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Loreto (tecto da nave).

¹⁷ De entre tantos relatos do *Grand Tour* ao nosso dispor e do seu significado e impacto no indivíduo e na sociedade dos séculos XVII e XVIII, um dos mais interessantes é, provavelmente, aquele que Johann W. Goethe (1749-1832) faz da sua longamente ansiada viagem a Itália, concretizada no Verão de 1786 (cf. Goethe, 1829).



Fig. 2 – Giambattista Tiepolo (1696-1770) e Girolamo Mengozzi Colonna (1688-1766). *Milagre da Santa Casa de Loreto*, 1743-45. Fresco, d.n.d. Veneza, Igreja de Santa Maria di Nazareth (Scalzi) (tecto da nave, destruído em 1915).

É assim que, cerca de cem anos depois da vinda de Roger de Piles a Portugal, no tecto da nave da Igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa, o pintor Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), em colaboração com José António Narciso (1731-1811) e Jerónimo Gomes Teixeira (?-?), representa o *Milagre da Santa Casa de Loreto e a Coroação da Virgem* (fig. 1). Hoje, como então, ao entrarmos na igreja e ao elevarmos o olhar para o alto tornamo-nos, através da grande abertura pictórica da abóbada, observadores e testemunhas do desenrolar de um duplo acontecimento sobrenatural e, em tudo, admirável: a coroação da Virgem pela Santíssima Trindade enquanto ela se desloca pelo céu sobre uma casa que é, afinal, a sua casa de Nazaré. Impelida por anjos, uma e outra são lançadas numa autêntica aventura aérea. A representação combina relatos sagrados e lendários, segundo os quais a casa da Virgem Maria foi em 1291 elevada nos ares e transportada por anjos para longe da Palestina, conseguindo assim escapar ao avanço dos exércitos muçulmanos. Cumprindo o plano miraculoso, os anjos conduziram primeiro a casa até às costas do Adriático, fazendo-a aterrar «na noite de 9 para 10 de Maio de 1291» numa localidade da Dalmácia; depois, elevando-a de novo, levaram-na até «um bosque de Recanati, na Itália» (Beaumont, 1969: 7) e elevando-a ainda uma terceira vez, transportaram-na até à cidade italiana de Loreto, onde

terá chegado em 1294, três anos depois de ter partido do Médio Oriente (Christiansen, 1996**b**: 300). Não menos perturbante para nós, no solo, olhando de baixo para cima, é a sensação nunca inteiramente determinada ou resolvida com exactidão da casa ora parecer estar a descer pela abertura, dirigindo-se para o interior da igreja, ora a ser através dela elevada e, assim, conduzida para fora do espaço em que nos situamos.

Nem Pedro Alexandrino, nem José António Narciso ou Jerónimo de Gomes Teixeira fizeram o *Grand Tour*. Porém, ao observarmos a pintura da Igreja do Loreto em Lisboa assistimos ainda assim a um outro acontecimento importante: a filiação e integração da obra e, através dela, de nós próprios – à semelhança de um observador do século XVIII – numa cultura transeuropeia que é, não apenas espiritual, iconográfica e estética, mas também visual. É que em Veneza, na abóbada da nave da Igreja de Santa Maria di Nazareth (Scalzi), Giambattista Tiepolo (1696-1770) havia pintado cerca de trinta e seis anos antes um *Milagre da Santa Casa de Loreto* com a colaboração de Girolamo Mengozzi Colonna (1688-1766), responsável pela *quadratura* do tecto (fig. 2). Terminada a 18 de Novembro de 1745, viria, no entanto, a ser destruída em 1915, num bombardeamento da Primeira Guerra Mundial, restando hoje estudos preparatórios e fotografias do fresco final (Christiansen, 1996**b**: 295-301; nºs 48a e 48b; fig. 111). Estes são, no entanto, suficientes para compreendermos como a ideia de rapto e de viagem, espiritual ou artística, esteve na base – independentemente dos resultados concretos, das diferenças estilísticas e qualitativas envolvidas – da formação de uma moderna cultura visual. Nesse sentido, constitui um fenómeno que, no seio das complexidades e tensões do século XVIII, moldaria não apenas a aparência desse período mas, mais importante, criaria algumas das principais estruturas em que assenta a nossa própria época. Também por isso é possível afirmar que hoje, ao observarmos e estudarmos estas obras aparentemente longínquas e, com elas, as suas antecedentes e conseqüentes, assistimos à história e à cultura operando sobre o tempo – dando-lhe corpo, forma e escala – e ao modo como, no seio dele, tecem ligações, transformações e migrações. Única maneira, provavelmente, do passado ser para nós verdadeiramente perceptível, compreensível e, sobretudo, na sua sempre mutável capacidade de emergir no presente e actuar no futuro, ser matéria de novas criações¹⁸. Se nos esforçarmos, soubermos e dispusermos a tal, talvez até de uma forma arrebatada.

¹⁸ Ou como afirmou Madame du Châtelet, «... se o presente fosse o nosso único bem, os nossos prazeres seriam bem mais limitados do que são. Somos felizes no momento presente, não apenas pelos [sic] nossas bem-

2. Uma definição

2.1. O tema, os seus contornos e implicações gerais

Uma teoria é um conjunto internamente consistente de hipóteses ou suposições a partir do qual se pode derivar explicações para factos conhecidos e previsões testáveis para factos novos. Devido ao seu duplo papel como integrador de factos antigos e previsor de novos factos, uma teoria é mais económica do que uma simples lista de factos.

(Palmer, 1999: 46)

Em Portugal, como na restante Europa católica e contra-reformista dos séculos XVII e XVIII, a representação pictórica de figuras e acontecimentos religiosos foi sendo feita de forma predominante e, no caso das pinturas na cobertura dos templos quase exclusivamente, no contexto não do mundo natural, humanamente "real", mas, parcial ou totalmente, no "cenário" de um *lugar* extra-humano, sobrenatural e para lá da realidade: o *céu*. Não se trata de um céu exactamente idêntico ao céu da nossa percepção visual, mas é antes um domínio celestial que contendo elementos daquele se propõe transcendê-lo e alargá-lo, não apenas em termos de significação mas também de forma e estrutura visuais e potencialidades perceptivas. Um céu para o qual não existe na língua portuguesa, como em outras, uma palavra específica que o designe mas apenas adjectivos que associados ao substantivo o qualificam como algo de diferente: *céu divino*, *céu paradisíaco*, *céu místico*, *céu sobrenatural*.

Em hebreu, grego e nas línguas germânicas e românicas, a mesma palavra denota o céu [*heaven*] divino e o céu [*sky*] físico; ao distinguir entre "heaven" e "sky", o inglês é atípico. Muitas línguas não fazem uma distinção clara entre o paraíso celestial (o domicílio dos eleitos) e o paraíso terrestre (o Jardim dos começos do mundo) ... (Russell, 1997: xiv-xv)

Este *céu* assombroso, retoricamente *celestial* por ênfase de certas propriedades do *céu natural*, é entendido aqui como aquele que corresponde a uma realidade sobrenatural (distinta, portanto, do mundo físico natural) de natureza religiosa, que pressupõe uma ideia de *lugar* estruturado em termos espaciais e que foi sendo construído pelos pintores como um mundo espacialmente autónomo e, não menos importante, visualmente convincente: isto é, capaz de persuadir o observador da sua naturalidade ou realismo. Trata-se, portanto, de um

aventuras actuais, mas pelas nossas esperanças, pelas nossas reminiscências. O presente enriquece-se com o passado e o futuro» (Châtelet, 1779: 39).

céu *inventado* e não de um céu descoberto, ou que o artista reproduz ou imita a partir de um modelo exterior a si. Por isso, o *espaço celestial* que a pintura deste período elabora, mais do que replicar o projecto espacial ilusionista nascido no Renascimento, corresponde a um investimento nas potencialidades subjectivas, emocionais e espirituais da ideia e dos instrumentos de ilusão ao procurar persuadir o observador do realismo do irreal, da naturalidade do sobrenatural e da visibilidade do invisível. É aqui que reside, em termos estruturais, toda a especificidade e diferença deste projecto pictórico e, conseqüentemente, do espaço visual que lhe corresponde.

Este investimento na *ilusão* ocorre numa tripla vertente: na ilusão de espaço (a sugestão de extensão, profundidade ilimitada e, talvez mesmo, infinita), na ilusão de veracidade (a representação como verosímil apresentação do irreal e este como prolongamento do real), na ilusão de autoridade (o mundo sobrenatural actuando sobre o mundo natural e humano). Por isso mesmo, esta ambiciosa operação, visando sempre diluir as fronteiras entre o mundo da acção e o mundo da representação, o mundo natural e o mundo sobrenatural, a esfera humana e a esfera divina, ao apelar, com todos os seus meios, à acção, participação e envolvimento sensitivo do observador, encontrou nas grandes superfícies colocadas muito acima da cabeça do indivíduo o seu lugar de eleição. Aí, como num grande ecrã estendido horizontalmente, ou na elevada cúpula de um planetário e, por isso, implicando um olhar diferente, um olhar de admiração, veneração e submissão, um olhar de baixo para cima, a ilusão do céu alcançava a sua suprema consumação e apoteose: como *simulacro* e *simulação*, mas também como *metáfora* e *exemplo*. Nesse exacto momento, o espaço celestial adquiria uma elaborada visualidade e esta, em todo o seu poder de *engano*, *feitiço* e *maravilha*, tornava-se uma presença quase real – ou *parareal* – exercendo um fascínio sensorial único e envolvente sobre a mente e o corpo do observador.

Assim, a construção ilusionista deste espaço celestial, assente na combinação de meios e processos de representação do céu e do espaço naturais com novos meios e processos (ou que neste contexto adquirem uma importância nova), implicou necessariamente uma revisão, alargamento e transformação do modelo de espaço visual, baseado no paradigma geométrico e matemático, adoptado pela pintura Ocidental com a invenção da perspectiva linear. Reside aqui o âmbito desta investigação¹⁹: procurar compreender a construção espacial do céu sobrenatural nos tectos pintados no século XVIII e, em particular, o

¹⁹ À semelhança de Maravall (1983: 16), e fazendo uso das suas palavras, «emprego a palavra *investigação* no sentido de busca de uma interpretação científica, e não de mera busca documental».

modo como essa espacialidade se estruturou, de forma fundamental, em torno de pressupostos perceptivos mais do que geométrico-matemáticos. Por outras palavras, a forma como este *espaço celestial* implicou, por um lado, o envolvimento e a participação activa do observador na construção da ilusão que lhe estava subjacente e, por outro, a transposição para a linguagem pictural de condições e processos conformes com a natureza sensorial e subjectiva da percepção do espaço visual. Esta é, afinal, a hipótese em torno da qual se estrutura o presente estudo.

2.2. A questão central e a ideia directriz

A dissertação que aqui se apresenta, «*O Rapto do Observador. Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*», procurará dar resposta a uma questão central: em que medida o *espaço celestial* representado na pintura de tectos do século XVIII pode ser definido como um *espaço perceptivo* e, nesse sentido, quais as suas relações de continuidade, tensão e ruptura com o ilusionismo espacial, de natureza geométrica, nascido com a perspectiva linear? Subjacente a esta está uma outra: de que modo é que no contexto de uma tradição pictórica pós-renascentista, assente no primado do artista como testemunha visual e da pintura como a produção de imagens verídicas por recurso a um conjunto de instrumentos de apropriação da aparência visual, se operou a criação de imagens igualmente verídicas daquilo que o artista como observador não podia testemunhar e cujo conteúdo não tinha uma existência na realidade visível?

A resposta envolve uma avaliação dos objectos a partir de dois pontos de vista conjugados: a dos meios de representação empregues e a dos processos de percepção implicados (isto é, do duplo ponto de vista do autor da obra e do seu observador). E dois níveis de interrogação: quais os meios específicos usados na pintura de tectos, no período considerado, para alcançar, de forma verosímil e persuasiva, a representação dessa realidade sobrenatural? Quais as características, pictóricas e perceptivas, da ilusão espacial daí resultante e de que modo ela se relaciona e diferencia do espaço ilusionista de matriz geométrica, nascido com a perspectiva central?

Trata-se de investigar: *i)* a natureza específica deste espaço celestial, ou seja, as semelhanças, diferenças e interações, tanto pictóricas como perceptivas, entre a representação espacial do *céu celestial* e a do *céu natural* e, de forma mais ampla, entre

espaço sobrenatural e *espaço natural*, no período considerado; *ii*) os meios pictóricos de criação da ilusão espacial (ou seja, de diluição das fronteiras entre o mundo real e o mundo virtual criado) e o modo como, na sua absoluta *natureza atmosférica*, o espaço celestial se integra ou distingue, pictórica e perceptivamente, do espaço geométrico assente na perspectiva linear; *iii*) os efeitos cognitivos e psicológicos que este espaço celestial pintado na cobertura dos templos procura produzir na mente do observador (ao envolver uma superfície de grandes dimensões com limites nem sempre inteiramente definidos, ao concretizar-se num suporte situado sobre o indivíduo, ao implicar um olhar de baixo para cima e ao pressupor um sujeito em movimento), que é compelido a participar e a contribuir para a eficácia do projecto pictórico.

Assim, para responder à questão central, a dissertação organizar-se-á em torno de uma ideia directriz que a atravessa e que procurará demonstrar: na representação do mundo celestial efectuada nos tectos dos templos e outros edifícios, a pintura do século XVIII operou a construção de um *espaço perceptivo* que se constitui como uma reinvenção do espaço natural, uma reformulação do espaço perspectivado e uma recriação ficcional do espaço real. Este espaço tem, genericamente, um cariz artificial e não natural, atmosférico e não geométrico, irreal e não real. Assente na participação activa do observador, visa tornar visível o invisível, o sobrenatural verosímil e persuadir o observador da sua realidade.

De forma consequente, o céu representado nestas obras pode ser definido como um *espaço sobrenatural de natureza atmosférica* distinto do *espaço natural de natureza geométrica*, que se desenvolveu na pintura europeia a partir da invenção e aplicação da perspectiva linear. Enquanto tal, ele é uma *invenção*, uma *representação* e uma *construção*: capaz de conduzir a uma diluição das fronteiras conceptuais e visuais das categorias envolvidas e criando um novo e peculiar território a meio caminho entre formulações contraditórias. De facto, estas pinturas propõem-se mostrar convincentemente um lugar sem serem verdadeiras paisagens, sugerir uma ideia de profundidade perspectivada sem recorrerem à geometria, estimular uma convicção de realidade sem apresentarem algo inequivocamente real; por outras palavras, criam um mundo singular e estruturalmente ambíguo. Por tudo isto, estas imagens do mundo celestial deverão ser entendidas como o resultado de um processo artístico no qual se combina a invenção de uma *parapaisagem*, a representação de um espaço *paraperspéctico* e a construção de uma *pararealidade*. Nas suas características de inexactidão, indeterminação e incompletude, esse resultado constitui um aprofundamento, mas também uma transformação e, até, uma transgressão dos pressupostos contidos na ideia de espaço renascentista, aproximando a pintura de uma ideia psicológica de profundidade

que prefigura e prepara o caminho para o espaço pictórico moderno, imaginário, subjectivo e emotivo.

2.3. O objecto, o período e os seus limites

Serão objecto desta investigação exemplos considerados relevantes de entre as pinturas que, em Portugal continental²⁰, foram realizadas sobre tectos planos, curvos ou esferóides; a óleo, têmpera, fresco, ou por combinação destas várias técnicas; sobre tela, madeira ou estuque; por autores nacionais e estrangeiros, no período de 1690 a 1807 – e que, adicionalmente, correspondam a superfícies pictóricas contínuas ou visualmente unitárias, no sentido em que resultam de uma operação artística que, ao contrário dos “tectos de caixotões”, visa a criação de um todo unitário e não fragmentado.

Estes cento e dezassete anos – começando ainda no século XVII, abrangendo todo o século XVIII e entrando já no XIX – decorrem entre dois marcos escolhidos: a já referida *Assunção da Virgem acompanhada de Cenas da Vida da Virgem e de Virtudes*, no tecto da nave da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja, e a *Adoração do Cordeiro Místico* no tecto da nave da Igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa. A primeira foi realizada por António de Oliveira Bernardes (1662-1732), em equipa com João Pereira Pegado e Pedro Figueira, e terminada, com toda a probabilidade, no ano de 1690 (cf. Serrão, 1997*b*); nela, pela primeira vez, se representa de forma ilusionista e dramática a diluição de fronteiras entre o mundo celestial e o mundo terreno, visando uma ideia festiva e triunfalista da pintura e uma violenta acção sensorial e emotiva sobre o espectador. A segunda, foi pintada por Pedro Alexandrino de Carvalho, certamente em colaboração com José António Narciso, em data incerta mas que, provavelmente, se situará no período que se estende entre o ano de 1804²¹ e o dia 5 de Abril de 1807, data de sagração da igreja reconstruída (Vieira da Silva, 1953: 58).

De acordo com as informações ao nosso dispor, este tecto de Pedro Alexandrino será, muito possivelmente, o último de uma longa listagem de tectos sacros pintados pelo

²⁰ Esta dissertação não abrange, portanto, os arquipélagos atlânticos, Açores e Madeira, nem as antigas colónias, nomeadamente o Brasil.

²¹ Agradeço esta informação, assente na interpretação dos documentos existentes nesta igreja relativos às empreitadas pictóricas aí efectuadas (porém, sem referência específica à pintura do tecto), a Anne-Louise Fonseca, que, no âmbito da investigação em curso para a sua tese de doutoramento sobre *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'Histoire au Portugal au XVIIIe siècle: les cycles religieux et les cycles profanes* (a apresentar brevemente à Université de Montréal), considera 1804 a data mais provável da sua realização.

autor; será também, com idêntica probabilidade, o último grande tecto pintado numa igreja de Lisboa – talvez até do país – antes da dramática fuga para o Brasil da família real e da grande nobreza portuguesas, ocorrida a 29 de Novembro de 1807. Por estas razões, ele representa simbolicamente o fim dessa longa e contínua tradição iniciada pelo tecto de Bernardes em Beja e que não pode ser dissociada do *ancien régime*, no seio do qual surgiu e se desenvolveu²². A queda deste, iniciada com a entrada em Portugal das tropas invasoras de Bonaparte e a referida fuga da Coroa e corte, torna-se, assim, no acontecimento que, como um processo em cadeia, arrasta outras quedas e conduz a outros finais que se desenrolarão de forma inseparável do primeiro: é o caso dos objectos artísticos aqui analisados, que na sua escala, conteúdo e linguagem pictórica, davam resposta a um gosto e cumpriam uma função que dificilmente poderia sobreviver autonomamente à estrutura social e política em que assentava a sua encomenda. É certo que, em rigor, nem a monarquia absoluta terminou em Portugal em 1807, nem este foi o último tecto pintado dentro desta tradição. Porém, se a primeira seria nos anos seguintes um episódio longínquo e conturbado que se encerraria com o juramento a 4 de Julho de 1821 da carta constitucional por D. João VI (1767-1826), no dia imediato ao do seu regresso a Lisboa após uma precipitada contra-fuga²³ (cf. Hespanha, 1993; Lourenço e Roque, 1993; Wilcken, 2004), no caso dos segundos poder-se-á perguntar se os exemplares produzidos em Portugal em data posterior a 1807 prolongam ainda a tradição em que se inserem, naquilo que globalmente ela implica de continuidade, constância e integração num todo mais vasto; ou se, pelo contrário, são exemplos desamparados, desenquadrados e, de algum modo, terminais e nostálgicos de um mundo para lá do seu próprio tempo? Na nossa opinião eles são ainda parte desse longo século XVIII, desse universo que decorre entre 1690 e 1807, num curioso ciclo que vai das primeiras descobertas de ouro na colónia do Brasil à inesperada transformação desta no centro do império; mas, em si mesmos, incapazes já de gerar continuidade. São, portanto, os últimos e dispersos exemplares de uma longa, bem sucedida e resistente tradição artística que perdeu, porém, as suas estruturas e se revelou

²² Também António Hespanha, no volume por si organizado da *História de Portugal*, sob a direcção de José Mattoso, define 1807 como o final do Antigo Regime português (Hespanha, 1993). Maxwell (1993: 104), diz: «The long Portuguese eighteenth century began during the late 1660s. ... And this long eighteenth century ended in the climatic winter of 1807-1808 when Napoleon's armies under Général Junot seized Lisbon and the Bragança dynasty fled across the Atlantic to establish its seat in Brazil».

²³ A história do *ancien régime* só terminaria, de facto, em 1834. Após 1821 decorre um epílogo confuso e violento, no qual se assiste ao breve retorno do absolutismo com D. Miguel I (1802-1866), ele próprio regressado do Brasil em 1828, e culmina na guerra civil de 1832-34 que opõe ambas as forças históricas, encabeçadas pelos filhos de D. João VI: D. Miguel I e D. Pedro IV (1798-1834). Este crepúsculo, iniciado em 1807, está assim repleto de episódios tão dramáticos quanto patéticos.

incapaz de produtivamente assegurar consequência histórica. Também por isso mesmo serão tidos aqui em consideração.

2.4. Os campos e as problemáticas

Face ao tema e à sua questão central, pretende-se, em primeiro lugar, estudar os objectos escolhidos em dois domínios: o do *autor* – quem constrói a imagem – e o do *observador* – a quem a imagem se destina e por quem ela terá de ser observada e interpretada, tendo presente que o autor é também sempre o primeiro observador. Assim, a partir deste duplo domínio, a investigação subentende dois campos: o da *representação pictórica*, isto é, dos factores, meios e linguagens plásticas estruturantes da representação, e o da *percepção visual*, que se opera a partir daqueles gerando a interpretação perceptiva. Trata-se, por outras palavras, de estudar de forma conjugada as questões levantadas pela linguagem visual e plástica com as dos meios e processos da percepção visual, tendo necessariamente em conta os dados e propostas mais actuais.

De facto, do ponto de vista do observador o problema da representação está ligado ao problema mais vasto da percepção de algo “diferente” do que é mostrado, isto é, da percepção de uma representação pictórica bidimensional como uma representação tridimensional válida. Do ponto de vista do autor implica uma clara consciência dos objectivos e um uso operativo dos meios disponíveis para a sua concretização. Assim, representações pictóricas como as que aqui se estudam foram realizadas na absoluta convicção de que, ao serem observadas, o observador transformaria a sua matéria pictural, colocada e manipulada numa superfície bidimensional, numa percepção ou *representação cognitiva* tridimensional. Esta representação de natureza perceptiva está assim intrinsecamente associada e, até, dependente da representação artística: a lógica operativa e os processos envolvidos associam-se de forma determinante para atingir o resultado pretendido. Cumpre, portanto, investigar o sentido desta associação e, sobretudo, os meios que auxiliam o autor e o observador a tornar estas imagens naquilo que de facto, e em rigor, elas não são – *espaço* – ou são, mas de modo indirecto: através de um jogo onde alguma coisa, a forma percebida, está sempre *em vez de* outra coisa, a matéria pictural. Por isso, cumpre também investigar de que maneira estas representações plásticas podem funcionar como um *mapa pictórico* do céu sobre o qual o observador constrói uma *mapa cognitivo* tridimensional,

claramente interpretativo do primeiro. Processo que, em última instância, transforma as pinturas celestiais em *mapas visuais* construídos em cooperação e mutuamente partilhados.

O estudo do tema e da questão central para ele definida impõem necessariamente um alargamento da investigação a dois outros campos. Por um lado, torna-se fundamental analisar a representação do espaço celestial, no período considerado e nos exemplos escolhidos, no seio mais vasto de uma tradição de ilusão espacial e que, pelo menos desde o século XV, sustenta uma *visão* do céu: feita de exemplos e paradigmas, rupturas e continuidades, diferentes meios e práticas. O estudo desta visão implica, simultaneamente, o estudo do pensamento em torno do espaço e, em particular, do espaço aplicado à representação do céu – mesmo que o *espaço* enquanto conceito apenas surja nas reflexões teóricas do final do século XVIII. Trata-se de analisar os princípios e os conceitos (artísticos, religiosos, científicos e filosóficos) que estão, nuns casos mais directa noutros mais indirectamente, subjacentes ao modo de representar e que tornam as imagens parte de um problema mais vasto: um modo integrado de ver e pensar, talvez mesmo, uma forma de *pensamento visual*. Por outro, qualquer análise do papel e contribuição do acto de ver face ao acto de representar visualmente, ou seja, do observador face à obra pictórica, implica necessariamente a tentativa de definir e compreender o sujeito concreto a quem as imagens se destinam; por outras palavras, a análise da cultura, nas suas múltiplas dimensões, em que esse observador se integra e o modo como esta o molda e o condiciona, influenciando a sua percepção e determinando o seu papel como observador.

Assim, procurar-se-á analisar a tarefa do pintor na criação da ilusão de espaço e determinar a participação do observador na construção concreta desta ilusão de espaço celestial. Para isso, estudar-se-á: *i)* os meios específicos da representação pictórica que permitem ao artista a construção de uma imagem significativa, analisando as operações implicadas na transformação da camada pictural em *representação* pictórica ou seja, a construção de uma imagem organizada e visualmente compreensível; *ii)* os mecanismos mentais inerentes ao acto de percepção pelo observador, analisando a transformação da representação visual pictórica em representação visual cognitiva, através de processos perceptivos de construção e interpretação, e suas associações, interligações e interdependências operativas. Adicionalmente, procurar-se-á analisar o espaço celestial no âmbito da representação espacial ilusionista e, ao mesmo tempo, o lugar do sujeito observador no espectáculo visual barroco. Para isso, proceder-se-á também a: *iii)* um enquadramento analítico, interpretativo e comparativo, das pinturas escolhidas, quer através de obras paradigmáticas e exemplos relevantes anteriores, nacionais ou estrangeiros, quer de

diferentes reflexões teóricas no âmbito do espaço visual e da sua representação na pintura, desde o século XV até ao fim do período considerado; *iv*) uma consideração dos aspectos e vectores fundamentais que, através da arte, da religião, da ciência e da sociedade, auxiliam a compreensão do sujeito observador deste período mas também do lugar e do papel que lhe é atribuído no espectáculo visual do seu tempo.

2.5. O enquadramento e a diferenciação

Entre a primeira formulação da presente investigação, em 1996, a sua revisão em 2003 e, agora, a sua conclusão, alguns outros importantes estudos incidindo sobre este tipo de objectos neste período foram sendo apresentados. Ao artigo inaugural de Reynaldo dos Santos de 1962, «A Pintura de Tectos do Século XVIII em Portugal» (Santos, 1962), aos de Vítor Serrão de 1975, «O Tecto da Igreja do Seminário de Santarém e os seus presumíveis autores» (Serrão, 1975) e de 1991, «Uma obra-prima do pintor barroco Lourenço da Cunha: a pintura de perspectiva ilusionística do tecto da Igreja do Cabo Espichel (1740)» (Serrão, 1991), e, por fim, ao de Serrão e Magno Moraes Mello de 1994, «A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino» (Serrão e Mello, 1994) – que durante quarenta anos constituíram exemplos pioneiros num campo incompreensivelmente inexplorado – juntaram-se rapidamente novas e mais completas abordagens. Estas vieram, finalmente, dar continuidade e desenvolvimento às anteriores procurando ultrapassar o predomínio de curtas e dispersas referências existentes em obras de âmbito mais genérico ou sem o grau de aprofundamento e rigor necessários. De Magno Moraes Mello surgiram tanto artigos de âmbito circunscrito (Mello, 1994; Mello, 1995; Mello, 1997*a*; Mello, 1997*b*; Mello, 1998*a*; Mello, 1999), como estudos por regiões do país (Mello, 2000; Mello, 2001; Mello, 2004) e, sobretudo, de forma panorâmica, as suas dissertações académicas: de mestrado em 1996, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V (1706-1750)*, revista e publicada depois em livro (Mello, 1996; Mello, 1998*b*), e de doutoramento em 2002, *Perspectiva Pictorum: As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII* (Mello, 2002*a*). A estes juntaram-se novos textos sobre objectos específicos da autoria de Vítor Serrão (Serrão, 1996; Serrão, 1997*b*; Serrão, 1999*c*; Serrão, 2005*a*; Serrão, 2005*b*) e um capítulo dedicado ao tema numa obra de história da arte barroca em Portugal (Serrão, 2003). Mas também uma tese de mestrado sobre o caso concreto do tecto da Igreja do Menino Deus, em Lisboa, por José de Brito Ferreira dos Santos (Ferreira dos Santos, 2000), os artigos de Giuseppina Raggi (Raggi,

2001a; Raggi, 2002b; Raggi, 2002a) e, finalmente, a sua dissertação de doutoramento, de 2004, intitulada *Architetture dell'Inganno: Il Lungo Cammino dell'Illusione. L'Influenza Emiliana nella Pittura di Quadratura Luso-brasiliana del Secolo XVIII* (Raggi, 2004) – em que a segunda das suas três partes é dedicada aos tectos portugueses. Alguns outros poucos artigos de autores diferentes juntaram-se aos anteriores, assim como uma série de novas referências a estes objectos, em monografias de edifícios e em estudos históricos, no âmbito do levantamento arquivístico ou patrimonial, do restauro e da conservação. Aliás, o interesse académico por fim revelado por estes numerosos e extraordinários objectos da arte portuguesa, a que não é alheio o interesse mais recente pela arte barroca em geral, começou também a ser, finalmente, acompanhado pela sua gradual, ainda que muito insuficiente, recuperação – condição fundamental para o seu correcto estudo.

Todos os trabalhos que foram expressamente mencionados são, sem excepção, produções no âmbito da área de História da Arte. Além disso, as três dissertações que, de forma ampla, abrangem diferentes pinturas de tectos ao longo do século XVIII (Mello, 1998b; Mello, 2002a; Raggi, 2004), centram-se de forma explícita no estudo da *quadratura*, isto é das arquitecturas pintadas. Porém, verifica-se que estas não só não estão presentes na totalidade dos tectos portugueses do século XVIII onde se representa o mundo celestial, como naqueles em que elas surgem apresentam-se, com raras excepções, separadas do espaço celestial pintado, sendo assim extrínsecas a ele. Por todas estas razões, consideramos serem estes estudos insuficientes para a mais completa compreensão dos objectos em causa, podendo mesmo nalguns casos, ficarem alheados daquilo que, afinal, constituía o centro do seu propósito artístico e religioso e a razão de ser fundamental da sua existência: a representação visual, verosímil e persuasiva, desse mundo para lá do mundo, o céu místico²⁴. Adicionalmente, verifica-se que, de forma assumida, num caso (Mello, 1996), ou simplesmente constatável, nos outros dois (Mello, 2002a; Raggi, 2004), existe um claro desequilíbrio entre o estudo das obras da primeira e da segunda metades do século, com uma larga primazia das primeiras. Este défice torna-se ainda mais óbvio quando analisamos a restante bibliografia, facto que parece reflectir uma desvalorização, desatenção ou indiferença e, nalguns casos mesmo, como procuraremos demonstrar, um preconceito relativamente a elas. Um tal défice é

²⁴ Deste ponto de vista, é muito significativa a afirmação de Mello (2002a: 5): «... podemos distinguir dois mundos válidos na decoração de tectos, que no caso português fazem todo o sentido. O primeiro diz respeito ao tema e ao que é fundamental; o segundo relaciona-se com a construção virtual da arquitectura, porém com outro grau de importância. Isto não significa que o tema ou a figuração sejam mais importantes: ambos os sistemas têm a sua validade e o seu significado, e também a sua repercussão no fruidor.» Além de contraditória, ela assenta num aparente axioma com o qual estamos em total discordância.

tanto mais estranho quanto facilmente se constata que a maioria dos exemplares actualmente existentes em Portugal foram pintados após 1750, situação que, tanto no caso de Lisboa como das restantes áreas do território nacional afectadas pelo terramoto de 1755, se configura como uma norma que inclui muito poucas excepções.

Ao contrário dos estudos mencionados, procura-se aqui compreender as representações do espaço celestial pintadas nos tectos portugueses do século XVIII no âmbito da área de Teoria da Imagem. Isso implica um estudo da sua natureza icónica, isto é, do conjunto de componentes entendidos como específicos à definição, qualificação e significação destas imagens como objectos visuais plásticos – envolvendo, por isso, matérias, processos e linguagens distintas de outras formas de comunicação (cf. Aumont, 1994: 1-2; Villaffañe e Mínguez, 1996: 17-27). A sua análise assenta em cinco pressupostos fundamentais: *i)* como objectos visuais operam uma representação de carácter visual que não é separável dos processos de percepção visual; *ii)* essa representação é o resultado da acção directa de um sujeito criador e dirige-se, de forma também directa, a um sujeito observador; *iii)* autor e observador não podem ser separados do contexto mais vasto no seio do qual se integram ou diferenciam; *iv)* a representação criada e observada é inseparável da matéria, dos meios e dos processos utilizados na sua construção e, adicionalmente, *v)* do conjunto de outras representações que lhe pré-existem e com as quais mantêm relações também elas visuais. Por isso, parafraseando Svetlana Alpers (1983: xv), o que aqui se propõe não é um estudo da *história* da arte portuguesa no século XVIII mas dos *objectos visuais* escolhidos e da *cultura visual* nesse período²⁵.

Um tal estudo, como foi enunciado, não pode ser desligado dos processos da percepção visual. Se esta diz respeito ao modo como um dado sujeito constrói uma ideia visual a partir de uma dada imagem, objecto, contexto, ou acontecimento, parece-nos incontornável a necessidade de considerar o modo como este processo ocorre com imagens que, pela sua própria génese, estrutura e função se destinam a suscitar uma ideia visual, isto é, uma percepção visual: as pinturas. Se recorrermos à mais básica das definições de percepção visual constatamos que esta é sempre o resultado de uma interacção entre três componentes: a luz, uma superfície que reflecta essa luz e um observador equipado com um sistema capaz de detectar e processar e interpretar essa luz reflectida por essa superfície. Ora, como facilmente podemos compreender, cada uma destas componentes é imprescindível ao processo artístico: isto é, na ausência de qualquer uma delas não existe aquilo a que

²⁵ «What I propose to study then is not the *history* of Dutch art, but the Dutch *visual culture* ...».

chamamos pintura. É certo que, numa sua definição redutora, a pintura apenas corresponderá à segunda componente: a superfície. Mas não é menos verdade, parece-nos, que essa superfície tratada em termos visuais só tem existência visível na presença da primeira e só tem sentido na presença da segunda, quando acompanhada da primeira. Portanto, estudar a superfície pictórica só por si é estudar de forma bastante incompleta a pintura. Por tudo isto, o estudo do objecto artístico e, em particular destas pinturas, no âmbito também da percepção visual parece-nos ser absolutamente necessário para a compreensão o mais alargada possível desse objecto enquanto parte de um *contexto ecológico* que, em última instância, só cumpre plenamente a sua função e sentido perante um sujeito observador capaz de a perceber e a ela reagir.

Assim, o que se procura aqui concretizar é uma abordagem interdisciplinar dos objectos artísticos escolhidos recorrendo, em particular, a outras áreas do pensamento e da investigação, incluindo a ciência, tradicionalmente arredadas da sua consideração. A razão prende-se, desde logo, com o facto deste cruzamento interdisciplinar tanto entre diferentes áreas, como entre a arte e a ciência em geral, constituir uma das marcas mais importantes da transformação e desenvolvimento do conhecimento nas últimas décadas e, em particular, nos anos mais recentes. Neste sentido, parece-nos que a arte, quer através daqueles que a criam como dos que estudam essas criações, não pode ignorar esta realidade sob pena de, enclausurada num mundo seguro e previsível, se tornar um domínio isolado do presente e incapaz de “antecipar” o futuro – qualquer que este venha a ser. Além disso, esta ideia de interdisciplinaridade não lhe é alheia: ela constituiu o maior legado da revolução renascentista e, em particular, dessa figura extraordinária que foi Leonardo da Vinci (1452-1519) – mesmo que as características exactas do seu exemplo sejam irrepetíveis.

2.6. As premissas e os conceitos prévios

A concretização do estudo destes objectos no âmbito do tema e da questão central anteriormente definidos decorrerá tendo subjacente a si um conjunto de premissas e de conceitos prévios que se procurará desde já explicitar – deixando para o corpo das diferentes partes em que se estrutura a dissertação a definição, no momento próprio, dos restantes conceitos operativos.

O conceito de tecto

Utilizar-se-á aqui o termo tecto na sua definição mais lata: como cobertura de um espaço arquitectónico, referindo a parte interna dessa superfície superior do edifício, independentemente do seu carácter plano ou curvo, seja curvo cilíndrico (vulgarmente designado de abóbada) ou curvo esférico ou hemisférico (vulgarmente designado de cúpula), da materialidade da sua superfície (madeira ou estuque) ou da sua homogeneidade (contínua ou descontínua). Porém, em todos os casos em que estas diferenças estruturais têm consequências significativas, tanto a nível representativo como perceptivo, far-se-á a distinção. Convém uma vez mais salientar que a presente análise, pelas razões já expostas, apenas considera, de forma central, as pinturas de tectos pictoricamente contínuos, sendo excluídos aqueles que neste período foram pintados segundo uma estrutura de “caixotão”.

O conceito de observador

Preferimos o termo *observador* ao de *espectador*. Esta preferência reside, fundamentalmente, no facto deste último pressupor um sujeito passivo, imóvel, que testemunha um *espectáculo* cujo desenrolar e concretização última não depende de si. *Observador*, pelo contrário, implica um sujeito activo, dinâmico que participa construtiva e interpretativamente naquilo que vê, no sentido em que aquilo que vê resulta da interacção do que há para ver com o modo como é visto, a partir de uma dada posição no espaço, num dado período de tempo e, obviamente, em função da específica resposta perceptiva, cognitiva e emocional ao estímulo visual. Corresponde à diferença entre *olhar* e *ver* sublinhada em 1692 por William Molyneux (1656-1698)²⁶. Observar significa ainda *ver com atenção*. O papel da atenção representa aqui um reforço do acto de ver como acto voluntário, dependente da acção do sujeito e conscientemente direccionado por este (como em “espreitar” ou “espiar”). Neste sentido, partilhamos a posição definida por Jonathan Crary no seu *Techniques of the Observer*.

Escolhi o termo *observador* sobretudo pela sua ressonância etimológica. Ao contrário de *spectare*, a raiz latina para “espectador”, a raiz para “observar” não significa literalmente “olhar para”. Espectador carrega também conotações específicas, especialmente no contexto da cultura do século XIX, que eu prefiro evitar – nomeadamente de alguém que é um sujeito passivo num espectáculo, tal como numa galeria de arte ou num teatro. (Crary, 1990: 5)

²⁶ «... in Vision there is a Difference between *looking* and *seeing* ...» [William Molyneux (1692). *Dioptrica Nuova: A Treatise of Dioptricks in Two Parts*. Londres: Tooke; pp. 288-9 (cit. por Wade, 1998: 264)].

O conceito de barroco

Será utilizado o conceito de *Barroco*, aplicado aos objectos estudados, no sentido lato de um momento histórico e artístico cujas estruturas se mantêm independentemente de metamorfoses particulares, temporais, regionais, ou outras, desde o século XVII até ao final do século XVIII²⁷. Neste sentido, consideramos parte do barroco aquilo que habitualmente se apelida de *Rococó*. Apesar da frequente dificuldade em diferenciar estes dois conceitos (*Barroco* e *Rococó*) e, adicionalmente, em definir o de *Neoclássico*, todos com uma importância inegável no período considerado, consideramos que a maior diferença ocorre entre os primeiros e o último, o qual relativamente a um conjunto de aspectos fundamentais pressupõe uma negação dos valores e práticas veiculados por aqueles. Neste sentido, concordamos inteiramente com Remy Gilbert Saisselin quando afirma:

... ao usarmos o termo *Barroco*, pretendemos designar não apenas a arquitectura de Bernini ou Borromini, ou um espaço pictórico aberto e o contraste de luz e sombra, mas uma civilização que pode ser associada com o período de monarquia absoluta, com uma aliança entre a Igreja e o Estado para manter a estrutura hierárquica da sociedade, e até com o mercantilismo económico. ... Tal como é empregue aqui, o termo *Rococó* está, assim, ainda dentro do momento Barroco. O Barroco não morreu com uma mudança no design do mobiliário ou com o triunfo de [Jacques-Louis] David, mas com o fim de uma determinada sociedade. (Saisselin, 1992: 3-4)²⁸

Isto não significa que ignoremos a diversidade de formas, conceitos e forças que operam ao longo deste período. Pelo contrário, é através da consciência das profundas tensões que atravessam o século XVIII que o procuraremos compreender, evidenciando a riqueza e fertilidade que o caracteriza. Como não ignoramos o risco de apelidar de barrocos objectos criados já no século XIX. Ainda assim, consideramos preferível tratá-los como exemplos de *Barroco tardio* a negar a evidência da sua filiação. Quanto à sua relação com as forças de oposição artística, estética, política e social, representadas tanto pelo Neoclassicismo como pelo *Iluminismo*, ela será abordada no decorrer da dissertação²⁹.

²⁷ Haskell (1980: vii) define como Barroco o período que, em Itália, decorre desde o início do século XVII até ao colapso da república veneziana em 1797.

²⁸ Minor, por sua vez, afirma: «Baroque and Rococo are elusive and emotive terms. ... It is only fairly recently that both the use of the term baroque, as well as the way in which the art of the period has been viewed, have lost much of the prejudice of earlier times. ... the words Baroque and Rococo are not just convenient and fairly conventional handles for writing and thinking about epochs of art history. Both terms suggest not just a period but an overarching philosophy, style, and vision; using these terms connotes some basic similarities among objects and attitudes throughout the two periods» (Minor, 1999: 13-5).

²⁹ Relativamente a estes dois conceitos, partilharemos também o ponto de vista de Saisselin (1992: 5): «We shall therefore use the term *neoclassicism* only to designate a style, not an entire civilization as with the word *Baroque*. And the term *Enlightenment* will not applied to art, but to a mentality opposed to the Baroque: a pan-European intellectual-critical movement advocating religious tolerance, economic liberalism, modernization of the state,

O conceito de perspectiva como paradigma

A perspectiva, quer como sistema de representação quer como sistema de visão, é considerada aqui como um paradigma da arte ocidental entre o século XV e o século XX com o qual, portanto, o período estudado se confronta (cf. Reis, 2002). Talvez se possa começar pelo modo como, em 1962, Thomas Kuhn definiu o conceito de *paradigma científico*: «um conjunto de suposições operativas que uma comunidade de cientistas partilha (muitas vezes implicitamente) ao realizar investigação num dado tópico» (Palmer, 1999: 70). Esta definição pode ser reescrita e adaptada ao campo artístico, por exemplo nestes termos: um paradigma artístico é um conjunto de meios operativos (teóricos e instrumentais) que uma comunidade de artistas partilha (muitas vezes implicitamente) ao conduzir a criação visual num dado campo. É neste sentido que, no seio deste estudo, a perspectiva é tomada como um paradigma e, de forma consequente com tudo o que foi anteriormente explicitado, se procura compreender de que modo ele foi, num âmbito específico da representação pictórica e num dado período, mantido, desafiado ou, até, contrariado³⁰. Mesmo que a sua legitimidade histórica não fosse questionada um tal desafio poderá ter contribuído para a sua erosão, que se acentuaria fatalmente no século seguinte.

O conceito de percepção visual

A percepção de espaço nas imagens em geral e nas pinturas em particular resulta da aplicação pelo sistema perceptivo dos mesmos processos e pressupostos usados na percepção do mundo circundante, fruto de uma evolução ao longo de muitos milhares de anos. Neste sentido, não haverá qualquer diferença entre o funcionamento fisiológico e neurobiológico do nosso sistema visual e o de um observador do século XVIII. As diferenças existentes serão, genericamente, de carácter cultural: moldadas por diferentes experiências visuais, religiosas, sociais e políticas. Por outras palavras, o sistema perceptivo é o mesmo, os resultados dessa percepção é que poderão ser diferentes. A questão a que, em rigor, é impossível responder de forma absoluta será: que diferenças são essas? Da mesma forma

judicial and fiscal reform, and a reevaluation of human nature in terms of a more optimistic and secular view of the destiny of man».

³⁰ De forma consequente, a aplicação do conceito de paradigma a obras concretas subentende a definição dada por Salat e Labbé (1994: 242): «A paradigm is an object or a device that functions as a model for thought, regulating it and playing variations on it in the most diverse fields. A paradigm is an artefact comparable to the manifest essence of the object, real or ideal, that thought attempts to grasp. A paradigm enables us to show, exhibit, indicate, represent and compare».

que hoje não é possível definir com exactidão este tipo de diferenças quando se considera diferentes indivíduos no seio de culturas diferentes, ou até da mesma cultura. Por isso, com todos os riscos inerentes, partiremos do pressuposto, mais provável e operativo, de que o que há de comum entre um observador europeu do século XXI e um outro do século XVIII excede em muito o que há de diferente. Este é, afinal, um dos pilares estruturais do conceito de cultura e tradição, no sentido de um todo complexo, diversificado, mas suficientemente partilhado por diferentes sujeitos ao longo de um alargado período de tempo.

2.7. A organização e os critérios metodológicos

A presente dissertação está dividida em três partes: "A Invenção do Céu: o Espaço Celestial como *Parapaisagem*", "A Representação do Céu: o Espaço Celestial como *Paraperspectiva*" e "A Percepção do Céu: o Espaço celestial como *Pararealidade*".

Na primeira, procura-se investigar em que medida a representação do espaço celestial corresponde à criação de uma imagem na qual, de forma fundamental, se opera a invenção visual de um novo *lugar* e não a *imitação* de um que lhe pré-existe e as interacções e consequências deste facto com a cultura visual do século XVIII. Para isso, analisar-se-ão as relações de continuidade e tensão do *céu sobrenatural* com o *céu natural*, nas suas diferentes apresentações, formulações, e discussões na arte, na religião e na ciência; apresentar-se-ão os objectos de estudo, a sua integração no âmbito tanto da arte setecentista portuguesa como da europeia, os seus antecedentes e consequentes, e sua relação com o contexto mais vasto da cultura estética e visual do seu tempo; finalmente, propor-se-ão tipologias fundamentais de compreensão e estudo desses objectos em função das características evidenciadas.

Na segunda, procura-se investigar em que medida estas imagens de um lugar celestial sobrenatural corresponderam à representação ilusionista de um espaço que, pela sua natureza atmosférica, implicou um processo de apropriação, transgressão e alargamento do principal meio de ilusão ao dispor dos pintores pós-renascentistas, a perspectiva, conduzindo, em última instância, a uma espacialidade que designamos por *paraperspéctica*. Para tanto, serão definidos e clarificados alguns conceitos fundamentais – como o de ilusão e o de representação – e as suas implicações nos objectos de estudo; proceder-se-á à análise das potencialidades e limites da perspectiva geométrica, que teve nas *tavolettas* de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e no *De pictura* de Leon Battista Alberti (1404-1472) o seu nascimento, e ao seu confronto com a revisão, alargamento e ultrapassagem feito por

Leonardo da Vinci através da sua *perspectiva atmosférica*. Neste sentido, constituirão também objectivos fundamentais desta parte analisar: *i)* as repercussões históricas da atitude de Leonardo na prática artística ocidental, desde as cúpulas de Correggio (c.1489-1534) aos tectos e cúpulas do Barroco; *ii)* as consequências da tensão instalada entre perspectiva geométrica e perspectiva atmosférica no ilusionismo espacial das pinturas celestiais, tendo em conta a necessidade destas darem resposta a um triplo desafio: o de assegurarem a sua verosimilhança no contexto do espaço arquitectónico em que se integravam, o de se dirigirem a um observador activo e dinâmico situado sob elas e, por fim, o de alcançarem a eficácia comunicacional que lhes era exigida.

Na terceira e última parte, procurar-se-á compreender de que forma o observador desempenhava um papel e ocupava um lugar cruciais na transformação deste espaço celestial numa construção perceptivamente consequente e espiritualmente profícua: uma espécie de mundo suspenso entre a objectividade material da realidade e a subjectividade imaterial do irreal e que aqui se designa por *pararealidade*. Neste sentido, serão confrontados alguns dos aspectos mais importantes da percepção visual humana com características fundamentais destas obras que as tornam capazes de interagirem de forma privilegiada com as primeiras e, assim, conduzirem a uma resposta consequente com os objectivos do artista e do seu encomendador. Em termos concretos, trata-se de relacionar qualidades presentes nestas pinturas, tanto ao nível dos elementos que representam, das estruturas com que se organizam e dos processos a que recorrem, como sejam a indeterminação e a incompletude, com elementos, estruturas e processos subjacentes ao acto de percepção do sujeito observador.

Em termos metodológicos, procurou-se neste estudo conceder aos objectos a necessária centralidade e, ao mesmo tempo, afirmar um outro aspecto óbvio mas frequentemente esquecido: a sua natureza eminentemente visual. Por outras palavras, olhar para os objectos como aquilo que de facto são, pinturas – e não como textos, documentos, ou teorias. A primazia desta sua natureza visual e do carácter artístico da produção que lhes está subjacente não significa uma negação das suas relações, implicações e contaminações verbais (textuais, documentais ou teóricas), mas apenas que o estudo destas subordinar-se-á ao da primeira, contribuindo para a sua mais correcta e ampla interpretação.

A análise concreta das obras seleccionadas, considerando o tema, a questão central e o período anteriormente definidos, implicará necessariamente o seu estudo comparativo com um conjunto alargado de outras: por um lado, obras do mesmo período, situadas fora de Portugal, com as quais as primeiras mantêm relações de filiação, de semelhança ou diferença, pontual ou global; por outro, um conjunto mais vasto de pinturas que, tanto a nível particular

como global das questões estudadas, se possam afirmar como modelos e paradigmas da grande corrente pós-renascentista do ilusionismo espacial, com as quais os objectos em análise claramente se relacionam em continuidade ou ruptura.

Uma das qualidades que as obras escolhidas revelam e um dos desafios mais importantes que colocam ao seu estudo e compreensão reside no facto de serem *objectos contextualizados*: isto é, objectos inevitavelmente inseridos num contexto, indissociáveis dele e cuja observação só poderá decorrer *in situ*. As relações que mantêm com o espaço arquitectónico que os rodeia, no qual se integram e para o qual foram pensadas, torna a percepção destas obras inteiramente diferente de todas as outras que nos habituámos a observar e a conhecer no ambiente espacialmente abstracto, historicamente neutro e visualmente descontextualizado que, com poucas excepções, define os nossos museus. Adicionalmente, a sua escala monumental agrava a dificuldade, comum a todas as pinturas, de as observar por via de reproduções executadas em qualquer suporte. Por melhor que seja a qualidade destas, a verdade é que é impossível substituírem ou simularem adequadamente a experiência visiva que só o contacto directo no local permite. Até porque também este é sujeito a mutação: altera-se à medida que, ao movimentarmo-nos no interior da igreja, se altera o nosso ponto de vista, ou que nela se alteram condições de luminosidade e talvez até, nalguns casos, de temperatura e odor³¹. Tudo aquilo que numa reprodução ou no interior de um museu não se modifica, ou sofre apenas alterações mínimas. Como afirma Shearman (1980: 282), a propósito das cúpulas de Correggio em Parma: «Acima de tudo ... devemos lembrarmo-nos que estas obras foram concebidas para serem vistas por pessoas, não por câmaras». A consciência disto é imprescindível para compreendermos a relação perceptiva que a obra estabelece com o seu observador sendo, desde o primeiro momento, uma condição estrutural à sua génese e concepção. Por isso, no seio desta dissertação, as reproduções fotográficas – que apenas nos podem dar uma versão simplificada, comprimida, senão mesmo amputada e alterada, da realidade que pretendem mostrar – constituem um instrumento pragmático destinado a facilitar a compreensão do conteúdo e não um substituto, julgado neutro, do objecto de análise.

³¹ «It is often not easy to find a correct vantage point from which to view such works, and even harder to attempt to re-create or simulate the viewing experience involved in looking at a large expense of paint: to do so one also often needs to move to take in the whole, and lightning conditions may change radically as one does. In any event, the experience can only be reproduced *in situ*; their experience cannot be easily simulated in a book, lecture hall, or classroom» (Kaufmann, 2005: 12).

No âmbito do período definido e considerando a tipologia de objectos escolhidos para análise, procurou-se observar, reunir e analisar neste estudo o maior número possível de exemplares. A primeira dificuldade enfrentada foi a inexistência de um levantamento exaustivo dos tectos pintados em Portugal no século XVIII – ou em qualquer outro período. O que existe são referências seguras e constantes no caso de alguns, dispersas e contraditórias no caso de outros e, convém salientar, inexistentes para os restantes. Isto significa, que do ponto de vista da bibliografia publicada, muitas destas obras permanecem ignoradas. O que aqui se apresenta não é um inventário dos tectos pintados em Portugal no período de 1690 a 1807, mas apenas um levantamento o mais alargado possível, feito no decorrer de dois anos, tendo em conta os condicionalismos de tempo e de meios financeiros e logísticos que inevitavelmente caracterizam uma investigação com estas características. Ainda assim, considerando estas limitações, este poderá ser o mais extenso conjunto de obras com estas características reunidas num estudo sobre Portugal e o século XVIII. Adicionalmente, com o objectivo de efectuar a sua comparação com exemplos e modelos estrangeiros, foi efectuado um levantamento *in situ* de tectos pintados, no mesmo período, em Itália, especialmente em Roma, e na Áustria, sendo os últimos tomados como uma amostragem da influência italiana na arte de um outro país católico, geográfica e culturalmente muito diferente de Portugal; ou ainda de casos concretos e muito diferenciados em Espanha e no Reino Unido.

Também ao nível metodológico, convém salientar que as questões de autoria e datação dos objectos não constituem um objectivo central deste estudo, sendo antes encaradas como um conjunto relevante mas complementar de informações. Nesse sentido, porque não foi nosso propósito procurar e apresentar novos documentos de carácter arquivístico, elas serão abordadas na primeira parte a partir, quase exclusivamente, dos dados presentes na bibliografia publicada. No entanto, convém sublinhar que o trabalho de correcta datação e identificação da autoria das pinturas nos tectos portugueses setecentistas permanece em grande parte por fazer. O que existe é um conjunto muito diversificado de informações, afirmações e opiniões contraditórias ou, em alternativa, uma total ausência de qualquer uma destas. Neste sentido, são poucas as obras relativamente às quais este seja um assunto resolvido. Por isso, e com base no critério antes definido de, com uma ou outra excepção, nos restringirmos à informação publicada, procuraremos apresentar os dados actualmente disponíveis neste âmbito e, nos casos de conflito entre investigadores, ou de clara discordância nossa, revê-los à luz de uma avaliação assente em critérios devidamente explicitados. Nalguns dos casos em que se verifica uma ausência de informação neste âmbito, apresentar-se-á, também de forma devidamente justificada, hipóteses por nós formuladas.

Todas as citações da bibliografia estrangeira consultada na língua original ou para a qual não existe edição portuguesa e incluídas no corpo do texto – exceptuam-se as que surgem apenas em nota de rodapé – serão apresentadas, por razões de facilidade de compreensão e eficácia comunicacional, em tradução feita por nós. Todas as citações de fontes portuguesas serão feitas mantendo a grafia original, mesmo no caso daquelas que seguem regras diferentes das actuais. Na tradução de fontes estrangeiras procurar-se-á um equilíbrio entre a fidelidade ao texto original e as regras de fluência do português contemporâneo. Nos casos em que a nossa tradução seja feita a partir de traduções modernas, integrais ou parcelares, noutras línguas, aceitar-se-á as opções tomadas a este nível pelo tradutor que nos antecede. Para que o leitor possa confrontar a tradução com o original, este será colocado em nota de rodapé. Não o faremos nos casos em que existe uma versão portuguesa publicada. Na tradução dos excertos de Leonardo da Vinci, Alberti e Giorgio Vasari (1511-1574) recorreu-se ao texto original – exceptuando, por inexistência de uma compilação integral dos seus manuscritos, algumas citações do primeiro – e às traduções em inglês e/ou francês que constam da bibliografia final. No caso de Alberti utilizou-se a versão italiana que o próprio autor fez do texto previamente escrito em latim.

Todas as imagens, reproduções de obras e figuras esquemáticas, centrais ou complementares, incluídas no corpo da dissertação ou no seu apêndice, serão devidamente identificadas através dos dados habitualmente exigidos. Nos casos de referência a obras não reproduzidas aqui, esses dados serão fornecidos em nota de rodapé ao texto. Porém, para a esmagadora maioria das pinturas em tectos que constituem o âmago deste estudo, não existe informação recolhida sobre as suas dimensões nem nos foi possível, com poucas excepções, obtê-la directamente, quer por dificuldades inerentes à sua escala e estrutura quer, ainda, pelas condições habitualmente existentes para a sua observação. Na maioria das vezes, também não existe informação sobre a técnica empregue na sua feitura ou, quando existe, é frequentemente contraditória. Optámos, sempre que possível, por formular uma hipótese, recorrendo à nossa experiência e formação, tendo no entanto presente que, pela grande distância inerente à observação deste tipo de obras, ela não substitui uma avaliação em condições mais credíveis. Sobretudo considerando que, em muitos dos casos, se está perante combinações de diferentes técnicas ou um uso heterodoxo delas.

Em apêndice apresentamos todas as obras centrais mas também as que são complementares à investigação. Nas últimas incluímos, a título exemplificativo e não sistemático, tectos mitológicos ou que correspondem a alegorias não exclusivamente sacras, tectos em azulejo e tectos que antecedem o período estudado; apresentamos igualmente uma

listagem de obras que, de acordo com as referências consultadas, terão sido pintadas no século XVIII e, entretanto, desaparecido. Finalmente, incluímos o conjunto mais completo que nos resta de desenhos preparatórios para um tecto português (o da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa) e alguns dos desenhos de Pedro Alexandrino de Carvalho para prováveis tectos pintados por si que não chegaram até hoje. Apesar desta integral reprodução das obras no apêndice optámos, sempre que possível, por incluir imagens delas no corpo do texto, frequentemente obtidas a partir de outros pontos de vista ou mostrando apenas certos detalhes. Fizemo-lo por duas razões fundamentais: facilitar a compreensão da análise e salientar o papel central que elas ocupam numa dissertação com estas características e nesta área científica. Aqui, em particular, como verdadeiros mundos para lá do mundo.

PARTE I

A INVENÇÃO DO CÉU: O ESPAÇO CELESTIAL COMO *PARAPAISAGEM*

Parte I: uma apresentação

As imagens e as representações visuais em geral estimulam-nos, emocionam-nos, raptam-nos. Operam um *rapto do observador* – um rapto do mundo real, do mundo físico, do mundo determinado e contingente. Um rapto de nós próprios. Fazem-no porque, em primeiro lugar, cada imagem contém outras imagens: imagens potenciais, imagens imateriais, imagens indeterminadas. Imagens de que se apropria, seja por referência, evocação, citação ou cópia. Por via disso uma imagem tem o poder de lançar o observador numa viagem imaginária por essas outras imagens, as quais sendo adquiridas por este ou nele induzidas, apenas dentro de si afinal existem. Neste sentido, esta viagem é tanto uma viagem do observador para fora de si como para dentro de si próprio. As imagens raptam-nos porque, em segundo lugar, este poder de envolver, prender e transportar o sujeito para lá do mundo concreto e natural depende em muito de uma poderosa actuação sobre a sua imaginação, as suas emoções, as suas paixões. Por outras palavras, elas detêm um poder directo sobre a sua estrutura psicológica, sobre os seus sentimentos, desejos e memórias. Usando uma expressão hoje fora de moda mas que os indivíduos dos séculos XVII e XVIII tanto usaram: sobre a sua alma.

Hoje, habituados como estamos a ver imagens de um céu muito para além daquele que o nosso olhar alcança – por via de telescópios, aviões, satélites, estações orbitais e sondas interplanetárias – será que ainda somos capazes de compreender a importância do céu como visão sacra pintado nos tectos das igrejas ao longo dos séculos XVII e XVIII? De então para cá, o céu naturalizou-se, dessacralizou-se, tornou-se província da ciência e, cada vez menos, da religião. Mas terá ele perdido a sua dimensão extraordinária? Para nós é fácil esquecer, ou não compreender, a experiência visual – com todas as suas implicações culturais, artísticas e religiosas – de um observador setecentista que ao entrar numa igreja e ao olhar para cima se torna, fruto destes dois actos, na testemunha de uma visão sem precedente ou continuidade com a sua vida fora daquele espaço: a de um mundo para lá das suas capacidades sensoriais, da sua cultura visual e, talvez até, da sua imaginação. Rodeados de imagens fotográficas, cinematográficas, videográficas e digitais esquecemos o que significa uma cultura visual despojada delas: ver o céu apenas por via da pintura e da capacidade de invenção dos pintores, no espaço de uma igreja e não no nosso local de trabalho, na nossa sala de estar ou numa sala de cinema.

As igrejas constituíam, de facto, lugares privilegiados e únicos de interacção visual entre o sujeito e o céu, entre o mundo terreno e o mundo celestial, o mundo natural e o mundo sobrenatural, que a visão destas pinturas, enquanto imagens de grande escala e exemplos de transcendência dos limites humanos e terrenos, proporcionava. Para o indivíduo que penetra no seu interior, as igrejas do século XVIII são não apenas templos de oração e comunhão espiritual com o sagrado mas, também, locais de observação de imagens prodigiosas dele. Aí, num certo sentido, o observador setecentista experimentava a emoção visual que hoje podemos ter num planetário ou numa sala de cinema IMAX. A emoção perante essa dimensão que, apesar de tudo, é a do desconhecido e do assombroso.

As imagens do espaço celestial pintadas nos tectos das igrejas eram, sob vários pontos de vista, imagens extraordinárias. Correspondiam a invenções de um mundo que só nelas e através delas existia visualmente e que, por isso, dependia do seu suporte, da sua matéria e da sua estrutura, por outras palavras, da acção deliberada de um indivíduo determinado: o seu autor. À determinação deste associava-se a determinação de outro: a do seu observador, determinado a ver nelas o que objectivamente lá não estava ou não podia estar. O espaço celestial é, desde logo, isto mesmo: um espaço virtual de um mundo também ele virtual. Porque apenas existe em potência, nas imagens, e como faculdade, na mente do observador. Porque apenas existe como possibilidade: susceptível de ser possível, de equivaler a outro. É uma hipótese que ambiciona ser credível e, nesse sentido, fazer as vezes dele: substituí-lo, simulá-lo, estar em vez dele. Na sua virtualidade estas imagens são quase completas, quase equivalentes, quase paisagens – quase, porque embora representem um território, este, na impossibilidade de ser visto fora da pintura, de ser objecto da ciência geográfica, é um território imaginário, inventado pelo artista e por isso não universal. Porém, a análise da arte portuguesa e europeia demonstra que mais do que serem paisagens idiossincráticas elas revelam-se como um território cultural: partilhado por múltiplos artistas, em múltiplos locais e momentos diferentes, e, acima de tudo, partilhável com outros indivíduos, os observadores.

Nesta primeira parte, as pinturas do espaço celestial serão analisadas nesta sua qualidade de imagens: que tornam visível o invisível, que inventam um mundo que não podem imitar e que correspondem a uma operação de edificação de gigantes *máquinas* e não à mera colocação de quadros numa parede. Será apresentado o contexto artístico e cultural que, em termos mais latos, define o período estudado e subjaz à criação destas representações pictóricas. Também as imagens que, fora de Portugal, funcionaram como modelos: paradigmas de uma corrente artística e, no seio dela, de uma operação visiva concreta; mas

também aquelas que, por uma ou outra razão, foram excepção aos estereótipos que o poder de todos os modelos inevitavelmente impõe. Finalmente, serão apresentadas e discutidas as pinturas que em Portugal, neste período, foram produzidas por pintores nacionais ou estrangeiros, juntamente com as que lhes serviram de antecedente e aquelas que lhes deram, ou pretenderam dar, consequência. Este será o âmbito do primeiro capítulo, "As imagens do céu". No segundo, "O céu das imagens", serão analisadas as matérias – plásticas, religiosas, científicas e filosóficas – que em harmonia ou tensão dão forma ao conteúdo destas imagens, mas também aquelas que, em ruptura, correm paralelamente neste período em busca de uma definição do céu como lugar. Para isso, partir-se-á de um pressuposto que se procurará demonstrar: no seu conjunto estas matérias advêm de duas tendências que, em última instância, conduzem a uma dupla definição do céu – como domínio natural e como lugar sobrenatural. Porque a pintura deste lugar corresponde a uma forma de o dar a ver, de proporcionar uma visão dele, com base na análise dos objectos de estudo definir-se-ão duas grandes tipologias para estas *máquinas celestiais* como *máquinas visuais* de projecção, efectuada na cobertura dos templos: das que o fazem de modo panorâmico, segundo um modelo de janela ou ecrã, às que o fazem circularmente, segundo um modelo de óculo ou planetário.

Em suma, procurar-se-á demonstrar que, não podendo e, talvez até, não querendo ser paisagens do céu, estas imagens criadas pelos pintores barrocos jogam com a ambígua aproximação a esse estatuto – o tal *quase* – e, sobretudo, com a interacção, ou combinação, ambígua entre o natural e o sobrenatural. Em todos estes sentidos, estas pinturas colocam-se para além da paisagem: são por isso *parapaisagens*. Esta é a hipótese que estrutura esta primeira parte.

CAPÍTULO 1. AS IMAGENS DO CÉU

As pessoas são sexualmente estimuladas por pinturas e esculturas; quebram pinturas e esculturas; mutilam-nas, beijam-nas, choram perante elas e viajam em direcção a elas; são acalmadas por elas, agitadas por elas e incitadas à revolta. Dão graças através delas, esperam ser elevadas por elas e são levadas aos mais intensos níveis de empatia e medo. Sempre reagiram destas formas; ainda o fazem.

(Freedberg, 1989: 1)

1.1. Conceitos

1.1.1. Imagem: o visível e o invisível

Difícilmente haverá hoje, no campo da arte ou da teoria da imagem, um conceito mais abrangente, diversificado e, ao mesmo tempo, indeterminado do que o conceito de *imagem*. Criamos imagens, observamos imagens, pensamos em imagens, falamos de imagens, lemos acerca de imagens. Mas o que é uma imagem? Ou o que não o é? Definir o que é uma imagem talvez conduza à necessidade de em primeiro lugar enumerar as diferentes formas, apresentações, ou tipos, daquilo que abrangemos por este conceito.

Duas coisas devem imediatamente chamar a atenção de quem procure ter uma visão geral dos fenómenos que se designam pelo nome de imagens. A primeira é simplesmente a ampla variedade de coisas abrangidas por este nome. Falamos de pinturas [*pictures*], estátuas, ilusões ópticas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, reflexos, projecções, poemas, padrões, memórias e até de ideias como imagens; e a total diversidade desta lista parece tornar impossível qualquer entendimento sistemático e unificado. A segunda coisa que poderá chamar a nossa atenção é a de que a designação de todas estas coisas pelo nome de "imagem" não significa necessariamente que todas elas têm algo em comum. Talvez seja melhor começar por pensar nas imagens como uma vasta família que migrou no tempo e no espaço e sofreu profundas mutações durante o processo. (Mitchell, 1986: 9)

Na listagem feita por Mitchell encontramos, desde logo, pelo menos dois grupos de imagens muito diferentes: aquelas que podemos designar por *imagens materiais* – pinturas, esculturas, mapas, diagramas, por exemplo – e as que podem ser designadas por *imagens imateriais* – sonhos, alucinações, memórias, entre outras. Estas últimas são, na sua essência, "imagens mentais": elaborações visuais criadas e sustentadas no interior da nossa mente, sem um suporte material, sem constância ou permanência, até sem definição exacta. Mais ainda, tais imagens mentais parecem não ser entidades exclusivamente visuais, pois tanto podem

envolver todos os sentidos como não envolver qualquer componente sensorial, limitando-se, por exemplo, a sugerir uma ideia abstracta (Mitchell, 1986: 13).

Assim, pela sua diferença face às imagens mentais, talvez se possa concluir que aquilo que mais comumente apelidamos de “imagem” – e que no contexto aqui estudado mais importa – envolve não apenas um conteúdo eminentemente visual mas implica um suporte material e apresenta-se como algo estável e constante. Porém, esta conclusão é ela própria precária e sujeita a contradição: não só as imagens materiais são percebidas de forma não inteiramente idêntica por diferentes observadores, ao longo do espaço e do tempo, como esta diferença perceptiva é sintoma do facto da sua apreensão não ser exclusivamente visual e, sobretudo, dela estar sujeita a uma mais ampla interacção e interpretação cognitiva.

Portanto, se alguma coisa as imagens pictóricas, gráficas, escultóricas, fotográficas, videográficas, cinematográficas ou outras parecem ter em comum entre si e distinto das imagens mentais, é o facto do seu suporte material as tornar objectos autónomos do seu criador, fruíveis e partilháveis por um conjunto muito alargado de sujeitos: isto é, objectos de comunicação. Neste sentido, implicam uma linguagem, uma estrutura, um conteúdo que embora codificado é passível de ser partilhado colectivamente. Por isso, não são experiências irremediavelmente individuais mas objectos de cultura. No entanto, este estatuto não as resgata de um território que, de uma forma ou doutra, é sempre ambíguo. Ao mesmo tempo que, pela sua linguagem, se afirmam individualmente integram um contexto. Esse contexto é gerado tanto por elas, nas suas múltiplas formas de inter-relação (evocação, sugestão, cópia, ou negação), como por todos os restantes elementos que formam o mosaico cultural mais vasto de que fazem parte e do qual dependem. Ao mesmo tempo que, pela sua materialidade visual, se impõem objectivamente elas são, em última análise, indissociáveis das imagens mentais, mas também dos pensamentos, acções e sentimentos que, inevitavelmente, geram e dos quais também dependem para encontrar a sua completude e o seu sentido.

Portanto, é neste complexo tecido, feito tanto de um criador como de diferentes observadores, dum suporte material como das suas implicações imateriais, de uma afirmação visual como das suas, nem sempre previsíveis, transformações mentais, que as imagens materiais encontraram desde sempre a sua riqueza, eficácia e poder; mas também o frágil e mutável equilíbrio entre as contraditórias pulsões que sempre suscitaram: o prazer e o desconforto, o amor e o ódio, a devoção e a repulsa, a iconofilia e a iconofobia, a idolatria e a iconoclastia, entre tantas outras.

É precisamente nesta contradição ou dilema perante as imagens que, desde o primeiro momento, se desenrolou a história visual do Cristianismo, das suas profundas crises aos seus brilhantes triunfos, das suas persuasivas conquistas evangélicas aos seus sangrentos conflitos com outras religiões. Entre a afirmação fundadora de Deus «Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança» (*Génesis*: 1, 26), e a proibição do “Código da Aliança”, ou lei de Moisés, «Não farás para ti imagem esculpida nem representação alguma do que está em cima, nos céus, do que está em baixo, na terra, e do que está debaixo da terra, nas águas. Não te prostrarás diante dessas coisas e não as servirás ...» (*Êxodo*: 20, 4-5) está contido o essencial do que depois surgirá em recorrentes dúvidas teológicas, filosóficas e artísticas. Este dilema da Igreja traduziu-se sempre na dicotomia, nunca inteiramente resolvida, entre o medo da idolatria e a hesitação em «renunciar à imagem como meio de comunicação» (Gombrich, 1972: 155); por outras palavras, entre o temor perante a força subversiva da imagem e o manifesto desejo de tirar partido da sua força persuasiva – seja ela entendida como propaganda ou missão evangelizadora. Um tal dilema é, em si mesmo, revelador do poder da imagem – a sua capacidade de, transcendendo a sua própria materialidade, actuar na mente do observador, condicionar as suas emoções e os seus pensamentos, orientar subjectivamente as suas acções – e da consciência que, desde o primeiro momento, dele tem o Cristianismo. Por isso, a Igreja procurou, primeiro, um compromisso pragmático expresso na fórmula do Papa Gregório I, “o Grande” (c. 540-604)³², «as imagens são para os iletrados o que as letras são para os que sabem ler» (cf. Gombrich, 1972: 155; Gombrich, 1976a: 24-5); ou, mais tarde, no sétimo e último Concílio Ecuménico – realizado em Niceia em 787 para responder a uma corrente iconoclasta que pretendia que a veneração de ícones fosse proibida – ao hierarquizar e separar os dois níveis fundamentais da imagem: a concepção e o conteúdo, atribuição exclusiva da Igreja, e a concretização, a tarefa menor que cabia ao artista. Porém, no século XVI, perante a dimensão e a força do ataque Protestante que, rapidamente, se transforma na mais violenta e sangrenta cisão religiosa da Europa cristã, o compromisso deixa de ser possível. Atacada, a Igreja Católica, Apostólica e Romana responderá ao desafio iconoclasta³³ com uma idolatria militante e triunfal, fazendo

³² Gregório I foi Papa entre 590 e 605 e é considerado um dos quatro Doutores da Igreja.

³³ «One of the reformer's principal targets was what they saw as the growth of idolatry in Christian worship. Their attacks, in sermons and pamphlets, aroused the more fanatical of their followers to the wholesale destruction of religious images which in many communities was as severe as the iconoclasm suffered in the Byzantine Empire in the eight century. ... The French reformer John Calvin (1504-64) was more thorough-going, yet even he conceded "I am not so scrupulous as to think that no images ought ever to be permitted," since art was one of God's gifts to man. It must be kept out of churches, though, for fear of idolatry. Moreover "men should not paint nor carve

das imagens uma arma poderosa de diferenciação e combate. Indubitavelmente, no saldo final da Reforma protestante e da Contra-Reforma católica, a disputa sobre a imagem, o seu uso, função e poder, ocupa um lugar de tal forma proeminente que se pode afirmar que ela marcará toda a história moderna da visualidade Ocidental.

No decreto conciliar promulgado durante a sessão XXV e última, realizada a 3 e 4 de Dezembro de 1563, do Concílio de Trento – onde se procura cerrar fileiras e responder aos ataques dos reformadores Protestantes – é escrito a propósito *Da invocação, veneração e Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*:

Manda o santo Concílio a todos os Bispos, e aos mais que tem o officio, e cuidado de ensinar, que conforme a praxe da Igreja Catholica, e Apostolica ... instruaõ diligentemente os Fiéis primeiramente da intercessaõ dos Santos, sua invocação, veneração das Reliquias, e legitimo uso das Imagens: e lhes ensinem que os Santos, que reinaõ juntamente com Christo, offerecem a Deos pelos homens as suas orações; e que he bom, e util invocallos humildemente, e recorrer ás suas orações, poder, e auxilio, para alcançar beneficios de Deos, por seu Filho Jesus Christo nosso Senhor ... Sentem pois impiamente aquelles que dizem, que os Santos, que gozaõ de eterna felicidade no Ceo, não devem ser invocados; e os que affirmaõ, ou que elles não oraõ pelos homens, ou que invocallos para que orem por cada hum de nós he idolatria, ou que he opposto á palavra de Deos ... assim os que affirmarem, que se não deve veneração, e honra ás Reliquias dos Santos, e que estes, e outros sagrados monumentos são inutilmente honrados pelos Fiéis ... devem ser infallivelmente condemnados... [pela] Igreja. (Reycend, 1781: II, 347-51)

Além da reafirmação do valor das imagens na intermediação entre o crente e o divino e da condenação dos que o negam ou as recusem, o Concílio emite sobre este assunto instruções claras aos seus bispos desenvolvendo, ao mesmo tempo, o argumento da sua função pedagógica e exemplar – a imagem como instrumento de instrução e de imitação – e, não menos importante, de exposição aos olhos – i.e., de visualização – do extraordinário e sobrenatural inerente à revelação divina:

Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos mysterios da nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo, para se lembrar, e venerar com frequencia os Artigos da Fé; e que de tambem de todas as sagradas Imagens se recebe grande fructo, não só por que se manifestaõ ao povo os beneficios, e mercês, que Christo lhes concede, mas tambem por que se expoem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudaveis exemplos: para que por estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida, e costumes á imitação dos Santos, e se excitem a adorar, e amar a Deos, e exercitar a piedade. (Reycend, 1781: II, 351-3)

Adicionalmente, o decreto impõe um controle sobre a imagem – tanto iconográfico como artístico – que, com mais ou menos flutuações, se manterá como apertada censura até ao fim

anything except such as can be seen with the eye, so that God's majesty which is too exalted for human sight may not be corrupted by fantasies which have no true agreement therewith" [Calvin, *Institutes of the Christian Religion*, I, xi, 12]» (Hall, 1983: 301).

do século XVIII ou início do XIX na maior parte dos países católicos, incluindo obviamente Portugal (cf. Gonçalves, 1963; Saldanha, 1989a; Sobral, 1995: 107)³⁴:

Se alguém pois ensinar, ou sentir o contrario destes Decretos, seja excommungado. Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas santas, e saudaveis observancias, ardentemente deseja o santo Concilio se extingaõ totalmente; de modo que se não estabeleçaõ Imagens algumas do falso dogma, que dem aos rudes occasiaõ de erro. ... seja instruido o povo, que nem por isso se figura a Divindade, como se podesse ver-se com os olhos, ou exprimir-se com figuras, ou côres algumas. Toda a superstiaõ pois na invocaçaõ dos Santos, veneraçãõ das Reliquias, e sagrado uso das Imagens seja extincta; todo o lucro sórdido desterrado; toda a lascivia evitada: de modo que as Imagens não sejaõ pintadas com formusura dissoluta, e os homens não abusem da celebraçaõ dos Santos, e visita das Reliquias, para glotonerias, e embriaguezes ... (Reycend, 1781: II, 351-5)

Claramente, a Igreja Católica é sensível à crítica Protestante e procura, sem alterar o essencial da sua posição, evitar as acusações mais graves de idolatria e superstição (Hall, 1983: 305) – como a de que o excesso de imagens não religiosas no interior das igrejas roça o paganismo. Por isso, defende uma nova imagem controlada, conformada e restringida aos preceitos dogmáticos e, acima de tudo, religiosamente útil. Esta «defesa e reavaliação das imagens foi o grande empreendimento da idade Barroca; começou quando a Igreja ... passou à contra-ofensiva» e traduziu-se, adicionalmente, numa reafirmação «da validade da cultura clássica e da da Renascença» assente no pressuposto de que se o «belo dá prazer, pode servir como um meio de persuasão», o qual, rapidamente, conduzirá ao «carácter mais espectacular do culto e do ritual religiosos» (Argan, 1989: 17). Ora, este princípio do prazer, inerente à tarefa de persuasão contra-reformista, é aquele que, desde logo, está na base do princípio do entusiasmo e, portanto, do projecto de raptó do observador que as imagens do extraordinário, em geral, e as das grandes máquinas celestiais, em particular, operarão na idade Barroca. Por isso, tais imagens do extraordinário – e o seu rigoroso controlo – estarão doravante no centro do triunfalismo imagético contra-reformista. Uma frase escrita quase no final do decreto de 1563 é particularmente significativa: «Para isto se observar com fidelidade, estabelece o santo Concilio, que ninguem possa collocar, nem procurar se colloque Imagem alguma extraordinaria em lugar algum, ou Igreja, ainda isenta, sem ser approvada pelo Bispo

³⁴ «Outro tipo de controle directo sobre a imagem, era exercido pelo espírito e leis da Contra-Reforma, cuja observância impunha uma forte censura artística, do ponto de vista iconográfico. / Embora com a sua forma particular, mercê das circunstâncias específicas do nosso país, o *Index* de 1561, as *Constituições Sinodais*, publicadas a partir de 1565, indicando as formas iconográficas reprovadas pela Igreja, o *index librorum prohibitorum*, de 1581, organizado pelo censor de *Os Lusíadas*, Frei Bartolomeu Ferreira, que constituiu uma grande expurgação do nosso legado literário, ou o *Regimento do Santo Ofício*, de 1640, vigiando as obras de arte condenadas que pudessem vir a entrar em Portugal, embora deixando escapar algumas da condenação, constituíam uma forma de repressão, que se fez sentir sobretudo no século XVII, assegurada pelo Tribunal do Santo Ofício, bispos, visitantes de dioceses e clero em geral, zelando para que a função específica da imagem religiosa preconizada pela teoria eclesiástica vigente, fosse rigidamente seguida pelos nossos artistas. / Assim se destruíram, ocultaram, substituíram ou repintaram obras pelas igrejas de todo o país ...» (Saldanha, 1989a: 26).

...» (Reycend, 1781: II, 355). A arte do Barroco será, em grande parte, uma arte feita destas imagens extraordinárias e do extraordinário que elas serão capazes de revelar.

Mas que extraordinário é este que as imagens religiosas apresentam aos fiéis e que as tornam objectos de culto, de veneração, de meditação e de imitação? Em primeiro lugar, o extraordinário inerente à dimensão sobrenatural que, nas suas múltiplas formas de transcendência do corpóreo, do material e do visível, constitui a natureza e a manifestação do divino. Mas também o extraordinário resultante da operação visual que se propõe resolver a contradição entre a inerente visualidade da representação e a invisibilidade da matéria divina a representar³⁵. Trata-se, portanto, dessa capacidade de tornar visível o invisível, de atribuir ao espiritual uma dimensão visual, transformando-o em matéria plástica³⁶. Neste sentido simbólico, a imagem extraordinária é mediadora entre o sujeito humano e a esfera do divino, contornando assim a inabilidade, ou incapacidade, daquele em «ascender directamente ao reino do espiritual» que, sem elas, «permaneceria inacessível aos vulgares mortais» (Freedberg, 1989: 164). Dá visão aos que não conseguem ver, torna presente aos sentidos e à consciência o que deles está ausente, procurando, como afirma o Papa Gregório I, «mostrar o invisível pelos meios do visível» (Gregório o Grande; cit. por Freedberg, 1989: 164)³⁷. Tudo isto por via de um processo de ascensão, de uma elevação e transporte do observador, o qual não é senão um *rapto*.

Este poder de raptar exerce-se não apenas no observador mas mostra-se, constantemente, naquilo e naqueles que a imagem representa: sejam seres ou objectos, directa ou indirectamente, ligados às manifestações da potência e vontade divinas – os santos, a Santíssima Trindade, a Virgem ou até, como vimos, a sua casa de Loreto. Assim, o poder de tornar visível o invisível associa-se ao de operar transportes assombrosos, voos irrealis, viagens espirituais que ao longo do Barroco se multiplicarão e se tornarão constantes. Um tal poder é também ele entendido como extraordinário em si mesmo, mágico até. Aliás, se a imagem religiosa cristã nunca se afastou totalmente da natureza mágica atribuída

³⁵ «God is considered to be invisible because he is spirit and because spirit has no form. He has no form or colour to be seen – seeing is the function of the eye. He is a simple and pure spirit. No one knows what the nature of spirit really is, except the angels and the blessed who have seen Him face to face. ... Visions can be represented by artists but there is nothing else apart from the vision, God being, as I have said, insubstantial, invisible and unimaginable» [G. A. Gilio da Fabriano (1613). *De la Emulatione che il Demonio ha fatto a Dio ...* Veneza; pp. 70-73; cit. por Stoichita, 1995: 84].

³⁶ «... now ... the function of art was to translate everything into images, and to exploit the concrete value of the image as a means of increasing man's awareness of the visible world. Science, religion, politics and daily life provided the "raw materials" of art» (Argan, 1989: 7).

³⁷ «We do no harm in wishing to show the invisible by means of the visible» [Gregório o Grande (599). *Lib. IX, Epistola LII Ad Secundinum*, in J. Migne (org.). *Patrologia Latina*. (221 vols.) Paris, 1844-64; vol. 77, cols. 990-91].

ancestralmente à representação do divino, é até possível afirmar que uma das consequências da Contra-Reforma foi, de forma paradoxal com os objetivos aparentes do Concílio de Trento, a diminuição desse afastamento. Esta proximidade, que tanto contribuirá para o seu efeito persuasivo e evangelizador nos séculos XVII e XVIII, mostra-se, como salienta Freedberg (1989: 165), na «eficácia sobrenatural»³⁸ com que cumprem as funções que lhes são atribuídas.

A exploração da sugestão mágica na representação do invisível não constitui, em si mesma, uma novidade na prática pictórica pós-renascentista mas traduz um afastamento de um dos seus mais emblemáticos e fundadores objetivos: «Ninguém negará que aquilo que não é visível não diz respeito ao pintor, pois este apenas procura representar as coisas que são vistas» (Alberti, 1435b-6: I, 2: 45, 212)³⁹. Ao mesmo tempo, corresponde a uma necessidade de «evocação dramática», de teatralização da representação e da ideia de visão: saber «não apenas o *que* aconteceu, de acordo com as Escrituras, mas também *como* aconteceu, como é que os acontecimentos terão sido vistos por uma testemunha ocular» (Gombrich, 1976a: 29). Esta função de evocação dramática explica o papel agora atribuído à imagem, material ou mental, nos próprios processos de meditação espiritual. O primeiro sinal é, claramente, o método definido por Santo Inácio de Loyola para os *Exercícios Espirituais* que propõe ao crente: a *composição do lugar*. Construir pela imaginação visões que recriem pormenorizadamente o contexto e as acções das Escrituras:

1.º Preâmbulo. O 1.º preâmbulo é a composição vendo o lugar. Aqui é de notar que, na contemplação ou meditação visível, como, por exemplo, contemplar a Cristo, nosso Senhor ... a composição será ver, com a vista da imaginação, o lugar material onde se acha o que quero contemplar. Digo lugar material, como, por exemplo, um templo ou montanha onde se acha Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o que quero contemplar. ... *2.º Preâmbulo* – Composição, vendo o lugar. Aqui será ver a grande capacidade e redondeza do mundo, na qual estão tantas e diversas gentes. Assim mesmo, depois, particularmente, a casa e aposentos de nossa Senhora na cidade de Nazaré, na província de Galiléia. ... *3.º Preâmbulo* ... *1.º Ponto* – Ver as pessoas, umas e outras. Primeiro as da face da terra, em tanta diversidade, assim em trajes como em gestos: uns brancos e outros negros, uns em paz e outros em guerra, uns chorando e outros rindo, uns são e outros enfermos, uns nascendo e outros morrendo. / *2.º* Ver e considerar as três pessoas divinas, como que no seu sólio real ou trono da sua divina majestade ... / *3.º* Ver a nossa Senhora e ao anjo que a saúda. / Reflectir para tirar proveito de tal vista. (Loyola, 1548: 41-2, 67-9)

³⁸ «If when we speak of magic we imply the activity of a magician, or the performance of a magical rite or rites, in the context of a collective acknowledgement of what constitutes magical activity and magical action ... then, strictly speaking, the term is not relevant to the consequences of the perceived identity between picture and pictured. ... What we might speak of, however, is the supernatural effectiveness of images».

³⁹ «Della cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede».

Fig. 3 – Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704). *Primeira Sonata do Rosário*, 1674. Ms. Mus. 4123, fl. 1v. Munique, Bayerische Staatsbibliothek München.



Este uso da imagem mental como poderoso auxiliar da meditação traduz não apenas um amplo reconhecimento do poder atribuído à imagem, à visão e, em geral, ao que tem ou adquire uma natureza visual, mas, ao mesmo tempo, da sua eficácia em elevar o sujeito do mundo contingente e transportá-lo para um outro, sobrenatural, imaterial e espiritual⁴⁰. Cria-se aqui um óbvio paralelismo – e complementaridade – entre o acto de meditar e o acto de pintar, entre o crente que deve criar representações mentais de carácter pictórico e o artista que deve criar representações materiais de natureza espiritual. O elo de ligação é a imaginação; em ambos os casos, o resultado é a produção de imagens que, de forma activa, cumprem um papel fundamental no processo religioso. Não por acaso, São Lucas é o patrono dos pintores e a ele vão sendo repetidamente atribuídas pinturas da Virgem Maria⁴¹ ao mesmo tempo que se pintam outras que o mostram no acto de a representar, legitimando assim não só a função dos pintores mas, sobretudo, o poder e a função das imagens no seio da Igreja (cf. Freedberg, 1989: 205-6; Hall, 1983: 318-9)⁴². Aliás, «o tema do *Deus Pictor* é um *topos* real na arte e na

⁴⁰ «In order to achieve greater facility in meditation, one places before oneself an image showing the gospel story [“the evangelical mystery”]; and thus, before commencing the meditation, one will gaze upon the image and take special care in observing that which it has to show, in order the better to contemplate it as one meditates, and to derive greater benefit from it; because the function of the image is, as it were, to give taste and flavour to the food one has to eat, in such a way that one is not satisfied until one has eaten it; and also in such a way that understanding will reflect upon and work on that which it has to meditate, at considerable cost and effort to itself» (São Francisco Borgia; cit. por Freedberg, 1980: 181).

⁴¹ Cf. Amaro do Vale (c.1550-1619). *São Lucas Pintando a Virgem*, c.1605-10. Desenho a traço, aguarelado a tinta-da-china, com vestígios de lápis, 355 x 240 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 659).

⁴² No sermão encomendado em 1748 pela Irmandade de São Lucas e pregado, em Lisboa, no dia do padroeiro, por frei Francisco de S. Luiz Rebello, é dito: «Imitay ao vosso Evangelista Pintor, fazendo-se cada hum dos Pintores hum Evangelista. E como? Pintando, não para escandalo as imagens obscenas; mas as sagradas para a devoção; porque deste modo, expondo os mysterios sagrados nas pinturas, atrahireis os corações para o seu

literatura da Contra-Reforma. Com o seu pincel divino (*pinzel divino*) Deus concebe o mundo que, como certos autores declaram, é semelhante a um retábulo» (Stoichita, 1995: 106).

Não admira por isso que à medida que, ao longo do século XVII, a imagem ocupa um lugar cada vez mais proeminente e indispensável nos livros de oração e meditação (cf. Freedberg, 1989: 161-191), tal como na vida quotidiana e na cultura barroca em geral, vejamo-la surgir como propulsora dos outros sentidos: em 1674 Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) compõe as suas quinze *Sonatas do Rosário*. Aqui cada uma das sonatas para violino relaciona-se com um dos acontecimentos canónicos da vida de Cristo e da Virgem e juntas organizam-se em três grupos: o dos *Mistérios gozosos*, o dos *Mistérios dolorosos* e o dos *Mistérios gloriosos*⁴³. Na partitura, cada sonata é acompanhada de uma gravura, retirada de um livro de meditação ou oração, que antecede a escrita musical e a despoleta, configura-a tematicamente (nenhuma das sonatas tem título) e a inspira (fig. 3). Este é, assim, um outro exemplo do triunfo da imagem, da sua afirmação como um poderoso motor da imaginação e da criatividade barrocas e, acima de tudo, como o mais admirável produto dessa incansável operação de visualização do invisível.

1.1.2. Invenção *versus* imitação

A transformação do invisível, a esfera divina constituída por formas, acontecimentos e aspirações espirituais, numa representação visual, o espaço celestial, é, indubitavelmente, a grande operação da pintura barroca operada nos tectos das igrejas ao longo dos séculos XVII e XVIII. A questão que se coloca de imediato é esta: como é que essa transmutação do

amor, e alcançareis por premio o uso da vossa arte ver na patria o Original de todos os mysterios, na qual vista consiste toda a felicidade, e toda a paga» (cit. por Caetano, 1994: 126). Já no sermão equivalente que frei Tomás da Anunciação fez em 1644, se afirma a origem divina da pintura que tem no Sudário e na Verónica os seus protótipos exemplares (cf. Caetano, 1994: 124-5). Também António de Sousa Macedo afirma: «Entre os Pintores o foy por sciencia, não de profissão, o Evangelista S. Lucas; e alcançou a coroa sobre todos, fazendo o divino retrato de *Christo*, e outro mais que Angelico da Santissima *Virgem Mãe*, de que se levarão copias por todo o mundo; e tambem o do Principe dos Apostolos» (Macedo, 1676: 89).

⁴³ Em Portugal, a decoração da Sala do Despacho da Igreja de Nossa Senhora da Quietação, em Lisboa, constituída por um conjunto de telas da autoria de Bento Coelho da Silveira tem precisamente por tema os *Mistérios do Rosário*: «a leitura dos quadros obriga-nos a percorrer todo o espaço da sala em dois movimentos circulares, primeiro da esquerda para a direita para os quadros das paredes (os Mistérios Gozosos e Dolorosos), e da direita para a esquerda em seguida, para os do tecto (os Mistérios Gloriosos). O programa termina na *Coroação da Virgem* ao centro do tecto, distribuindo-se as pinturas segundo a separação tradicional entre o nível terreno (paredes) e o nível celeste (tecto)» (Sobral, 1999: 310).

espírito em matéria ocorre? O que é que a torna possível? Como é que os artistas enfrentaram com sucesso este desafio e adquiriram esse poder mágico ou «verdadeiramente divino», de que falava Alberti, capaz de tornar «os ausentes presentes» e «visíveis os deuses que os povos veneram» (Alberti, 1435*b*-6: II, 25: 97-9, 232)⁴⁴?

A resposta reside, desde logo, nessa capacidade para a qual Leonardo da Vinci insistentemente chamou a atenção: «... se o pintor desejar ver belezas que o extasiem ele é o mestre da sua produção, e se desejar ver coisas monstruosas que possam assustar, ou que seriam burlescas ou risíveis ou verdadeiramente dignas de dó, ele é o seu senhor e deus; e se desejar produzir lugares habitados ou desertos, ou escuros e sombrios refúgios do tempo quente, ou locais quentes para o tempo frio, pode também fazê-lo» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518*d*: MS. C.U., fl. 5*r*, n.º 49, 32)⁴⁵. Chama-se a isto *invenção*, um dos mais importantes legados da revolução renascentista à moderna arte europeia (Barasch, 1990: 39).

Porém, nesta sua capacidade de invenção, o pintor não é onipotente. Como afirma Joshua Reynolds (1723-1792), no seu discurso anual de 10 de Dezembro de 1774 perante a Royal Academy, «é inútil o esforço dos pintores ou dos poetas em inventar sem materiais nos quais a mente possa trabalhar e a invenção ter origem. Nada pode nascer do nada» (Reynolds, 1769-1790: Discurso VI, 99)⁴⁶. Porque a invenção não pode nascer do nada, a representação do invisível terá que ser feita a partir do visível (Harris, 1772: II, 57), isto é, das características visuais que o artista observa e conhece e cuja representação domina. Por outras palavras, a invenção do espaço celestial pressupõe a *imitação* do espaço natural e através desta aquela torna-se não só possível como verosímil.

... a imitação he hum nome generico, na qual se comprehendem muitas especies diversas ... Eu entendo por *imitar* poeticamente aquella acção, com que muitas vezes ... se veste huma cousa de imagens ... [de tal modo] que nos parece, que estamos vendo a tal cousa. Por esta razão chamo *pintar*, e *imitar*, aquella acção, com que hum Pintor veste de cores, e de sombras proporcionadas huma cousa de tal maneira, que aos olhos lhes parece, que estão vendo naquella imagem a mesma verdadeira. ... Ambos [o Pintor e o Poeta] pintaõ, e ambos imitaõ os objectos; porèm com esta differença, que o Pintor quasi que não pôde pintar mais do que aquillo, que se pôde vêr ... (Freire, 1748: I, 30-1)

⁴⁴ «Tiene in sé la pittura forza divina ... quale fa gli uomini assenti essere presenti ... E che la pittura tenga espressi gli iddii quali siano adorati dalle genti ...».

⁴⁵ «... if the painter wishes to see beauties that would enrapture him, he is master of their production, and if he wishes to see monstrous things which might terrify or which would be buffoonish and laughable or truly pitiable, he is their lord and god. And if he wishes to produce places or deserts, or shady and cool spots in hot weather, he can depict them, and similarly warm places in cold weather». Para uma tradução inglesa ligeiramente diferente, cf. Gombrich (1983: 72).

⁴⁶ «It is vain for painters or poets to endeavour to invent without materials on which the mind may work, and from which invention must originate. Nothing can come of nothing».

Neste sentido, a imitação é um instrumento da invenção e não um fim em si mesmo⁴⁷. Até porque, os homens, não fazendo qualquer ideia desse outro mundo, refugiam-se no que conhecem e «porque lhes falta uma ilustração melhor, atribuem a Deus um corpo humano ... Na sua perplexidade procuram indicar o que é invisível e irrepresentável através de algo representável e visível ...» (Dion Crisóstomo, cit. por Freedberg, 1989: 190)⁴⁸. O artista é assim, no sentido platónico, um criador de aparências, de imagens, de um mundo que não existe mas é puramente fenoménico (Gebauer e Wulf, 1992: 38). Para tal, recorre à imitação mas também, necessariamente, à *fantasia*, a qual, como afirma Bellori, «torna o Pintor mais sábio que a imitação, pois esta só faz as coisas que vê, ao passo que aquela faz também as que não vê, por relação com as que vê» (Bellori, 1672: 16)⁴⁹.

Portanto, a imitação não é o mesmo que cópia, da mesma maneira que o verosímil não é o mesmo que o verdadeiro, como afirma, por volta de 1800, António Ribeiro dos Santos no seu manuscrito *Tratado da Imitação das Bellas Artes* (Ribeiro dos Santos, c.1800: VIII, iii, 31-31v, 370). Ela serve os fins da invenção pictórica e, combinando-se com a fantasia do pintor, conduz a algo novo: uma interacção entre o visível e o invisível, uma afirmação visual do que na sua origem não o é. Por isso, o pintor José da Cunha Taborda (1766-1836), na sua *Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos seus melhores Quadros*, incluída no final da tradução que fez das *Regras da Arte da Pintura*, de Michelangelo Prunetti (1786), apresenta um anexo que intitula *Excerpto, De algumas palavras da Arte da Pintura mais usadas, e introduzidas de outras linguas pelos Professores della em a nossa Portugueza* onde define invenção como «combinação imaginada na mente do Pintor das diferentes imagens, ou figuras, ou de quaesquer outros objectos, que se representam no quadro» (Taborda, 1815: 286). A palavra “combinação” tem, efectivamente, um papel chave na compreensão do conceito de invenção. Em primeiro lugar, a invenção deve ser entendida como um processo de fragmentação seleccionada do visível. Tais fragmentos, privilegiados ou relevantes (Gombrich, 1951: 6) são, por via da imitação, transportados para a representação e aí recombinados, reorganizados e acrescentados, de acordo com a fantasia do pintor, isto é, da ideia mental com que ele dirige o processo; mas também em função da matéria, dos meios e das

⁴⁷ É para nós incompreensível o sentido da frase de Mello (2002a: 362): «A *mimesis* não se limita aos objectos representados, mas *mimetiza-se* também no espectador que os vê a partir de um ponto preestabelecido».

⁴⁸ «... men have no inkling thereof except from actual knowledge, to which they fly for refuge; and, since they lack a better illustration, they attribute to God a human body ... In their perplexity they seek to indicate that which is invisible and unportrayable by means of something portrayable and visible ...» (Dion Crisóstomo. *Oratio XII*, 55).

⁴⁹ «Apollonio Tiano c'insegna il medesimo, che la fantasia rende più saggio il Pittore che l'imitazione; perché questa fa solamente le cose che vede, quella fa ancora le cose che non vede con la relazione a quelle che vede».

capacidades envolvidas. A segunda parte do processo – a recombinação e reorganização – é aquilo que se designa por *composição*:

Uma máquina é uma justa combinação de várias peças para produzir um mesmo efeito. E a disposição num Quadro não é outra coisa senão uma combinação de várias Partes, na qual se deve prever o acordo e a justeza, para produzir um efeito belo ... também, de outra maneira, chamá-la-emos de Composição, o que significa a distribuição e o arranjo, em geral e em particular, das coisas. (Piles in Du Fresnoy, 1684a: 123)⁵⁰

Portanto, para Roger de Piles, «a composição compreende a Invenção e a Disposição», já que «uma coisa é inventar os objectos, outra é a sua correcta colocação». Neste sentido, «a Invenção é uma escolha dos objectos que deverão entrar na composição, de acordo com o tema que o Pintor deseja tratar» (Piles, 1708: 51)⁵¹, numa sujeição da imitação à ordem pictórica.

Também por isso se compreende melhor a ênfase dada pelo Barroco à ligação entre o sujeito como observador e como crente. Na sua mente, este observador/crente constrói imaginariamente, no acto de meditação espiritual, uma ideia visual do invisível e do irrepresentável, com base na sua experiência e memória do visível e do representado. Estas *imagens mentais* são, afinal, resultado de operações que, de um modo ou doutro, se assemelham ou são próximas das que ocorrem na mente e na imaginação do artista. Também este, para representar o invisível, tem não só que recorrer ao visível mas, adicionalmente, de o conformar a uma imagem mental que seja visualmente representável e espiritualmente significativa. Deste modo, o visível surge na representação do invisível através de fragmentos, que são compostos, organizados e integrados de modo a constituir um todo convincente, verosímil e, não menos importante, aceitável e *reconhecível* pelo observador/crente como representação desse outro mundo não visível. Embora, por definição, toda a representação opere uma articulação do visível com o invisível (Freedberg, 1989: 190), o recurso a elementos reconhecíveis – como a nuvem ou o corpo humano, entre outros – é não apenas uma necessidade mas também uma opção dramática do processo de invenção capaz de ampliar a sua eficácia emocional. Para ela contribui também a sintonia de processos entre artista e observador, determinada até por constrangimentos cognitivos: dificilmente o nosso sistema

⁵⁰ «Une machine est une juste assemblage de plusieurs pieces pour produire un même effet. Et la disposition dans un Tableau n'est autre chose qu'un assemblage de plusieurs Parties, dont on doit prévoir l'accord & la justesse, pour produire un bel effet ... aussi l'appelle-t-on autrement Composition, qui veut dire la distribution & l'agencement des choses en general & en particulier».

⁵¹ «L'Invention n'étant qu'une partie de la composition, elle n'en peut pas donner une idée complete. Car la composition comprend & l'Invention, & la Disposition; autre chose est d'inventer les objets, autre chose de les bien placer. ... Il me paroît donc que l'Invention est un choix des objets qui doivent entrer dans la composition su sujet que le Peintre veut traiter» (Piles, 1708: 51).

perceptivo, associado aos processos de cognição e à actividade do sistema motor que subjaz à mão do artista, está preparado, ou tem possibilidade, de criar cópias daquilo que se apresenta à percepção⁵².

Donde, a expressão do invisível por recurso ao visível que o artista efectua, apenas se distingue da que pode ser feita pelo observador na sua mente, porque a primeira adquire materialidade e, mais importante, porque ela é sujeita a processos de selecção, combinação, mediação e organização que culminam na sua fixação, ou estabilização, material. É esta estabilidade e organização que, desde logo, distingue as imagens materiais do artista das imagens mentais do observador. Por isso, este tem vantagem em usar aquelas para dar coerência e permanência às suas.

Nas nossas mentes construímos imagens com base na nossa memória das coisas vistas, de modo a alcançar o não visto. Obviamente que com imagens concretas a tarefa é muito mais fácil ... Mas quer tenhamos ou não uma imagem perante nós a mente apenas pode alcançar o invisível por via do, ou em referência ao, visível. ... A meditação ... obriga o meditador a descobrir o potencial mental para a visualização pictórica. E é no meditador que vemos mais claramente como a mente recorre facilmente à construção de imagens mentais baseadas na experiência, quando estabelece para si própria a tarefa de alcançar e habitar o ausente e o simbólico. Conseguimos discernir o quão veloz e inevitavelmente agrupa fragmentos da experiência visual e os ordena em imagens aparentemente claras e coerentes nas quais a visão mental pode incidir e repousar. (Freedberg, 1989: 188-9)

Era esta, afinal, a chave do sucesso e da novidade do conjunto de exercícios espirituais propostos por Santo Inácio de Loyola, assentes, como vimos, no processo de construção visual imaginária (*ver, com a vista da imaginação*) que ele apelida de *composição vendo o lugar*. Trata-se de um método que, ao visualizar o acto de meditação, ao enfatizar a dimensão psicológica do sujeito observador e ao acentuar o carácter subjectivo do acto de ver, terá profundas consequências tanto no estatuto do observador como nos objectivos e nos próprios processos da criação artística.

O princípio da *mimesis*⁵³ que o Quattrocento fez renascer das ruínas da Antiguidade clássica invadiu e dominou o discurso artístico até ao final do século XVIII. Porém, gradualmente, ele foi sendo redefinido, clarificado e actualizado tanto nos seus pressupostos como nos seus objectivos operativos. No Barroco, em particular, a ideia de imitação da

⁵² «Drawing is never to copying. It is impossible to copy a piece of the environment. What can be copied is only another drawing. We have been misled for too long by the fallacy that a picture is *similar* to what it depicts, a *likeness*, or an *imitation* of it» (Gibson, 1978: 230).

⁵³ «Linguistically, the root word is *mimos*; derived from it are *mimeisthai*, *mimesis*, *minema*, and *mimetikos*. "Mimeisthai" denotes imitation, representation, or portrayal. "Mimos" and "mimetes" designate the persons who imitate or represent, whereby "mimos" also refers to the context of the dramatic action. "Minema" is the result of the mimetic action, and "mimesis" the action itself. "Mimetikos" refers to something capable of imitation or to that which is subject to imitation» (Gebauer e Wulf, 1992: 27).

natureza dá lugar à ideia de invenção a partir da natureza, a qual é inseparável do objectivo de recreação da sua verosimilhança e, por isso, da criação de um *efeito de realidade* mais emocional que racional, mais teatral que naturalista. Por outras palavras, opera-se a invenção de uma *nova natureza*, subjectiva e emocionalmente eficaz. Para isso, mais do que observado e transcrito, o mundo natural deve ser desmembrado e recomposto, sujeito a uma experimentação mais do que a uma observação, numa demanda de semelhança que se caracteriza sobretudo pelo desafio da procura do que pela objectiva vontade de alcançar (cf. Freedberg, 1989: 201; Gombrich, 1960: 121-3)⁵⁴. Neste sentido também, mais do que ser um ideal dos artistas barrocos a natureza é a matéria usada, por recombinação, acréscimo e rasura, na construção desse espaço sobrenatural: que transgride, corrige e ultrapassa as contingências do real, reinventando-o.

Estes novos mundos imaginários que o Barroco cria são, afinal, consequência da condução e exploração, até aos seus limites, do projecto e da prática artística renascentista⁵⁵: criar um espaço pictórico que não existindo poderia existir, que sendo imaginário parece real. De facto, com a excepção notável e fundadora dos dois painéis de Brunelleschi que demonstravam a sua invenção da perspectiva (cf. Reis, 2002), a maioria das pinturas pós-renascentistas são «invenções imaginárias que têm a ver com o próprio significado e conteúdo da ideia de “mundo” – no sentido em que nunca são transcrições de informação recolhida pela observação directa». Aliás, a própria palavra *mundo* refere-se a uma «englobante totalidade de coisas, análoga a essa “transformação de muitos num só” que se expressa na palavra *universo* (*unum + versare*)» e que não se reporta «a algo que seja visível no nosso ambiente imediato» (Kelly Smith, 1994: xxiii).

Estas criações imaginárias correspondem à invenção de «tres mundos, tomando a voz de *Mundo* por huma uniaõ de muitos ornatos»:

O primeiro mundo he o *Celeste*, o segundo o *Humano*, e o terceiro o *Material*. Por mundo material, que tambem se póde chamar mundo *inferior*, se entende tudo o que he formado de materia, ou corpo como v.g. os Elementos, o Sol, os corpos humanos, as flores, e finalmente tudo o mais, que está sujeito aos nossos sentidos. O mundo celeste, ou *superior* comprehende tudo o que não tem corpo, nem materia, como he Deos, os Anjos, e as Almas separadas dos corpos. O mundo humano, ao qual podemos chamar *mundo do meyo*, participando do superior, e

⁵⁴ «We mistake the character of this skill [mimesis] if we speak of the imitation of nature. Nature cannot be imitated or “transcribed” without first being taken apart and put together again. This is not the work of observation alone but rather of ceaseless experimentation. For here, too, the term “observation” has tended to mislead rather than enlighten. ... The conquest of appearances, sufficiently convincing to allow the imaginative reconstruction of mythological or historical events, was the end of classical art in more one meaning of the word» (Gombrich, 1960: 121-3).

⁵⁵ «No painter of the [Leonardo's] period who reflected on his art could ever believe that the imitation of nature was the beginning and end of his art» (Gombrich, 1983: 74).

do inferior, compreende e abraça tudo o que he corpo, e justamente alma racional; isto he, todos os homens, que se encerraõ no mundo material. (Freire, 1748: I, 32)

Enquanto a «Mathematica só busca [as verdades] do mundo material, a Theologia as do celeste, e a Filosofia moral as do humano», para Francisco José Freire (Cândido Lusitano), a pintura, tal como a poesia, «trata, e comprehende todas as verdades destes tres mundos» (Freire, 1748: I, 33). Ou seja, ela é capaz de os abarcar, reunir e conciliar numa invenção única e portentosa: a representação do mundo invisível, sobrenatural e divino.

Este *mundo novo* é, por definição, um mundo extraordinário no qual irrompem, decorrem e revelam-se objectos, acontecimentos e figuras prodigiosas. Na sua transcendência da naturalidade ou realidade objectivas – na sua *sobrenaturalidade* – ele apresenta-se como um mundo artificial⁵⁶ – no sentido em que é uma criação, uma invenção, e não uma descoberta – no qual o inexistente, o invisível e o inverosímil adquirem forma e existência visuais: impõem-se como uma aparição. Ao mesmo tempo, construído e configurado por uma poderosa intenção plástica de verosimilhança e de acção persuasiva no observador, ele surge, paradoxalmente, como um mundo provável ou, pelo menos, possível. Neste sentido o espaço celestial pintado nos tectos do século XVIII, em toda a sua dimensão de invenção sobrenatural, é o resultado daquilo que os teóricos da arte do século XVIII, partindo de Platão, apelidam de *imitação fantástica*:

... a imitação *lcástica* corresponde á imitação do particular, e tem por objecto todas as acções, e cousas, que procedem da natureza, ou da Arte, e não menos da Historia, que da invenção de alguém. A *Fantástica* corresponde á imitação do universal, e tem por objecto tudo o que não existindo per si, tem novo ser, e vida, nascendo da fantasia do Poeta, quando entra a inventar novas cousas, ou acções semelhantes ás historias, que se bem não succederaõ, podiaõ succeder. (Freire, 1748: I, 35)

Esta forma de imitação fantástica está, assim, ao serviço de uma invenção capaz de «causar maravilha, e deleite» precisamente porque não só representa «os objectos dos tres mundos» como o faz «naõ como elles ordinariamente saõ, mas como verosimilmente pôdem, ou deveriaõ ser» (Freire, 1748: I, 66). Este poder de maravilhar não é senão o poder de entusiasmar, de que falava Roger de Piles. Para ele, aliás, a imitação como instrumento da invenção encontrava toda a sua função e sentido na sua capacidade de «conduzir rapidamente e directamente» a representação ao seu objectivo: «seduzir os nossos olhos» (Piles, 1708: 3).

⁵⁶ Du Bos (1719: 10), na linha do conceito platónico de *mimesis*, fala da *vida emprestada* que possuem estes mundos artificiais.

Esta ideia atinge e atrai todas as pessoas, os ignorantes, os amadores de Pintura os conhecedores e os próprios Pintores. Ela não permite a ninguém passar indiferentemente por um local onde esteja um qualquer Quadro com este carácter, sem ser como que surpreendido, sem se imobilizar e sem gozar, durante algum tempo, o prazer da surpresa. (Piles, 1708: 3-4)⁵⁷

Por isso, a verdadeira pintura é aquela que apela, atrai e surpreende de tal modo o sujeito, «pela força e pela grande verosimilhança da sua imitação», que o surpreso observador «deverá dirigir-se para ela e entrar em conversação com as figuras nela representadas» (Piles, 1708: 6)⁵⁸. Por outras palavras, para Piles, como para a larga maioria dos pintores aqui estudados, a invenção fantástica é indissociável da ilusão. Esta poderosa edificação ilusionista é não apenas o objectivo final da pintura mas também a justificação última do projecto estético e artístico barroco, assente na invenção como processo, na imitação como instrumento e que se dirige a um observador que, agora mais do que nunca, é entendido como um activo e, acima de tudo, subjectivo participante. Também por isso, a invenção, não a imitação, é a questão central da prática artística (Veca, 2002: 70) que, como afirma Gombrich (1980: 220), se destina a tornar o observador «numa testemunha visual imaginária de acontecimentos míticos». O cerne desta invenção realizada pelo pintor não está no tema representado mas antes na imagem pictórica que dá forma e sentido visual aos acontecimentos que o observador testemunha. Significa, nas palavras de Reynolds (1769-1790: Discurso IV, 57-8), o poder de representar uma «imagem mental»⁵⁹, ou, nas de Palomino (1715-1724: 555, 565), de expressar aquilo que «o entendimento concebe» num «desenho interno, ou composição mental»⁶⁰, afirmações que resumem o essencial da forte crença do século XVIII na correspondência e interacção operativa entre os objectos exteriores e as representações mentais do observador. Uma tal invenção corresponde, assim, a um processo aristotélico de *imitação imaginativa*, de criação de uma ficção verosímil do desconhecido – oculto, escondido

⁵⁷ «L'essence & la définition de la Peinture, est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme & des couleurs. Il faut donc conclure, que plus la Peinture imite fortement & fidelement la nature, plus elle nous conduit rapidement & directement vers la fin, qui est de séduire nos yeux. ... Cette idée frappe & attire tout le monde, les ignorans, les amateurs de Peinture, les connoisseurs, & les Peintres mêmes. Elle ne permet à personne de passer indifferemment par un lieu où sera quelque Tableau qui porte ce caractere, sans être comme surpris, sans s'arrêter & sans jouir quelque tems du plaisir de la surprise. La veritable Peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant ...».

⁵⁸ «... la veritable Peinture doit appeller son Spectateur par la force & par la grande verité de son imitation; & que le Spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle represente».

⁵⁹ «INVENTION in Painting does not imply the invention of the subject; for that is commonly supplied by the Poet or Historian. ... The power of representing this mental picture on canvass is what we call Invention in a Painter» (Reynolds, 1769-1790: Discurso IV, 10 de Dezembro de 1771, 57-8).

⁶⁰ «[O ofício do pintor] es expresar, o pintar con la mano las cosas que concibe el entendimiento ... y después de meditarlo muy despacio, formar ... el dibujo interno, o composición mental, antes de pasar a ponerlo en ejecución ...».

ou ignorado (Palomino, 1715-1724: 556) – e do inexistente que seja, ao mesmo tempo, possível e universal (cf. Aristóteles, séc. IV a.C.: IX, 115-7; Gebauer e Wulf, 1992: 54-5, 110-1). Um tal poder não se destina a replicar a natureza mas a partilhar com ela o mesmo impulso vital de criação de matérias e formas: «na visibilidade das imagens surge algo invisível, algo entre o ser e o não ser, entre o verdadeiro o falso, entre o mesmo e o outro – um espaço ficcional» (Gebauer e Wulf, 1992: 41). Este espaço ficcional é um dos produtos mais elevados daquilo que Joseph Addison (1672-1719), no primeiro de vários artigos que publica em 1712 no jornal *The Spectator*, define como os *prazeres da imaginação*:

Assim, por prazeres da imaginação ou da fantasia (termos que usarei indiscriminadamente) refiro aqui aqueles que provêm de objectos visíveis, quer quando, de facto, os temos à vista, quer quando, em ideias, os chamamos à mente por meio de pinturas, estátuas, descrições ou outras coisas semelhantes. ... É, em primeiro lugar, meu desígnio discorrer sobre os prazeres primários da imaginação que procedem por inteiro de objectos como aqueles que estão perante os nossos olhos. Em seguida, cumpre-me falar dos prazeres secundários da imaginação que dimanam de ideias de objectos visíveis, quando tais objectos se não encontram, de facto, perante o nosso olhar, antes são evocados pela memória ou transformados em agradáveis visões de coisas, ausentes ou fictícias. (Addison, 1712: n.º 411, 45-6)

1.1.3. *Macchina versus tableau*

Ao longo do Barroco, a invenção pictórica foi sendo objecto de uma tipificação e hierarquização que era, por um lado, consequência de uma longa tradição aristotélica de categorização e, por outro, um processo afim ao novo impulso de sistematização operado pela revolução científica em curso. Assim, Roger de Piles, em total acordo com o espírito da sua época, definia três tipos de invenção na pintura: histórica, alegórica ou mística (Piles, 1708: 53). A *invenção histórica*, no seu sentido amplo, correspondia a tudo o que, sendo «verdadeiro ou fabuloso», «pode fixar a ideia do Pintor, ou instruir o Espectador», através de uma escolha de objectos que, por si próprios, «representem o tema» (Piles, 1708: 54)⁶¹; a *invenção alegórica* como «uma escolha de objectos que servem para representar num Quadro, no todo

⁶¹ «Je me sers ici du mot d'Histoire dans un sens plus étendu : j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou instruire le Spectateur, & je dis que l'Invention simplement Historique est un choix d'objets, qui simplement par eux-mêmes représentent le sujet. / Cette sorte d'Invention ne regarde pas seulement toutes les Histoires vraies & fabuleuses, telles qu'elles sont écrites dans les Auteurs ... elle comprend encore les portraits des personnes, la représentation des pais, des animaux, & de toutes des productions de l'Art & de la Nature».

ou em parte, uma coisa diferente daquilo que, com efeito, eles são» (Piles, 1708: 55)⁶²; e a invenção mística como aquilo que, dizendo respeito à religião, se destinava, por via de objectos escolhidos para «ensinar uma verdade», a instruir o observador nalgum «Mistério fundado nas Escrituras» (Piles, 1708: 58-9)⁶³. Por isso, ela devia assentar exclusivamente nos relatos bíblicos ou na história eclesiástica, sem qualquer mistura com episódios retirados da “fábula” (Piles, 1708: 72).

Recorrentemente, na teoria artística dos séculos XVII e XVIII, estes três tipos de invenção pictórica recaem no âmbito lato da chamada *pintura de história* a qual, na hierarquia de géneros que o Barroco tanto cultivou, ocupava o lugar mais nobre da arte da pintura. Esta teoria dos géneros, fundada num princípio de definição e separação de categorias pictóricas, conduzia a uma especialização e compartimentação da actividade dos pintores⁶⁴ e, não menos importante, a uma hierarquização destes em função daquelas: «os Pintores servem-se com razão da palavra História para significar o género de Pintura mais considerável ... e dizemos: este Pintor faz História, este outro Animais, este Paisagem, aquele Flores, e assim sucessivamente» (Piles, 1708: 53)⁶⁵. André Félibien des Avaux (1619-1695), amigo do pintor Nicolas Poussin (1594-1665), é mais claro sobre este assunto:

Assim, aquele que faz paisagens de forma perfeita está acima de um outro que apenas faz frutos, flores ou conchas. Aquele que pinta animais vivos é mais estimável que aquele que não representa senão coisas mortas e sem movimento. E como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é também certo que aquele que se torna imitador de Deus pintando as figuras humanas é bem mais excelente que todos os outros. (Félibien, 1669; cit. por Saldanha, 1995: 156-7; Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 112)⁶⁶

Neste sentido, Félibien define a pintura de história como a representação pictórica de uma qualquer acção, real ou imaginária, que envolva figuras humanas (Félibien, 1669; cit. por

⁶² «L’Invention allegorique est un choix d’objets qui servent à représenter dans un Tableau, ou en tout, ou en partie, autre chose que ce qu’ils son en effet».

⁶³ «L’Invention Mystique, regarde notre Religion : elle a pour but de nous instruire de quelque Mystere fondé dans l’Ecriture, lequel nous est représenté par plusieurs objets qui concourent à nous enseigner une verité».

⁶⁴ Como afirma o português António de Sousa de Macedo, em 1676, «... hum Escultor, ou Pintor não obra igualmente em tudo o que pertence à mesma arte. ... huns tem excellencia em retratar: outros só em pintar flores: outros em fazer perspectivas» (Macedo, 1676: 89).

⁶⁵ «Les Peintres se servent avec raison du mot d’Histoire, pour signifier le genre de Peinture le plus considerable, & qui consiste à mettre plusieurs figures ensemble ; & l’on dit : Ce Peintre fait l’Histoire, cet autre fait des Animaux, celui-ci du Paisage, celui-la des Fleurs, & ainsi du reste».

⁶⁶ «Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d’un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou de coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l’homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres» [André Félibien des Avaux (1669). *Conférences de L’Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Chez Frédéric Léonard; s.p.].

Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 113) ou, talvez seja melhor dizer, figuras que, como na invenção mística, tomam por modelo o corpo humano. Por isso mesmo, subjacente a esta hierarquia – onde se incluem outras categorias fundamentais como a pintura de arquitectura ou *quadratura* – está uma clara separação quer entre pintura sacra e pintura profana, quer entre pintura narrativa e pintura decorativa, num processo que na arte italiana decorre desde o Renascimento e encontra expressão na afirmação de Alberti de que a «grande obra do pintor não é o colosso mas a história [*istoria*], pois a história rende maior louvor ao talento que o colosso» (Alberti, 1435*b*-6: II, 35: 129 e 242)⁶⁷. Adicionalmente, nesta teoria barroca dos géneros pictóricos, cada categoria compreende subcategorias que, no caso da paisagem, se exprimem, por exemplo, na divisão entre *paisagem* e *vista (vedute)*, ou nas subdivisões em *paisagem pastoral* e *paisagem heróica*, e em *vedute esatte* (exacta) e *vedute ideate* ou *di fantasia* (idealizada ou de fantasia) (cf. Wittkower, 1958: 42-3, 497-8) – que na prática são, frequentemente, difíceis de destrinçar.

O pintor é, assim, nas palavras de Argan (1989: 120), um *técnico da visão*, traduzindo de forma especializada o visível, ou inventando o invisível, o possível ou o provável em termos visuais. Mas também, como afirma o espanhol Francisco Pacheco (1564-1644), no seu *El Arte de la Pintura* publicado postumamente em 1649, um *artesão cristão*: alguém capaz não só de representar objectos naturais e artificiais mas também objectos imaginários, tanto os que são concebidos pela mente como os que são vistos pela alma: como as visões espirituais ou místicas que o pintor coloca ao serviço da religião (Pacheco, 1649; cf. Stoichita, 1995: 78). Neste sentido, o seu objectivo principal é o de, através do estudo e da prática da sua arte, alcançar um estado de graça. Para isso, ele deverá dirigir os olhos para cima e não para o chão, elevá-los em direcção ao céu de modo a poder contemplar e representar a Glória celestial (Pacheco, 1649; cf. Enggass e Brown, 1970: 162-3).

É precisamente nestas visões e representações do mundo sobrenatural pintadas em grande escala nos tectos barrocos que, tanto pela sua dimensão como pela sua complexidade, ocorre uma curiosa reunião de categorias e uma convocação de especialidades – frequentemente exigindo diferentes pintores trabalhando em equipa – capaz de tornar este tipo de pinturas um género próprio: o das *máquinas* celestiais. O uso do termo *máquina* ou *grande máquina*, aplicado neste contexto, surge com clareza no discurso artístico italiano. Por exemplo, Annibale Carracci (1560-1609), na sequência da sua visita a Parma para ver as

⁶⁷ «Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie».

cúpulas pintadas por Correggio (c.1489-1534), descreve, numa carta, o seu estado de estupefacção por ter visto *una cosi gran macchina* – a da catedral – onde, assinala ele, é notável a integração entre todas as suas partes e o rigor da sua visão de baixo para cima [*di sotto in su*] (cit. por Gloton, 1965: 97; Damisch, 1972: 16)⁶⁸. É este conceito de *macchina* que conduzirá ao conceito de *machine* desenvolvido pela teoria de arte francesa de meados do século XVIII (Paul, 1997) como algo claramente diferente do conceito de *tableau*, com o qual, por isso mesmo, deve ser comparado e diferenciado. Assim, no seio deste corpo teórico o conceito de máquina passa a definir um tipo de obras monumentais produzido pela arte italiana dos séculos XVII e XVIII, como os tectos pintados por Pietro da Cortona (1596-1669), numa tradição que encontra nas admiradas cúpulas de Correggio os seus paradigmas fundadores.

O uso do termo *machine* em directa relação com a pintura surge já na obra de Du Fresnoy de 1668 e no comentário que Piles inclui na sua tradução para francês do texto latino daquele (Piles in Du Fresnoy, 1684a: 123)⁶⁹. Trata-se, claramente, do estabelecimento de uma analogia entre a pintura e a ideia de máquina no que esta significa: a construção de uma estrutura complexa, por interacção de múltiplas componentes e, eventualmente, de múltiplas técnicas, organizada engenhosamente de modo a produzir eficazmente um determinado resultado (cf. Stafford e Terpak, 2001: 42). Corresponde, também, a um dos mais impressionantes efeitos da revolução científica despoletada pelo livro de Nicolau Copérnico (1473-1543), *As Revoluções dos Orbes Celestes* de 1543, e, sobretudo, pelas investigações de Galileu Galilei (1564-1642) publicadas na primeira metade do século XVII: a mecanização do mundo natural e conseqüente transformação do universo inteiro numa máquina⁷⁰ (cf. Kuhn, 1957; Koyré, 1957; Lenoble, 1969: 258-62), que tanto seduzirá o Iluminismo⁷¹.

⁶⁸ Discordamos por isso da afirmação de Carole Paul de que o conceito de *máquina* referido à pintura foi, pela primeira vez, definido pela teoria de arte francesa do século XVIII (Paul, 1997: 74).

⁶⁹ «... je trouve d'abord une toile nue : où il faut disposer toute la Machine (pour ainsi dire) de vôtre Tableau, & la pensée d'un Génie facile & puissant, qui est justement ce que nous appellons INVENTION» (Du Fresnoy, 1684a: 15). O tratado de Du Fresnoy foi traduzido para português em 1764 por Frei Marinho da Costa, a pedido do pintor Domingos da Rosa (Delaforce, 2002: 365), mas só seria publicado em 1801 numa tradução do italiano feita pelo pintor Francisco Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803) (Du Fresnoy, 1684b). Para o comentário de Piles, cf. p. 48.

⁷⁰ «Desse modo, disse então a Marqueza, a Philosophia se torna bem mecanica. Tão mecanica, lhe respondi, que até receio que dentro em pouco venha a ser um motivo de vergonha. Até se pretende que o Universo não seja, em ponto grande, mais do que é um relógio em ponto pequeno, e que tudo no Universo é conduzido por movimentos regulados, que de pendem do arranjo das diversas partes, de que se compõe» (Fontenelle, 1686: 27).

⁷¹ «La principale idée [d'une peinture], bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans les orbes et les entraîne,

Servimo-nos deste termo em Pintura para assinalar a montagem [*assemblage*] de várias partes de um Quadro, que concorrem para formar um todo perfeito, como as Peças de uma Obra mecânica, tendentes a produzir pelo seu arranjo uma significação, aproximadamente, idêntica a *composição*. Chamamos ainda de *grande Máquina* um Quadro de uma vasta e rica organização [*ordonnance*]. (Lacombe, 1753; cit. por Paul, 1997: 93, n. 7)⁷²

Este conceito de *grande machine* ou *grandi macchina* será directamente relacionado com o tecto do *Gran Salone* do Palazzo Barberini, em Roma, pintado por Cortona entre 1633-39 (Paul, 1997) e, indirectamente, com todas as obras em escala monumental pintadas, com temas profanos ou sacros, nos tectos de palácios e igrejas⁷³, numa combinação de diferentes géneros, técnicas e matérias (Ndalianis, 2004: 90). Porém, Lacombe define o conceito de *máquina poética* para referir-se, em particular, às máquinas celestiais, onde, de forma épica ou dramática, intervêm seres sobrenaturais e se representam «sonhos, encantamentos, aparições» (Lacombe, 1753; cit. por Paul, 1997: 95, n. 51)⁷⁴. Na *Encyclopédie*, publicada entre 1751 e 1766, o conceito de máquina, por referência à literatura, é definida nestes termos: «... o artifício pelo qual o poeta introduz na cena alguma divindade, génio ou outro ser sobrenatural, de modo a alcançar qualquer desígnio importante, ou ultrapassar alguma dificuldade superior ao poder dos homens» (Diderot e d'Alembert, 1751-1766; cit. por Paul, 1997: 95, n. 53)⁷⁵. Trata-se, de forma clara, do estabelecimento de uma ligação entre o conceito de *máquina*, pictórica ou poética, e o recurso dramático, tão presente no teatro e na ópera barrocas, ao artifício do *deus ex machina*. Neste sentido, há uma clara relação entre pintura e teatralidade, entre os recursos utilizados pelos pintores tanto nas grandes máquinas

agit en raison inverse de la distance» [Denis Diderot (1766). *Essais sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*. (Org. por Paul Vernière). Paris, 1966; p. 720; cit. por Fried, 1980: 85].

⁷² «L'on se sert de ce terme, en Peinture, pour marquer l'assemblage de plusieurs parties d'un Tableau, qui concourent à former un tout parfait, comme les Pièces d'un Ouvrage mécanique, tendent à produire par leur arrangement un même signification, à peu près, que *composition*. L'on appelle encore *grande Machine*, un Tableau d'une vaste & riche ordonnance» [Jacques Lacombe (1753). *Dictionnaire Portatif des Beaux-Arts*. Paris; p. 395].

⁷³ «The *macchina* or *grande machine* ... was defined in the eighteenth-century as a monumental painting – especially a ceiling painting – with a rich and complex composition, full of figures and well orchestrated. Other qualities with which it is usually linked included a sense of energy and motion, and bright, vivacious coloring. Its chief characteristic being its vast scale, the *macchina* is perhaps better understood as a sub-genre of history painting ... The genius inventor of the form was universally acknowledge to be Cortona, whose ceiling painting of *Divine Providence* was consistently most acclaimed among his works» (Paul, 1997: 78).

⁷⁴ «C'est le nom qu'on donne à l'intervention des Anges, des Démons, des Songes, des Enchantements, des Apparitions, & généralement des Etres moraux, que les Poètes personnifient & sont entrer dans les Poèmes Epiques, pour y mettre du merveilleux & de l'action» [Jacques Lacombe (1753). *Dictionnaire Portatif des Beaux-Arts*. Paris; p. 395].

⁷⁵ «*Machine*, (Littérat.) en poème dramatique se dit l'artifice par lequel le poète introduit sur la scene quelque divinité, génie, ou autre être surnaturel, pour faire réussir quelque dessein important, ou surmonter quelque difficulté supérieur au pouvoir des hommes»; por isso «... on est cependant convenu d'y donner le nom de *machines* aux êtres surnaturels qu'on y introduit» [Denis Diderot e Jacques d'Alembert (1751-1766). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris; vol. IX: 798 (cit por Paul, 1997: 95, n. 55 e n. 53)].

celestiais que executam nos tectos como nas que, como cenógrafos, concebem para os palcos – numa apoteose de glórias, aparições, ascensões, quedas e voos, sejam elas produto de *máquinas pictóricas* ou de engenhosas e literais *máquinas teatrais* (cf. Câmara, 1991: 211-3). Em ambos os casos estamos perante o triunfo da ilusão, da maravilha e do espectáculo na arte barroca, cumprindo fins religiosos ou profanos, executada nas igrejas ou nos palácios, de forma permanente ou efémera⁷⁶. Mas também a sedução por uma ideia mecânica do universo, natural ou sobrenatural, e pelos artificios tecnológicos capazes de gerarem novas formas de percepção e, conseqüentemente, de transformarem aquela que a biologia humana só por si é capaz de fornecer⁷⁷.

Adicionalmente, o conceito de *macchina* ou *machine* distingue-se do conceito de *tableau*, tratado amplamente pela teoria de arte francesa⁷⁸. Desde logo, pela reunião de diferentes categorias ou géneros pictóricos que envolve ou pela frequente autoria colectiva que implica. Mas distingue-se também em, pelo menos, três outros aspectos essenciais à noção de quadro e profundamente relacionados entre si: unidade, instantaneidade e escala. De facto, a escala monumental destas obras e a não uniformidade das superfícies usadas tornava difícil a *unité de sujet* requerida pela teoria académica, como dificultava ou tornava mesmo impossível a tão defendida instantaneidade que, associada à unidade pictórica, deveria conduzir a uma apreensão visual num só *coup d'œil*. Tais diferenças serão, por isso mesmo, bastante valorizadas pelos críticos do Barroco e do Rococó a partir de meados do século XVIII (cf. Fried, 1980: 89-91) e encontrarão expressão na defesa da pintura como arte do instante que Lessing fará (Lessing, 1766). Por isso, a insistência na unidade e instantaneidade, tanto temática como visual, da pintura significa quase sempre uma ênfase no *quadro* em detrimento da *máquina*⁷⁹: em 1753, no *Mercur de France*, num anúncio à

⁷⁶ A afirmação de Gloton traduz, na nossa opinião, uma visão sobranceira do problema e uma incompreensão do essencial: «Rien de sophistiqué dans ces grands décors : les peintres ont voulu parler au peuple le langage plus sensible, ils ont voulu lui plaire, plaire à la foule des petites gens qui n'avaient point lu les traités du Beau ni médité les chefs-d'œuvre classiques ... Le décor illusionniste ... répond, plus encore qu'il ne les « sollicite », à la piété populaire et à ce sentiment de familiarité avec le divin qui est si particulier au peuple de Rome» (Gloton, 1965: 25).

⁷⁷ Como no andamento de *Hail! Bright Cecilia*, de Henry Purcell (1659-1695), uma ode composta para o dia de Santa Cecília de 1692, onde se louva o órgão como uma *wondrous Machine* capaz de oferecer aos ouvidos humanos a mais próxima experiência da harmonia musical das esferas celestiais.

⁷⁸ «... by the word *Tablature* (for which we have yet no name in English, besides the general one of picture) we denote, according to the original word *Tabula*, a work not only distinct from a mere portraiture, but from all those wilder sorts of painting ... such as the paintings in fresco upon the walls, the ceilings, the staircases, the cupola's, and other remarkable places either of churches or palaces» [Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury (1712). «A Notion of the Historical Draught or *Tablature* of the Judgement of Hercules»; cit. por Craske, 1997: 89].

⁷⁹ «Le tableau, pour parler exactement, est la représentation du moment d'une action. ... L'Image, au contraire, n'a souvent point assez de corps pour être peint dans les différens moments qu'elle présente, & n'est

publicação de gravuras que reproduziam os tectos pintados por Le Brun na *Grande Galerie* do Palácio de Versailles afirma-se que estas têm ainda a vantagem de proporcionar a «totalidade sob um único ponto de vista, numa só estampa que apresenta o conjunto da galeria» (cit. por Fried, 1980: 211, n. 78), facto impossível na observação *in situ* das obras⁸⁰. Nesta passagem do tecto a gravura, nesta miniaturização da obra monumental, a máquina era transformada em quadro, facilmente abarcável e transportável. A nova experiência da exposição pública, nascida com a criação em 1737 do *Salon*, organizado nos anos ímpares pela Académie de Peinture et Sculpture (cf. Crow, 1985; Duro, 1997; Puttfarken, 2000), era em si própria o triunfo do quadro e da visualidade que ele impunha, totalmente distinta daquela que era exigida pela observação das grandes máquinas pictóricas representadas nas abóbadas e cúpulas. Corresponde, afinal, à moderna experiência de visualização de imagens em galerias e museus, em livros e revistas ou nos ecrãs de televisão e computador: mais íntima, mas talvez menos intensa.

Porque a imagem é sempre uma imagem situada num contexto – que, em última análise, é o próprio espaço do mundo que nos envolve a nós e à imagem – a sua percepção depende, de forma absolutamente fundamental, do seu tamanho físico. Este, frequentemente, determina também a escala do impacto perceptivo e emocional que ela opera. No caso das representações do espaço celestial pintadas em toda a extensão dos tectos, implica também que a sua percepção é indissociável do contexto arquitectónico, lumínico e espiritual, decisivo para a sua plena compreensão. Por isso, a abstracção deste, por via da reprodução e miniaturização, transforma-o numa outra coisa, na qual a relação espacial do observador com a imagem se altera radicalmente e a relação entre o espaço do observador e o espaço plástico perde todo o significado. A consciência disto estrutura a arte dos séculos XVII e XVIII.

essentiellement qu'une Description ... Ainsi le Tableau ne peint qu'un instant, & l'Image tient plusieurs instans successifs» [Anne-Claude-Philippe Caylus, Comte de (1750). *Tableaux tirés de l'Iliade*: xiii; cit. por Fried, 1980: 215, n. 90].

⁸⁰ «... mais il a encore l'avantage d'avoir la totalité sous un seul point de vue, dans une seule estampe qui présente l'ensemble de la galerie» (*Mercur de France*. Dezembro de 1753: 166-67).

1.2. Objectos: o céu como imagem

1.2.1. Contexto: arte, estética e cultura visual

... como regra, o passado persiste no presente e aquilo que agora parece a expressão típica do presente foi, frequentemente, antecipado no passado.

(Barasch, 1990: 1)

“Après moi, le déluge”, a famosa frase que Luís XV (1710-1774), rei de França desde 1715, terá pronunciado antes de morrer tornou-se, muito para além das implicações pessoais e nacionais envolvidas, o prenúncio, a consciência e o símbolo de um mundo a caminhar vertiginosamente para o seu fim. Não um mundo qualquer e, também por isso, não um fim qualquer. Chamemos-lhe *ancien régime*: esse mundo, político, social e económico, que abre triunfantemente o século XVIII e se encerra com ele naquela que era, possivelmente, a sua única forma possível de ocaso: o desastre. Tenha a forma de grande drama trágico, nuns casos, ou de drama patético, com laivos de ópera bufa, noutros. O longo século XVIII é, assim, marcado tanto por velhas ambições grandiosas como por esta moderna consciência de precariedade. É atravessado por dois mundos em gradual colisão: o velho, que Luís XIV ou D. João V (1689-1750) consideraram provavelmente inabalável, e o novo que emerge lentamente a partir de uma massa informe de aspirações e desejos contraditórios, que só a distância temporal parece juntar num todo uniforme, mas do qual a frase de Luís XV revela já uma aguda consciência. Podemos chamar-lhe *Iluminismo*, sabendo no entanto que a palavra encerra um número muito diversificado de formas, ideias e impulsos de conceber o mundo novo⁸¹. Por isso, aquele que emergiu das ruínas do velho e no qual, de uma forma ou de outra, nós vivemos, dificilmente poderia ser imaginado pelos nossos antepassados da segunda metade do século XVIII; mas certamente seria impossível sem eles. A moderna tensão entre reforma e revolução é um bom espelho disso; aliás, foi certamente com o século XVIII que aprendemos que «*toda a revolução constitui, por sua vez, uma reacção* e contém em si a invocação de um precedente» (D’Ors, 1935: 67).

⁸¹ «... what sort of Enlightenment? The variety of answers evokes another question ... what is Enlightenment? This is of course the query that Immanuel Kant addressed in a famous essay, “*Was ist Aufklärung?*” His answer is expressed in the maxim *sapere aude* (dare to know) ...» (Kaufmann, 2005: 43).

No período aqui estudado, 1755 não é apenas um ano quase a meio caminho entre os seus extremos. É muito mais do que isso: é um ano a todos os níveis fundamental. Um momento charneira nas tensões e transformações artísticas que marcaram o século XVIII, simbolizando o quanto sob o decorrer aparentemente imutável do dia a dia existiam poderosas forças subterrâneas prontas a irromper de forma explosiva ou a disseminarem-se subtilmente, gerando mudanças imediatas num caso ou graduais no outro. Em qualquer deles, visíveis e, acima de tudo, irreversíveis.

O ano de 1755 é o ano do grande desastre de Lisboa: o colapso quase instantâneo de uma das grandes capitais da Europa, que abalará profundamente a consciência e o imaginário dos europeus, tornando óbvio para Voltaire (1694-1778), como para tantos outros, que não se vivia no mais ordenado nem no melhor dos mundos possíveis (cf. Voltaire, 1756; Voltaire, 1759) e, mais grave, fazendo questionar os desígnios, senão mesmo, a existência de Deus. Mas é também o ano em que um ainda desconhecido Johann J. Winckelmann (1717-1768) publica em Dresden, imediatamente antes da sua partida para Roma, um pequeno opúsculo intitulado *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas de Pintura e Escultura)* onde afirma: «só imitando os antigos podemos tornar-nos excelentes, senão mesmo inimitáveis» (cit. por Christiansen, 1996a: 275)⁸². Mais do que o inesperado sucesso do livro, é a sua recusa dos pressupostos em que assenta todo o *Grande Estilo* dos séculos XVII e XVIII e, em particular, a pintura das máquinas celestiais, que constitui o primeiro abalo sério no velho mundo artístico. 1755 é também o ano em que Moses Mendelssohn (1729-1786) publica o seu *Briefe über die Empfindungen (Cartas sobre os Sentimentos)*, no qual defende que sendo a beleza uma imagem indistinta da perfeição, ela é percecionável pelo homem mas não por Deus (Barasch, 1990: 2). 1755 é ainda o ano em que se iniciam, de forma sistemática, as escavações de Pompeia e Herculano, que darão origem, em 1757, à publicação de um livro cujas imagens terão um enorme impacto na arte da segunda metade do século. Além disso, apenas cinco anos antes, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publicara uma obra intitulada *Aesthetica*, termo que segundo ele denomina uma ciência do conhecimento sensível e se refere a um domínio cognitivo específico. Dois anos depois, Edmund Burke (1729-1797) publicará o seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Burke, 1757), reflexão sobre aquele que se tornará um dos paradigmas da futura

⁸² «There is but one way for the moderns to become great, and perhaps unequalled: I mean, by imitating the ancients».

arte romântica e, outros dois anos depois, Denis Diderot (1713-1784), acompanhando as exposições do *Salon*, iniciará o seu trabalho de crítico de arte que rapidamente transformará numa nova forma de teoria da arte. Por outras palavras, a meio do século, ocorre um conjunto de acontecimentos que «por pequenos que sejam, indicam uma dramática reviravolta na tradição ... das artes visuais, podendo assim ser tomados como anúncios de uma nova era» (Barasch, 1990: 1). Uma nova geração, nascida já em setecentos, irrompe e questiona, directa ou indirectamente, os valores do mundo em que vive, preparando o caminho para um outro que lhe sucederá e que, nos seus aspectos essenciais, é aquele que perdura até hoje. Como em qualquer anúncio de uma nova era, aquilo que antes de tudo se anuncia é o fim de outra: 1755 é, simbolicamente, o princípio do fim do Barroco⁸³.

De todos os casos citados, há um que assume, no contexto particular que aqui se estuda, uma importância decisiva: Winckelmann. A sua crítica à arte barroca, ao exercício da invenção e aos raptos da imaginação, representados de forma magistral por Tiepolo nos seus tectos, terá efeitos enormes, tanto directos, como indirectos – através do seu mais fervoroso discípulo e amigo, o pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779), também ele alemão radicado em Roma. A enorme popularidade que Mengs rapidamente alcançou, o impacto que teve o seu tecto de 1761, representando *Apolo e as Musas no Parnaso* (fig. 4), assumidamente neoclássico e anti-ilusionista – sintetizados na afirmação feita por Winckelmann em 1763 de que ao contrário da obra de Tiepolo, que uma vez vista era esquecida, a de Mengs⁸⁴ permaneceria para sempre (Christiansen, 1996a: 275; Kaufmann, 2005: 118) – poderão hoje, ironicamente, ser incompreensíveis ou estar, simplesmente, esquecidos. Porém, dificilmente se poderá entender as transformações ocorridas na segunda metade do século XVIII sem ter em conta estas duas personagens. O ataque que ambos dirigem a Tiepolo – que atinge no fim da vida o cume do sucesso como um dos mais disputados e internacionais pintores das cortes europeias e se torna, ao mesmo tempo, no símbolo do que a nova arte deve rejeitar – é, aliás, sintomático e exemplar.

⁸³ «It is no coincidence that many of the events and phenomena ... the critique of the opera, the famous battle of the buffoons involving an attack on French lyrical drama, or court opera, the rise of art criticism and the critique of court painting, Rousseau's discourses on the arts and the origins of property, the publication of the first volumes of the *Encyclopédie* and the first books of economics, the first critique of baroque architecture by the abbé Laugier, and the publication of Montesquieu's *Esprit des lois* – occur between 1748 and 1755. Those years mark the beginning of the end of the baroque world – an end initiated by a critique of its art forms, its ruling class, and its outward manifestation, luxury» (Saisselin, 1992: 28).

⁸⁴ Mengs foi também autor de um tratado intitulado *Gedanken über Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (*Pensamentos sobre a Beleza e o Gosto na Pintura*), publicado em 1762, que constitui uma obra fundadora do neoclassicismo na pintura (cf. Mengs, 1762).



Fig. 4 - Anton Raphael Mengs (1728-1779). *Apolo e as Musas no Parnaso*, 1760-1. Fresco, d.n.d. Roma, Villa Albani.

Contratado por Carlos III (1716-1788), no âmbito de um ambicioso plano artístico, Tiepolo viveu e trabalhou os últimos anos da sua vida em Espanha: de 1762 a 1770, o ano da sua morte. Aí pintou diversos tectos no Palácio Real de Madrid, recebendo o mesmo salário que Mengs e Corrado Giaquinto (1703-1766) (Christiansen, 1996*b*: 34), que também por essa altura trabalharam na sua decoração⁸⁵. Depois, em 1767, Tiepolo inicia a pintura de sete retábulos para o Convento de San Pascoal, em Arranjuez, que terão ficado prontos em 1769. Embora Mengs tenha sido neste período um ávido coleccionador de esboços de Tiepolo (Christiansen, 1996*a*: 284), o antagonismo entre ambos tornou-se lendário. Curiosamente, Tiepolo não só não chegou a ver as suas pinturas colocadas como estas, logo em 1775, seriam substituídas por outras encomendadas a Mengs e aos seus discípulos (cf. Cervela, 1968: 43, 52-3; Christiansen, 1996*b*; Craske, 1997: 249-50), naquilo que foi um dos mais retumbantes triunfos da influência de Mengs e do novo gosto. Esta substituição, apenas cinco anos após a sua morte é, assim, um outro símbolo claro não apenas do rápido e longo esquecimento que recairia sobre o pintor veneziano mas, sobretudo, da morte do mundo do qual ele foi o último brilhante representante. Esse mundo no qual os pintores, segundo as palavras proferidas por Tiepolo antes da partida para Espanha, deviam «procurar e alcançar as grandes obras, isto é, aquelas que possam agradar aos Senhores Nobres e ricos, porque

⁸⁵ Tiepolo pintou no palácio os tectos *A Prosperidade e os Proveitos da Monarquia Espanhola*, 1762-66 (Sala do Trono) e *A Apoteose da Monarquia Espanhola*, 1762-66 (Saleta). Giaquinto, por sua vez, pintou, entre outros, os tectos *Espanha Protegendo a Religião*, c.1760 (Grande Escadaria), *Apolo como Sol Reinando sobre a Natureza*, 1762-3 (Sala das Colunas) e a cúpula da capela com a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, c.1760.

são estas que fazem a sua fortuna, e não à outra gente que não pode comprar Quadros de grande valor», e, por isso, «procurar sempre o Sublime, o Heróico, a Perfeição» (cit. por Haskell, 1980: 253, n. 2)⁸⁶. Esse mundo das grandes máquinas celestiais que agora, ecoando as palavras escritas por Winckelmann em 1755, se começava a considerar que serviam «mais para encher o espaço vazio e para cobrir os espaços em branco que a mera douradura não preenchia», porque nele «o *horror vacui* enche as paredes e as pinturas, vazias de pensamento, vão substituir o vácuo» (Winckelmann, 1755; cit. por Kaufmann, 2005: 85)⁸⁷.

Às violentas palavras de Winckelmann juntam-se as de Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), escritas a 15 de Dezembro de 1756:

As grandes máquinas em pintura e em poesia sempre me desagradaram. Se é verdade que as artes ao imitarem a natureza não têm por objectivo senão tocar [*toucher*] e dar prazer, é preciso convir que o artista se perde sempre que empreende em poemas épicos, em tectos, em galerias imensas, numa palavra, nessas obras complicadas às quais, desde sempre, prodigalizámos elogios tão pouco sensatos. A simplicidade do tema, a unidade de acção, são não apenas o que há de mais difícil no que diz respeito ao génio e à invenção, mas também o que há de mais indispensável para obter o efeito [global]. O nosso espírito não pode abarcar muitos objectos, nem muitas situações diferentes, de uma só vez. Ele perde-se nesta infinidade de detalhes com a qual acreditais enriquecer a vossa obra. É necessário ser agarrado ao primeiro olhar por um dado conjunto, sem dificuldade e [de] uma maneira poderosa. ... Acreditamos fazer a apologia destas grandes máquinas ao dizer que elas são feitas menos para tocar do que para suscitar a admiração. Mas a admiração é um sentimento rápido, uma impressão súbita que não tem duração e que se torna fatigante e fria sempre que a queremos prolongar. ... Quanto a mim, admito francamente que nunca vi uma galeria ou um tecto, nem li um poema épico, sem uma certa fadiga e sem sentir diminuir essa vivacidade com que recebemos as impressões da beleza. Rafael e os grandes pintores do seu tempo, obrigados a cobrir toda a extensão de um tecto ou de uma vasta galeria, entregaram-se à abundância de ideias, à fecundidade da sua imaginação e, derramando sobre todas as suas figuras esse sopro divino de que eles próprios estavam animados, deixaram-nos monumentos do seu génio e da sua glória; mas eles não contavam de todo criar, através das suas obras, as regras e a teoria das grandes máquinas em pintura. ... Como foi contagioso o seu exemplo e como pagámos tão caro o seu sucesso! ... Um outro inconveniente destas grandes máquinas é que é necessário recorrer à alegoria, tão fria em poesia, tão obscura e insuportável em pintura. ... Eles procuraram um outro [recurso] no maravilhoso, o que não é menos absurdo. O maravilhoso deve ser sempre imperceptível. Expô-lo aos olhos é torná-lo ridículo. A assunção da Virgem é, portanto, um tema muito mau, porque não sabemos tratá-lo sem nele colocar esses temas imaginários que os pintores não deveriam nunca representar. (Grimm, 1756: III, 317-21; cit. por Fried, 1980: 161-4)⁸⁸

⁸⁶ «... Ho udito dire dal Signor Tiepolo stesso, che ... li Pittori devono procurare di riuscire nelle opere grandi, cioè in quelle che possono piacere alli Signori Nobili, e ricchi, perchè questi fanno la fortuna de' Professori, e non già l'altra gente, la quale non può comprare Quadri di molto valore. Quindi è che la mente del Pittore deve sempre tendere al Sublime, all'Eroico, alla Perfezione» (*Nuova Gazzetta*. Veneza, 20 de Março de 1762). Curiosamente, Cyrillo Volkmar Machado, em 1823, diz algo muito parecido: «Para saber alguma cousa he preciso frequentar as escolas, mas para ter fortuna convem muito agradar aos Senhores. São dous requisitos necessarios, porém sempre o 2.º será mais ifficaz que o 1.º» (Machado, 1823: 239).

⁸⁷ «... paintings on ceilings and over doors stand there more to fill the empty space and to cover blank spots that mere gilding did not fill up. ... Horror vacui fills the walls, and paintings, empty of thought, are to replace the vacuum».

⁸⁸ «15 décembre 1756. Les grandes machines en peinture et en poésie m'ont toujours déplu. S'il est vrai que les arts en imitant la nature n'ont pour but que de toucher et de plaire, il faut convenir que l'artiste s'en écarte aussi souvent qu'il entreprend des poèmes épiques, des plafonds, des galeries immenses, en un mot, ces ouvrages compliqués auxquels on a prodigué dans tous les temps des éloges si peu sensés. La simplicité du sujet, l'unité de l'action, sont non seulement ce qu'il y a de plus difficile en fait de génie et d'invention, mais encore ce qu'il y a de plus indispensable pour l'effet. Notre esprit ne peut embrasser beaucoup d'objets, ni beaucoup de situations à la

As grandes máquinas celestiais tornam-se incompreensíveis, a excitação e o entusiasmo fatigantes e o maravilhoso ridículo⁸⁹. Por outras palavras, a tensão entre máquina e tableau, presente desde o século XVII, passa, em meio século, da apologia do primeiro ao triunfo do segundo, que emerge assim com uma força nova. O racionalismo iluminista, as novas aspirações políticas e sociais, o crescente sentimento anticlerical e o novo gosto neoclássico são os ingredientes finais. No cerne do seu colapso está, por isso, a crítica severa ao paradigma da ilusão (cf. Hobson, 1982), alicerce fundamental do Barroco. Ilusão torna-se sinónimo de magia e esta de superstição, de engano e falsidade⁹⁰. A crítica ao Barroco é, desde logo, moral: assente na ilusão do sujeito ele gera um mundo artificial por definição irreal, porque nega a realidade, e antinatural, porque nega a natureza (Craske, 1997: 145-6). Por isso, o Iluminismo é não apenas uma crítica aos fundamentos deste mundo mas também aos seus comportamentos e à estética da sua aparência⁹¹; e a reforma neoclássica proposta por Winckelmann é, também ela, uma reforma moral do gosto. Neste contexto, os valores da imaginação, da ficção, do enigma e da ilusão, à semelhança do luxo e da ostentação, são interpretados como uma decadência consequente com o excesso de feminilidade no *ancien regime*, perante o qual o novo mundo deve impor um regresso às virtudes masculinas. Não

fois. Il se perd dans cette infinité de détails dont vous croyez enrichir votre ouvrage. Il veut être saisi au premier coup d'œil par un certain ensemble, sans embarras et une [sic] manière forte. ... On croit faire l'apologie de ces grandes machines en disant qu'elles sont moins faites pour toucher que pour exciter l'admiration. Mais l'admiration est un sentiment rapide, un saisissement subit qui n'a point de durée et qui devient fatigant et froid dès qu'on veut le prolonger. ... Pour moi, j'avoue franchement que jamais je n'ai vu une galerie ou un plafond, ni lu un poème épique sans une certaine fatigue et sans sentir diminuer cette vivacité avec laquelle nous recevons les impressions de la beauté. ... Raphaël et les grands peintres de son temps, obligés de remplir toute l'étendue d'un plafond, d'une vaste galerie, se livraient à l'abondance d'idées, à la fécondité de leur imagination, et, répandant sur toutes leurs figures ce souffle divin dont ils étaient eux-mêmes animés, ils nous ont laissé des monuments de leur génie et de leur gloire ; mais ils ne comptaient point donner par leurs ouvrages les règles et la théorie des grandes machines en peinture. ... Que leur exemple a été contagieux, et que nous avons payé cher leur succès ! ... Un autre inconvénient de ces grandes machines c'est qu'il a fallu avoir recours à l'allégorie, si froide en poésie, si obscure et si insupportable en peinture. ... Ils en ont cherché une autre dans le merveilleux, qui n'est pas moins absurde. Le merveilleux doit toujours être insensible. L'exposer aux yeux, c'est le rendre ridicule. L'assomption de la Vierge est donc un fort mauvais sujet parce qu'on ne saurait le traiter sans y mettre beaucoup de ces sujets d'imagination que les peintres n'auraient jamais dû représenter» [Friedrich M. Grimm (1756). *Correspondance littéraire, philosophique et critique : revue sur les textes originaux, comprenant, outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1843 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l' Arsenal de Paris. Par Grimm, Diderot, Raynal ...* (Org. por Maurice Tourneux) (16 vols.) Paris: Garnier Frères, 1877-92].

⁸⁹ Também em meados do século, «the Venetian critic Gasparo Gozzi, obviously thinking of works such as Tiepolo's, was to ridicule pictures of heavenly apparitions, with their exaggerated color and light effects and their figures in fanciful costumes ...» (Posner, 1996: 26).

⁹⁰ «To be enlightened was to show a capacity to transcend the alluring deceit of surface appearances and to see through those seductive fictions which encouraged irrational fears and beliefs» (Craske, 1997: 146).

⁹¹ «Looking back then upon the tensions between the Enlightenment and the Baroque, between art and luxury, luxury and taste, frugality and baroque spending, we can see that the end of baroque society, taken as an aesthetically unified society in which appearance must correspond to being, implied the rise of three different autonomies: economics, aesthetics, and, last but by no means least, fashion» (Saisselin, 1992: 131).

admira, por isso, que o reformismo da segunda metade do século XVIII e a revolução a que conduz, nos seus valores de virilidade, virtude e heroísmo másculos, sejam profundamente misóginos (cf. Craske, 1997: 157-70).

O quanto o mundo que Winckelmann condenava era o mundo do Barroco e o quanto este era ainda aquele que se vivia em meados do século XVIII percebe-se pelo facto do seu ataque se dirigir também de forma directa à figura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) cuja influência, mais de setenta anos após a sua morte, permanece assim activa. Para ele, Bernini e o Barroco significam o subjectivismo extremo que os artistas contemporâneos ainda perseguem – recorrendo ao *contrapposto* e procurando que «as suas figuras tenham almas tão excêntricas como os cometas» (Winckelmann; cit. por Barasch, 1990: 100)⁹² – e que é em tudo contrário aos valores de simplicidade, sobriedade e concisão da escultura grega, a partir dos quais deveria ser construída uma nova Atenas (Mengs, 1762: 45). Propõe-se, assim, uma ruptura com o presente e com o passado em que este se alicerça, o regresso a uma Antiguidade ideal, sintomas de um mal estar que se expressa naquilo que poderíamos designar por uma *visão nostálgica do futuro*.

Porém, há um aspecto importante relativamente ao qual a atitude neoclássica implicava continuidade e não ruptura: quando, em 1755, Winckelmann clama pela imitação da arte grega o que ele propõe é uma radical alteração do cânone do Barroco, dos seus valores e modelos visuais, mas não das regras do processo de criação artística. De facto, como foi dito anteriormente, a arte barroca assenta no princípio da invenção tendo a imitação um papel instrumental na concretização do processo de fragmentação e recombinação do visível em que aquela se baseava. Ora, mais do que a natureza, era a própria arte a matéria visual por excelência da invenção barroca. Nesse sentido, a arte barroca não é, nem pretende ser, naturalista: a natureza corresponde a uma idealização visual – mas também literária – que só existe nas imagens materiais e mentais e não na realidade. São elas, portanto, que podem e devem ser imitadas, num processo em que a arte imitava a arte.

Sempre que o pintor afirma imitar as coisas tal como as vê, é seguro que as vê de forma errada. ... Portanto, antes de pegar no seu lápis ou no seu pincel ele deverá ajustar o seu olho à razão, de acordo com os princípios artísticos que nos ensinam como devem ser elas representadas. Pois na maior parte das vezes será um grave erro pintá-las exactamente como os olhos as vêem, por mais que isto possa parecer um paradoxo. (Roland Fréart de Chambray, 1662; cit. por Gombrich, 1960: 263)⁹³

⁹² «Their favorite concept is “contrapposto”, which to them is the essence of everything that makes for artistic perfection. They want their figures to have souls as eccentric as comets ...».

⁹³ «Whenever the painter claims that he imitates things as he sees them he is sure to see them wrongly. He will represent them according to his faculty of imagination and produce a bad painting. Before he takes up his pencil

Por isso, o conceito de invenção exclui qualquer ideia de cópia do real; antes envolve a aprendizagem de um vocabulário, de uma linguagem (Wölfflin, 1915: 447-9; Gombrich, 1960: 75). Esta ideia, constantemente repetida e reafirmada, atravessa todo o século XVIII e é exposta de forma clara por Reynolds no seu discurso de 1774, quando aborda a imitação, entendida como o estudo dos grandes mestres e das suas obras: «um pintor ... deve ser, necessariamente, um imitador das obras de outros pintores ... e nenhum homem poderá ser um artista, independentemente daquilo que pense, sob quaisquer outras condições» (Reynolds, 1769-1790: Discurso VI, 94-6)⁹⁴. Neste contexto, o exemplo concreto dado pelo pintor holandês Salomon Gessner (1730-1788), é esclarecedor:

As árvores foram a primeira coisa que ensaiei: escolhi como meu modelo [Antony] Waterloo. Quanto mais estudava este artista mais encontrava nas minhas paisagens o verdadeiro carácter da natureza. ... Para os rochedos escolhi as massas vigorosas de [Nicolaes] Berchem. [Claude] Lorrain ensinou-me a disposição e harmonia do primeiro plano e o seu suave desvanecimento com a distância. (Salomon Gessner, 1770; cit. por Gombrich, 1960: 321)⁹⁵

Portanto, a invenção resulta desta capacidade de recombinar, por imitação selectiva, o melhor que a arte já produziu e, por isso, envolve obrigatoriamente o estudo de obras aceites como paradigmas e modelos a observar e a emular. Envolve um cânone e este, por sua vez, cria um poderoso e conseqüente laço produtivo entre o passado e o presente. A arte depende, assim, de forma activa da tradição e esta corresponde a essa teia cultural, tanto visual como literária, construída desde o Renascimento. É também este o sentido em que Winckelmann entende a imitação quando exige uma mudança nos modelos a imitar (Barasch, 1990: 110), mas não no modo de o fazer. Dessa forma, ele aceita e reafirma o princípio de autoridade da arte sobre a arte, inerente ao conceito barroco de invenção, propondo porém uma alteração

or brush he must therefore adjust his eye to reasoning according to the principles of art which teach how to see things not only as they are in themselves but also how they should be represented. For it would often be a grave mistake to paint them exactly as the eye sees them, however much this may look like a paradox» (Roland Fréart de Chambray (1662). *Idée de la perfection de la peinture*. Mans; p. 20).

⁹⁴ «The subject of this discourse will be *Imitation* ... By imitation I do not mean in its largest sense, but simply the following of other masters, and the advantage to be drawn from the study of their works. ... a painter ... must be as necessarily an imitator of the works of other painters ... and no man can be a artist, whatever he may suppose, upon any other terms».

⁹⁵ «Trees were the first things I essayed: and I chose for my model [Antony] Waterloo. The more I studied this artist the more I found in his landscapes the true character of nature. ... For rocks I chose the bold masses of [Nicolaes] Berchem. [Claude] Lorrain instructed me in the disposition and harmony of foreground and soft fading distance» [Salomon Gessner (1770). «A Letter on Landscape Painting», in *The Works of Salomon Gessner*. (3 vols.) Liverpool, 1802; I, pp. 180-89].

das obras concretas através das quais ele se cumpre e exigindo, adicionalmente, uma consciência histórica da sua exemplaridade⁹⁶.

Por tudo isto, a originalidade, artística e socialmente aceite, assentava numa *estética da repetição* (Ndalianis, 2004: 33), tendo o pintor como objectivo agradar e a sua obra proporcionar o agradável. Ou seja, os conceitos barrocos de imitação e de originalidade⁹⁷ diferem muito dos actuais, tal como a nossa noção negativa de cópia não serve para compreender o seu uso nos séculos XVII e XVIII⁹⁸: «qual o pintor que, de alguma forma, não rouba? Seja de gravuras ou relevos, da natureza ou de obras alheias, invertendo as posições, girando um braço para baixo, mostrando uma perna, alterando uma cara, adicionando um panejamento – em suma, escondendo judiciosamente o roubo?» (Carlo Cesare Malvasia; cit. por Minor, 1999: 163)⁹⁹.

As imagens ganham, assim, na época barroca um papel novo e determinante: são elas o motor da cultura artística e é através delas que se constrói, em moldes inteiramente modernos, não apenas uma *indústria visual* mas uma verdadeira *cultura visual*¹⁰⁰. Nasce aqui, como salientou Argan (1989: 10) a moderna civilização da imagem, que é, indiscutivelmente, aquela em que hoje vivemos. É certo que para isso foi fundamental a prévia invenção da

⁹⁶ «It will be useful for us to distinguish, in an altogether summary fashion, three major variations of the notion in the thought that the Renaissance bequeathed to later times. The first type of imitation is based on a ceremonial veneration of the ancient model, of *sacrosancta vetustas*. ... Imitation is seen as a faithful and precise replication of the original. In the second variation of the notion, the heritage of the past – that is, the models – is considered as a huge repository of forms and motifs, a vast container from which the artist can freely chose whatever he needs. ... A third variation of imitation ... is one in which the imitator is aware of the distance between himself and his model; he does not entertain the illusion that he can reproduce it with precision, but he also knows that he cannot step out of this relationship to the past, that he cannot treat his model as just "material", to be handled at will. His relationship to imitating is ... based on the awareness of the model's otherness and specificity, but also of its exemplary character. ... In this dialectic view, imitation is both a following of the past and a new creation. ... [To Winckelmann], only the third variation can be called imitation, and it is only this kind that he has in mind when he speaks of imitating the Greeks» (Barasch, 1990: 111-2).

⁹⁷ «Mas entre os pintores, & escritores, ha grande diversidade; porque huma pintura não se diz individualmente a mesma, quando a materia he diversa, isto he, quando consta de diverso pano, & de diversas cores, ainda que seja a mesma no que representa» [Francisco Leytam Ferreyra (1718-1721). *Nova Arte de Conceitos*. (2 vols.). Lisboa: Officina Antonio Pedroso Galram; I, p. 171; cit. por Saldanha; 1995f: 225].

⁹⁸ «O copiar, o inspirar-se no estilo dos grandes mestres era considerado na época uma suprema honra. No caso de "o copista" ser um pintor hábil, era facilmente levado a entrar num clima afim ao do mestre, cujas concepções acabavam por ser absorvidas e analisadas, criando um momento de passagem entre as obras originais do passado e as manifestações pictóricas do artista copista» (Quieto, 1990: 61).

⁹⁹ «... and what painter in some way does not steal? Either from prints or reliefs or nature or works by others, reversing postures, twisting an arm lower, displaying a leg, changing a face, adding a drapery – in sum, judiciously hiding the theft?».

¹⁰⁰ «The German writer Gotthold Ephraim Lessing wrote his fundamental treatise on the visual arts, the *Laocoon; or, On the Limits of Painting and Poetry*, in 1766, even though he had never seen the statue that served as the central metaphor for the text. He only knew it through prints. ... Before his Italian tour in the 1770s, Johann Wolfgang von Goethe claimed that because he knew the prints of Piranesi he had already visited Rome» (Minor, 1999: 349).

máquina de impressão, que tornou possível a produção em série tanto de textos como de imagens. Mas o modo como a época barroca tirará partido dela, quer explorando todas as suas possibilidades de replicação de imagens existentes quer transformando-a num novo meio de criação de originais, conduziu a um fenómeno revolucionário: a rápida, alargada e maciça disseminação e consumo de imagens e, com elas, do seu conteúdo e da sua linguagem visual (Edgerton, 1980: 190; 1991: 17), capaz de ultrapassar fronteiras e vencer diferenças regionais e nacionais, políticas e sociais, artísticas e linguísticas, tornando-se fundamental na construção de uma moderna cultura cosmopolita e transcontinental. É esta nova realidade que os artistas aproveitam e tornam uma vantagem. Neste sentido, a democratização visual começou muito antes da democratização política e certamente terá contribuído para esta.

Em Portugal, apesar de todas as deficiências estruturais, não há qualquer diferença neste domínio. Nas suas biografias de pintores portugueses, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), espelha esta realidade:

[André Gonçalves]... imitava no colorido a [maneira] de Conca, e Masucci, e nas roupas a de Marata, de cujas estampas, de que tinha grande copia se servio muito na composição dos seus painéis ... [Inácio de Oliveira Bernardes] Servia-se de estampas, segundo o costume do nosso paiz, mas compunha com intelligencia sabendo bem a Perspectiva, a Anatomia, Symetria, &c. e outras partes fundamentaes da Arte ... [Pedro Alexandrino de Carvalho] Pintou com admiravel facilidade a oleo, a tempera, a fresco; em grande, e em pequeno, por estampas, pelo natural, e de prática. (Machado, 1823: 88, 93, 120)

Os artistas servem-se, assim, das imagens, sobretudo das gravuras, exactamente como os seus colegas além fronteiras¹⁰¹. Elas permitem-lhes uma actualização visual que em nada se distingue do papel que, noutros suportes, as imagens reproduzidas continuam a desempenhar para os artistas actuais. A grande diferença é que, no século XVIII português, na ausência de academias¹⁰², isto é, de um ensino não baseado exclusivamente no auto-didactismo e na aprendizagem oficial, as gravuras têm de cumprir, melhor ou pior, o papel que cabia também a outras formas e processos de aprendizagem dos modelos¹⁰³ necessários à invenção – num

¹⁰¹ «O meio por excelência para a produção de cópias é fundamentalmente a Gravura, e raras vezes, o próprio original. Desde o aparecimento desta que a sua divulgação em Portugal se vai acentuando, e no século XVIII, sobretudo as difundidas pela oficina de Augsburg e de Paris, servindo de instrumento indispensável para o processo da produção artística. ... De recordar que a divulgação do Livro e da Gravura, foram um precioso meio de difusão das imagens, facilitando o seu acesso a camadas economicamente menos favorecidas ... o que tornou este tipo de obras tão populares, e procuradas por quase todos os estratos sociais» (Saldanha, 1988: 271).

¹⁰² Para a história das sucessivas tentativas de criação de uma academia em Portugal no século XVIII, cf. Machado (1823: 22-30).

¹⁰³ Não se pode separar a cópia das gravuras de uma lógica mais geral ligada às próprias estruturas do ensino académico. Desde, pelo menos, o século XVI a formação e a prática artística é inseparável do recurso privilegiado às gravuras, antes até dos gessos ou dos modelos vivos. Na sua base está, como se viu, a

momento em que no resto da Europa o velho sistema oficial se desintegrava¹⁰⁴. A isto acresce o facto dos pintores portugueses do século XVIII viajarem pouco¹⁰⁵, de terem mecenas que são, eles próprios, pouco cultos, esclarecidos e viajados¹⁰⁶, da produção teórica ser escassa e escassa ser a publicação de tratados estrangeiros, num país em que os artistas, pela sua deficiente educação, têm dificuldade em conhecer e dominar outras línguas. Tudo factores que, de um modo ou de outro, permanecerão significantes nos dois séculos seguintes. Porém, a frequente e repetida acusação da historiografia nacional, desde o século XIX até hoje, de que a mediocridade da pintura portuguesa do século XVIII reside neste recurso às gravuras é não só preconceituosa como revela uma falaciosa análise do passado com base nos valores do presente e uma incapacidade de perceber o essencial: o problema não são as gravuras, o problema é a ausência de um sistema académico para lá delas¹⁰⁷.

importância do cânone artístico e da figura canónica e, conseqüentemente, dos modelos que envolvem uma abstracção da realidade. Cf., p.e., Gombrich (1960: 134-5): «In the academies there was a carefully graded course from the copying of prints to the drawing after the antique that took years before the artist was permitted to wrestle with a real motif. It is this insistence on the mastery of tradition that secured the continuity of art between the Middle Ages and the eighteenth century, for all the time the sway of pattern was unchallenged. Of course the material for copying had immeasurably increased with the coming of prints and the distribution of plaster casts. Moreover, it was supplemented by anatomy books and books on proportion, not to speak of the study of the nude in which the artist put his acquired knowledge to the test». Ou Willats (1997: 145): «By the eighteenth century, when the classical techniques had become formalized, students were not allowed to draw from life, let alone use color, until the basic drawing techniques had already been mastered. The first stage involved copying drawings or engravings, first in line alone and then with the addition of hatched shading. In the next stage, students drew from plaster casts in shallow relief, and the fall of light and shade had to be translated into strictly conventionalized shading techniques. The next step was to draw from sculpture in the round. Only when all these stages had been mastered were the students allowed to draw from life ...». Cyrillo V. Machado, a propósito da terceira tentativa, em 1780, de criar uma academia em Lisboa diz: «perparou-se também huma sála para nella se desenharem gêços, e estampas de figura, e ornato» (Machado, 1823: 27).

¹⁰⁴ «In the first half of the century the workshop education of the artist reached the final stage of its disintegration. ... Around 1720, only three or four institutions bearing the name of Academy of Art could be regarded as real academies ... Between 1720 and 1740, only six more such institutions were opened, and even these few were of a rather dubious value. By 1790, however, well over a hundred academies of art or public art schools were flourishing. Between 1740 and 1790, a veritable outburst of academic activity affecting the education of the artist took place, fully and definitively transforming the way an artist was trained» (Barasch, 1990: 54).

¹⁰⁵ A política de D. João V de patrocinar o estudo de artistas portugueses em Roma será de curta duração e só se repetirá no final do século. Poucos foram aqueles que, entre estes dois momentos opostos, viajaram para o estrangeiro.

¹⁰⁶ «[Os pintores portugueses] com pouco estudo por falta de Academia, sem agradecimento dos Reys, com miseria por pouco premio, e com pouco nome pella pouca afeição e limitado conhecimento que se tem da Pintura. Aquelles [os estrangeiros] os Principes ... dando-lhe o estudo necessario, estes [os portugueses] seguirão seu genio sem o favor de hum Mecenas.» (Costa, c.1696: 110). Quase um século depois, a 23 de Julho de 1787, William Beckford escreverá: «Em casa dos Marialva não se vê um livro. Esta gente nunca lê» (Beckford, 1787-8: 95).

¹⁰⁷ Cf., p.e., França (1987: 300), para quem a vasta circulação de gravuras em Portugal é, só por si, degradante: «Em Portugal, os artistas não ultrapassavam a categoria de cortesãos. ... Formados numa aprendizagem degradante, efectuada só por gravuras que circulavam por todo o lado, eles não esperavam obter a mais pequena honra, a menor recompensa oficial». Ou, de uma forma mais suave: «Os pintores portugueses inspiraram-se abundantemente em gravuras flamengas, italianas e francesas, sobretudo no século XVIII, porventura o período de maior e mais grave crise na pintura portuguesa. Bento Coelho também o fez, claro está,

Confundir uma coisa com outra é não perceber nenhuma. Estranho seria no contexto artístico e estético da sua época os artistas portugueses não recorrerem a elas; como, sem elas, pior seria a pintura portuguesa. Aliás, perante as debilidades estruturais do contexto artístico português, esta atitude dos pintores portugueses face às gravuras importadas demonstra não só um desejo de informação e um esforço de actualização, como uma vontade de efectiva participação na cultura visual europeia e de integração no seu sistema de transmissão que, como se viu, se baseava esmagadoramente nelas. Tal como é bastante significativo o facto de uma das vertentes da política artística de D. João V ter sido precisamente a da criação de uma ambiciosa colecção de gravuras de obras e artistas europeus relevantes¹⁰⁸.

Ao longo do século XVIII esta cultura da imagem impressa alarga-se crescentemente a novos tipos de imagens e de tecnologias visuais. Às imagens materiais juntam-se as imagens imateriais obtidas por transmissão e projecção de luz, seja através da “velha” *camera obscura*, como das inovadoras lanternas mágicas e seus sucedâneos e derivações que na segunda metade do século proliferam numa vertigem de novas e mais sofisticadas formas de ilusão que rapidamente ultrapassará a própria arte e os artistas. O nascimento de uma indústria e de uma cultura visual conduz rapidamente à emergência de uma “cultura visual popular”, primeiro por diferença e depois por oposição, à (e da) cultura visual culta (cf. Craske, 1997: 192-216; Ndalianis, 2004: 25-6, 45-6). Muita da crescente condenação da ilusão por parte das elites intelectuais e artísticas tem subjacente a si este fenómeno novo que progride fora do seu controlo e que conduz, por isso, ao seu cada vez mais enfático repúdio, seja por falta de racionalidade, elevação ou sofisticação. Esta é também uma das ironias da história: no exacto momento em que a grande cultura artística começa a criticar a ilusão na arte, ela torna-se no principal paradigma da cultura visual popular, do século XVIII até hoje. Esta tensão entre a esfera das artes visuais e a nova esfera dos divertimentos visuais é também estruturante da modernidade¹⁰⁹, acentuando-se ao longo dos séculos XIX e XX e evoluindo rapidamente para

mas, ao contrário de André Gonçalves, o seu sucessor na primeira metade do século XVIII, tratou quase sempre de evitar a cópia mecânica e integral das gravuras» (Sobral, 1996a: 61).

¹⁰⁸ Pela sua dimensão colossal, a colecção de gravuras reunida por D. João V constituía uma espécie de levantamento e registo miniaturizado da cultura visual europeia pós-renascentista, revelador do gosto e do cânone artístico do início do século XVIII (cf. Delaforce, 2002: 91-7 e, sobretudo, Mandroux-França e Préaud, 2003).

¹⁰⁹ «... painters and connoisseurs of this period came to enjoy jokes at the expense of itinerant magic lantern men who made their living bearing portable slide shows and peep-hole contraptions around the villages and provincial towns of Europe. Lampoons of magic lantern show in which rustics, savages, or children are shown in crass amazement at the sight of cheap illusions appear in the art of most European countries at this time. Indeed, the fact they were among the most enduringly popular subjects of eighteenth-century art is a good indication of the urgency with which artists and art consumers approached the task of differentiating themselves from the “vulgar”. ... By parodying the magic lantern man artists could define exactly the type of character with which they did not

a oposição entre arte erudita e arte popular – entendida já não como uma dicotomia entre urbe e campo mas como duas formas distintas de visualidade urbana.

Este nascimento da moderna cultura visual ao longo dos séculos XVII e XVIII, conduziu ao advento de um contexto no seio do qual o sujeito adquire informação, conhecimento e prazer pela interacção com a tecnologia visual, entendida hoje «como qualquer forma de aparato destinado tanto a ser observado como a ampliar a visão natural, desde a pintura a óleo, à televisão e à internet» (Mirzoeff, 1999: 3)¹¹⁰. Por isso mesmo, o seu desenvolvimento implicou uma reformulação da experiência do *acontecimento visual*, resultante das novas formas de interacção do «signo visual, da tecnologia que permite e sustenta esse signo e do observador» (Mirzoeff, 1999: 13), cuja principal consequência é, indiscutivelmente, a crescente compulsão a transportar para o domínio visual o que, originariamente era extrínseco a este (Mirzoeff, 1999: 8) e a tornar visível tudo aquilo que antes não o era¹¹¹. No contexto setecentista, isto significa que a visualização do sobrenatural, praticada sistematicamente pela pintura e depois maciçamente pela gravura, tornou possível novas formas de religiosidade e, sobretudo, uma transformação em grande escala das relações visuais entre o crente e o mistério divino, mediadas pelo artista. Ao mesmo tempo, através da proliferação dos livros ilustrados de oração e meditação, processou-se uma uniformização tanto da experiência como da representação visual mística¹¹², mas também uma acentuação da sua intensidade e da sua eficácia (Freedberg, 1989: 117-8), exactamente como pretendido por Santo Inácio de Loyola.

Se, como diz Barasch (1990: 146-7), a arte, no seu sentido moderno, nasceu no século XVIII, então isso significa que ela nasceu sob o signo da diversidade e da contradição. Por definição, a cultura setecentista é complexa, frequentemente incoerente e confusa (Franzini, 1995: 49 e 37) e estruturalmente contraditória: nela «a *exuberância* e a *austeridade*

want to be confused. ... Their task of supplying cheap sensory thrills to viewers who lacked urbane sophistication could be starkly contrasted with the self-appointed role of members of the emerging art professions as the providers of elevating and sophisticated images to polite urban publics» (Craske, 1997: 194-6).

¹¹⁰ «Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet».

¹¹¹ Como corolário, «postmodernism marks the era in which visual images and the visualizing of things that are not necessarily visual has accelerated so dramatically that the global circulation of images has become an end in itself, taking place at high speed across the Internet. ... Visual culture in this sense is the crisis of information and visual overloaded in everyday life» (Mirzoeff, 1999: 8).

¹¹² Dias (1974: 149), a propósito da pintura de Pascoal Parente (?-1793), fala da «... influência dos numerosos registos, pequenas gravuras devocionais, que então circulavam em Portugal, povoando missais e breviários, normalmente executados por gravadores italianos ou alemães e que reproduziam os quadros mais em voga na época. Este facto levou a que pintores diferentes, muitas vezes sem qualquer contacto, tivessem executado obras semelhantes. Parente por certo não fugiu à regra».

extremas são as duas faces do mesmo excesso» (Ferrão, 1994: 253). Ciência e magia, racionalismo e misticismo, paixão pelo natural e ênfase no sobrenatural, tudo se apresenta simultaneamente na mesma época. Neste sentido, o século XVIII, como um espelho convexo, distorce, amplia e faz aproximar de nós as características, tensões e contradições que marcam, de forma estrutural, todo o período Barroco. Talvez, por isso mesmo, apesar da distância temporal e das múltiplas mutações posteriores, permite-nos rever nele algo do que somos. É o século em que, particularmente nos países católicos, se assiste ao exercício e afirmação do poder absoluto, aos excessos da aristocracia, ao controlo das mentes pela Igreja triunfante, mas também aos voos e raptos da imaginação e da fantasia, à busca do prazer e da maravilha dos sentidos, ao cultivo da emoção e à irrupção do sentimento, à invenção da liberdade e da viagem para territórios desconhecidos. É o século da censura férrea e da palavra como arma, um século piedoso mas também profundamente anticlerical e anti-religioso (Lenoble, 1968: 293). Nesta vertigem de afirmação, crise e contradição¹¹³, as monumentais máquinas celestiais, independentemente de serem pintadas em pequenos ou amplos tectos, permanecem como um dos mais originais e brilhantes produtos artísticos da época barroca.

Tal como Tiepolo, todos os artistas que em Portugal foram responsáveis pelo longo e prolífico ciclo de tectos pintados trabalharam para as três grandes estruturas do *ancien régime*: a Coroa, a aristocracia e a Igreja triunfante e, só no final do século, para a emergente burguesia endinheirada. Todos eles procuraram agradar aos grandes senhores a quem o pintor veneziano se referira, contribuindo para a afirmação dos seus ideais e não para a sua crítica¹¹⁴. Não se trata de um anacronismo, mas de uma evidência; um retrato das complexas relações desta época e uma demonstração do predomínio ainda da velha ideologia em quase toda a Europa (Posner, 1996: 19, 22). O nosso longo século XVIII é também ele a expressão desta interacção de contrários, por vezes transformada numa luta de opostos, mas que, acima

¹¹³ «Obsessed by the contradictory nature of human experience, the baroque artist often reveals himself as thirsting for a single reality behind the disparate appearances. He often seems to revel in portraying opposing forces, opposites and extremes, expressed most characteristically in the form of paradox; self-indulgence is opposed to self-denial, science walks hand-in-hand with superstition, charity exists side by side with extremes of violence and crime, and squalor squats in condemnation of splendour. It is notable that sexual love and religious devotion – the two areas in which contradiction forces itself on the imagination most insistently – are the two most common subject matters of baroque art ...» (Hook, 1976: 10-1).

¹¹⁴ «É interessante apreciar os conceitos de Cirilo [Volkmar Machado] a respeito das novas ideias revolucionárias do século em que viveu: “Em qualquer tempo esta acção seria muito louvável, mas em um século em que desgraçadamente se chama Filosofia à cegueira, à impiedade e até ao Atheísmo: em um tempo em que se preferem os Rousseaux e os Voltaires e Regnards ao Jeronimos, aos Gregorios e aos Agostinhos, é desempenhar e merecer de novo o título glorioso de príncipe Fidelissimo e deixar aos vindouros um exemplo bem digno de ser imitado”» (Carvalho, 1954: 179-80).

de tudo, conduz a um resultado cultural sintético, eclético, embora nem sempre inteiramente assimilado (Saldanha, 1995g: 237), produto de convivência, sedimentação e acumulação de diferentes linguagens, conhecimentos e tradições (Raggi, 2004: 17, 451). A abertura europeia do fim do século XVII, alargada e aprofundada no reinado de D. João V, manter-se-á, apesar de todas as vicissitudes, nos reinados de D. José (1714-1777) e D. Maria I (1734-1816). Porém, a política joanina de eufórica consolidação e afirmação do estado absoluto, a que não são alheias as novas riquezas vindas do Brasil, sofrerá rudes golpes. Quando apenas cinco após a sua coroação D. José inaugura em grande estilo barroco o Teatro Real, com a ópera *Alessandro nell'Indie* do italiano David Perez (1711-1778), está longe de imaginar como em poucos meses a natureza mudará o curso tanto da história nacional como da sua história pessoal, tornando-o, em grande medida, rei absoluto *de jure* mas não de facto. O terramoto de 1755, num período já de escassez das riquezas coloniais e de novos ventos iluministas, não só obriga o Estado absoluto e centralizado a reconstruir-se como faz emergir a poderosa figura de Sebastião José Carvalho e Melo (1699-1782), Marquês de Pombal e Conde de Oeiras. O seu projecto, que a nova Lisboa espelha, é o de reconstruir o *ancien régime* modernizando-o. O resultado, incompleto, híbrido e frequentemente contraditório, espelha mais uma vez as típicas tensões deste período. Uma nova cidade racionalista¹¹⁵ onde têm lugar todas as principais igrejas destruídas; uma reforma iluminista do ensino acompanhada de um feroz controlo à entrada de livros e ideias estrangeiras consideradas perigosas; a expulsão da Sociedade de Jesus e o fim do seu monopólio da educação mas a continuação de uma apertada censura às obras que pudessem questionar os dogmas católicos. De qualquer modo, o período do Marquês de Pombal ficou inquestionavelmente marcado por um conjunto de factos assinaláveis: o inovador modelo urbano da nova capital (cf. França, 1987); as reformas nas estruturas económicas, educativas – particularmente do ensino universitário – e científicas do país (cf. Maxwell, 1993: 120-4); a expulsão dos jesuítas, em 1759, e a ruptura com o Vaticano, em 1760, que conduziu à secularização da Inquisição. Alguns destes, juntamente com a notícia do assombroso terramoto de 1755, colocaram Portugal no centro do debate europeu¹¹⁶ no exacto momento em que, por todo o continente, emergiam novas forças, ideias

¹¹⁵ Mas na qual que os visitantes estrangeiros salientam sempre a sujidade e a generalizada falta de condições de higiene pública (cf. Beckford, 1787-8: 39; Costigan 1788: 32).

¹¹⁶ «Pombal's conflict with the Jesuits, like the Lisbon earthquake, brought Portuguese affairs to the center of European concerns. The Portuguese were the first to begin a movement that would bring about the expulsion of the Jesuits from all the Catholic Europe and led to the suppression of the order by the pope himself. ... That a dispute in Portugal served as a catalyst for the expulsion of the Jesuits from Spain and later France, and the suppression of the Society of Jesus by Pope Clemente XIV in 1773, owed much, of course, to the receptivity to

e movimentos, naquele que é uma espécie de pequeno ensaio controlado de convulsões futuras.

Por tudo isto, a ascensão ao trono de D. Maria I, a *Piedosa*, e do seu tio e marido, D. Pedro III (1717-1786), em 1777, a imediata queda de Pombal, o regresso do velho mundo ao poder e a nova força da Igreja¹¹⁷ constitui um contra-movimento do país e uma tentativa de retorno à velha ordem joanina. A morte do rei consorte em 1786, do primogénito D. José, Príncipe do Brasil e herdeiro da Coroa, em 1788¹¹⁸, a revolução francesa em 1789 e o lento mas inexorável caminho da rainha para a loucura, que obrigará à nomeação em 1792 do seu outro filho, D. João VI, como príncipe regente, traduz, no final do século, um gradual mergulho da corte mariana num crescente alheamento da realidade – no qual o Palácio de Queluz, será cada vez mais o *Hameau* português¹¹⁹. Esta espécie de exílio, antecipa aquele que efectivamente acontecerá em 1807, e representa a lenta agonia do *ancien régime* português antes do desastre final.

Ao longo do século XVIII, a crise e desagregação do velho mundo, é acompanhada pelo crescimento das ideias racionalistas, iluministas e anticlericais, pela criação de novas estruturas e instituições dirigidas para o “bem público”, pelo desenvolvimento dos nacionalismos a par com a de uma cultura cosmopolita assente nesse novo conceito de *cultura europeia*. Esta é consequente com a nova consciência de uma tradição artística comum – para a qual Winckelmann teve, aliás, um papel importante (Craske, 1997: 100) – e

Pombal's actions by European enlightened opinions, the intricacies of church politics, and the diplomatic acquiescence of the Catholic monarchs. ... The Catholic monarchs were quick to follow Portugal's example, to be sure, but it is not at all clear that any of them would have acted had Portugal not acted first. ... In no other European country had the Counter-Reformation been so thoroughly embedded, or the order that so exemplified the ultramontane claims of papal supremacy, the Jesuits, been so warmly received, or the control of the Jesuits so strongly established over the education of the elite. The Vatican, for its part, was thoroughly horrified by developments in Portugal» (Maxwell, 1993: 120).

¹¹⁷ Como salienta França (1966: 24), este processo ficou simbolicamente conhecido como a *ressurreição dos mortos*. Arthur William Costigan, de passagem por Portugal relata uma conversa em 1778 com Luís Pinto de Sousa Coutinho, 1.º Visconde de Balsemão (1735-1804), Ministro de Portugal em Londres: «Disse que a Rainha tinha perdido o juízo (*que la Reine avait perdue l'esprit*) ... Estas coisas [uma corte louca e supersticiosa], acrescentou, cortavam-lhe o coração, visto exporem-se ao desprezo de toda a Europa exactamente no momento em que cada nação tratava de reduzir o enorme poder da Igreja e manter o insolente e importuno clero dentro dos devidos limites da sua autoridade. Em vez disso, em Lisboa, ainda maior poder davam àqueles incendiários, cujas desprezíveis questões e intrigas tinham, tantas vezes, inundado a Europa de sangue» (Costigan, 1787: Carta VI, 75-6).

¹¹⁸ «Os sinos das Igrejas desta capital, havendo ante-hontem á noite começado todos a dobrar, anunciarão o triste acontecimento que tinha havido na perda do Senhor D. José, Príncipe do *Brazil*, Herdeiro da Coroa de *Portugal*, que por effeito das bexigas que lhe havião sobrevindo, faleceo nessa tarde pelas 4 horas e meia, em idade de 27 annos e 21 dias, no Palacio do *Terreiro do Paço*» (*Gazeta de Lisboa*, 1788: n.º 37, 2º Suplemento; Sábado, 13 de Setembro).

¹¹⁹ «[Queluz] era agora o centro da Corte, a sede da vida que o País era capaz de ter; nos anos 80 e 90, toda a vida nacional se explicará por esta *revanche* do mundo de Queluz sobre o mundo de Lisboa. ... O mundo de Queluz vingava-se do mundo de Lisboa que Pombal fizera traçar com um rigor burguês» (França, 1966: 24-7).

com os princípios do *Grande Estilo*, baseado no alimento da mente do artista pelas obras dos seus predecessores, que as palavras de Reynolds de 1784 definem como «a amigável interacção que deve existir entre Artistas, recebendo dos mortos e dando aos vivos e, talvez até, àqueles que ainda não nasceram» (Reynolds, 1769-1790: Discurso XII, 217)¹²⁰. O crescimento das cidades, a disseminação da cultura visual, a acentuada melhoria nas comunicações, o novo gosto pelas viagens e pela experiência do desconhecido, diferente ou exótico, e as modificações no tecido económico e social da maior parte dos países são traços importantes da profunda transformação em curso. Tal como a acentuada decadência económica – e consequente perda de influência artística – dos países do sul da Europa face aos do Norte, que os visitantes setentrionais não deixam de salientar. Roma, apesar disso, é o símbolo por excelência dessa cultura cosmopolita. A ela acorrem e nela interagem artistas e intelectuais europeus de todas as paragens e o seu poder simbólico torna-a o modelo ideal para o novo conceito de capital¹²¹.

Roma personifica ainda um outro traço fundamental deste período: a sedução pelas ruínas que cresce de forma paralela com aquela que o progresso e a novidade exercem. Esta sedução pelo esplendor do passado, traduzida pela crescente popularidade do *Grand Tour* (cf. Hall, 1983: 345), pelo sucesso dos livros de Winckelmann, das gravuras de Giovanni B. Piranesi (1720-1788) ou das pinturas do francês Hubert Robert (1733-1808), citando apenas alguns exemplos, revelam uma *melancolia de fim* nem sempre inteiramente expressa mas claramente visualizada. E, nesta melancolia, Roma é uma espécie de grande *vanitas* que mostra essa nova consciência pela efemeridade civilizacional que a descoberta das velhas ruínas de Pompeia e Herculano, o conhecimento das novas que o terramoto provocou em Lisboa ou a constatação do geral declínio italiano fazem despertar nos europeus. São também as escadas dos *Carceri d'Invenzione* de Piranesi (c. 1745 e 1761) que não conduzem a lado nenhum, os monstros produzidos pelo sono da razão dos *Caprichos* (1799) de Francisco de Goya (1746-1828) ou as ruínas do Louvre, exibidas como antecipação de um grande cataclismo nunca nomeado (Craske, 1997: 223) ou da decadência inevitável que a tudo subjaz, numa pintura de 1796 de Robert¹²².

¹²⁰ «... that friendly intercourse which ought to exist among Artists, of receiving from the dead and giving to the living, and perhaps to those who are yet unborn. / The daily food and nourishment of the mind of an Artist is found in the great works of his predecessors. There is no other way for him to become great himself».

¹²¹ «Baroque Rome – the first great cosmopolitan town of modern Europe ...» (Haskell, 1980: 16).

¹²² Hubert Robert (1733-1808). *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas*, 1796. Óleo sobre tela, 114,5 x 146 cm. Paris, Musée du Louvre. A pintura é exposta no *Salon* desse ano lado a lado com outra onde Robert mostra a Galeria tal como efectivamente era.

Como salienta England (1979: 9), ao longo da época barroca não há propriamente uma consciência de se viver no seu seio, com o que isso significa de consciente definição de um período minimamente coerente. Porém, à medida que ela se aproximava do seu fim havia uma clara consciência de se viver num período de crise e de mudança. É esta consciência que atravessa todo o século XVIII e, em particular, a sua segunda metade: a eminência de um colapso, os contraditórios, mas claros, sinais de uma transformação esperada¹²³. Esta consciência reflecte-se nas múltiplas tensões e contradições da arte, reveladas quer nas obras quer nas atitudes dos artistas. Nesta consciência, tanto há acção como inacção, inovação como conservadorismo; por isso, ela revela-se nas polémicas inflamadas, nas posições militantes ou, simplesmente, na melancólica indiferença à mudança. Acima de tudo, nessa crescente convivência entre objectos e atitudes muito diferentes: no modo como, muitas vezes, os mesmos artistas ou os mesmos encomendadores eram responsáveis por objectos artisticamente muito diferentes ou, ainda, como na mesma obra se fazia uso de formas e recursos pictóricos muito diferentes. Mas, também, na espantosa resistência e capacidade de sobrevivência das máquinas celestiais, em Portugal como na Itália, até meados do século XIX – essa outra forma de persistente sedução por territórios visionários, estranhos, bizarros e imaginários, onde o mistério é um estímulo à viagem, ao sonho e ao rapto da realidade.

¹²³ Um pouco à semelhança do que se passava no microcosmos da República de Veneza, antes da sua extinção em 1797: «For a full generation before the Republic finally collapsed there was a general feeling that an epoch was drawing to a close. There are countless references to this in the political speeches and literature of the time, and eventually it began to affect the patrons and picture collectors. The feeling is embodied in the activities of a number of men who turned to the past rather than the present or the future – as if anxious to give subsequent generations some impression of what Venice had been like in the great days of her independence» (Haskell, 1980: 379).

1.2.2. Modelos: cânone e paradigmas, estereótipos e excepções

... só a Itália ... tem creado mais, e melhores artistas que todo o resto do mundo...

(Machado, 1823: 4)

O tecto pintado em 1690 por António de Oliveira Bernardes (Serrão, 1997b: 251-2; Serrão, 2003: 72), então com vinte e oito anos, na Capela de Nossa Senhora dos Prazeres¹²⁴, em Beja (fig. 5), representa a vários níveis uma ruptura pictórica fundamental em Portugal. Num momento temporal decisivo ele apresenta-se, simultaneamente, como um sintoma, um anúncio e um exemplo de uma nova época que se inaugura. Nesta pintura, a excepcional riqueza dos valores e recursos plásticos e a qualidade da sua execução aliam-se a uma complexidade compositiva que, submetida a uma elaborada e madura organização, traduz uma ideia unitária e cumpre um projecto global: a transformação ilusionista de uma superfície bidimensional numa ficção tridimensional. Esta intervenção no suporte pictural envolve três operações simultâneas: *i)* a manipulação, por enriquecimento decorativo, da superfície arquitectónica sem negar sua presença, distância ou estrutura; *ii)* a criação sobre essa superfície de uma *quadratura* – i.e., de uma arquitectura virtual de natureza perspectivada – feita de elaboradas massas que nos seus avanços e recuos permitem suportar elementos decorativos tridimensionais, uma pequena população de anjos e figuras alegóricas, pequenos quadros emoldurados e aberturas para a visão de retábulos pintados; *iii)* a negação do suporte por via de um óculo central através do qual a superfície arquitectónica e a realidade são rasgadas permitindo que o espaço do templo e do observador, se abra para um outro que o transcende e que, na sua natureza celestial e sobrenatural (como visão de um acontecimento místico que ocorre no espaço do céu), se pretende verosimilmente real. Na sua ênfase ilusionista, assente no primado do observador como sujeito e testemunha visual de um espectáculo maravilhoso – que encontra na assunção da Virgem a sua apoteose triunfal e na elevação sobrenatural a glorificação de *deus ex machina* – a pintura do tecto de Beja é, na

¹²⁴ Mandada edificar em 1672 (Espanca, 1992: 110), a sua decoração, como *obra de arte total* tipicamente barroca, incluiu ainda a encomenda da talha, das nove telas de Bernardes, executadas em 1695 e colocadas em 1698 (Serrão, 1997b: 254), e dos painéis de azulejo de Gabriel del Barco de 1698 (Serrão, 2003: 123).

acepção completa, a primeira grande *máquina* barroca portuguesa. Expressa, por isso, não só uma nova linguagem como um novo gosto.



Fig. 5 – António de Oliveira Bernardes (1662-1732), João Pereira Pegado (?-?) e Pedro Figueira (?-?). *Assunção da Virgem, acompanhada de Cenas da Vida da Virgem e Virtudes*, c.1690. Óleo e têmpera sobre estuque, 9,25 x 7,9 m. Beja, Capela de Nossa dos Prazeres (tecto da nave).



Fig. 6 (à esquerda) - Giovanni Lanfranco (1582-1647). *Assunção da Virgem*, 1616. Fresco. Roma, Chiesa Santo Agostino (cúpula da Capela Buongiovanni).



Fig. 7 (à direita) - Giuseppe Passeri (1654-1714). *Assunção da Virgem*, c.1702. Fresco. Roma, Chiesa Santa Maria in Campitelli (cúpula da Capela Altieri).

Dois grandes modelos confluem e encontram a sua síntese na pintura de Beja, reflectindo, de forma assumida, a dupla influência cultural sobre a qual se constrói o seu carácter inovador no contexto português: a francesa e a italiana. A primeira está presente tanto

na sua concepção estrutural como nas citações visuais que são directamente feitas. De facto, a estrutura deste tecto é o da *grande machine* que Charles Le Brun concebeu, por exemplo, para os palácios de Vaux-le-Vicomte e de Versailles¹²⁵ – especialmente o da *Grande Galerie*, ou Galeria dos Espelhos, terminada em 1684, seis anos antes do tecto de Beja – e que se transformou no modelo, tão violentamente atacado por Grimm em 1756, do *Grand Siècle* francês. Esta influência de Le Brun estará presente em todos os restantes tectos que Bernardes pintará nos anos seguintes, a fresco, a óleo ou, por fim, em azulejo. A filiação francesa revela-se ainda nas citações directas que os “grandes retábulos” incluídos na sua composição fazem a pinturas existentes, como a *Apresentação de Jesus no Templo*, de 1641, de Simon Vouet (1590-1649)¹²⁶, aqui reproduzida de forma invertida, por rotação em torno do eixo vertical, num indelével testemunho do papel das gravuras na cultura visual barroca¹²⁷. Ao mesmo tempo, o tecto da Capela dos Prazeres de Beja revela uma outra influência poderosa: a da arte barroca italiana. Seja indirectamente, por via da repercussão que a abóbada pintada por Annibale Carracci na Galeria do Palazzo Farnese (de c.1598-1601), em Roma, teve na configuração classicista das máquinas de Le Brun, seja, de forma directa, através dos modelos ilusionistas barrocos de representação do espaço celestial, desenvolvidos de forma notável por Giovanni Lanfranco (1582-1647) na primeira metade do século XVII. De facto, a *Assunção da Virgem* no centro do tecto de Bernardes ecoa profundamente o modelo das assunções de Lanfranco, nomeadamente aquela que ele pintou em 1616 na cúpula da Capela Buongiovanni da Igreja de Santo Agostino, em Roma (fig. 6)¹²⁸, e, ao fazê-lo, acerta a pintura portuguesa com a contemporaneidade romana, como se pode constatar ao comparar a representação no óculo de Beja com o da pequena cúpula da Capela Altieri na Igreja de Santa Maria in Campitelli (fig. 7), em Roma, pintada, por volta de 1702, por Giuseppe Passeri (1654-1714).

Sob esta dupla influência de modelos franceses e italianos, o tecto da nave da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres não só rompe com a tradição portuguesa seiscentista da

¹²⁵ Os tectos concebidos por Le Brun para Versailles – uns executados por si, outros pelos seus assistentes – como parte dessa grande operação de auto-sagração triunfalista de Luís XIV, incluem os do *Grand Appartement*, de 1671-81, da *Escalier des Ambassadeurs*, de 1678 (destruído em 1752), e da *Grande Galerie*, ou Galeria dos Espelhos, de 1681-84 (cf. Duro, 1997: 187-208).

¹²⁶ Simon Vouet (1590-1649). *Apresentação de Jesus no Templo*, 1641. Óleo sobre tela, 393 x 250 cm. Paris, Musée du Louvre.

¹²⁷ Segundo Serrão (1998b: 144-5; 2003: 213; 2005a: 84), Bernardes terá utilizado um álbum de gravuras de Michel Dorigny que, depois, passou para a posse do discípulo André Gonçalves.

¹²⁸ Ou a que, depois, pintou em grande escala na cúpula da Igreja de Santo Andrea della Valle, também em Roma, em meados da década de vinte.

pintura de tectos – inaugurando uma nova época que atravessará todo o século XVIII e se prolongará para lá deste – como reflecte, de forma admirável, as profundas transformações culturais em curso nesta recta final do século XVII em Portugal. De facto, o reinado de D. Pedro II (1648-1706), iniciado em 1668 como príncipe regente e confirmado em 1683 com a coroação, caracteriza-se por uma abertura tanto a influências francesas (cf. Serrão, 1998*b*: 135-7), à qual não será estranha a sua primeira mulher e ex-cunhada, a francesa D. Maria Francisca de Sabóia (1646-1683), como italianas que, assim, se contrapõem à longa influência espanhola (cf. Saldanha, 1994*b*: 23; Saldanha, 1995*b*: 17-9) – consequência não só da integração de Portugal na coroa de Espanha entre 1580 e 1640 mas também do brilhantismo do *Siglo d’Oro* espanhol, em cujo fim a restauração da independência portuguesa participa quer como sintoma, quer como contributo. Esta explícita alteração nas referências e nos modelos culturais que, neste período, se opera em Portugal é assim uma reacção à dominação espanhola e inerente necessidade de afirmar a especificidade portuguesa, mas também, como salienta Sobral (1996: 64), consequência do esgotamento da tradição hispânica e reflexo de um movimento europeu mais global, marcado pela crescente influência cultural francesa e ampliação, à escala continental, da italiana.

Este movimento de abertura directa a um mundo para além Pirenéus acentua-se de forma acelerada no início do século XVIII e transforma-se, com o reinado de D. João V, num alargado processo de *italianização* do país patrocinado directamente pela corte. Caracteriza-se pela maciça aquisição de imagens, sobretudo gravuras e pinturas, pela encomenda directa de obras, apoios à formação de artistas portugueses em Itália, contratação de artistas estrangeiros, ou vinda de outros sob o estímulo do novo ambiente, e, não menos importante, por uma generalizada mudança nos modelos artísticos, seja nas artes visuais, na literatura, no teatro ou na música¹²⁹. As fabulosas riquezas brasileiras que chegam ao porto de Lisboa alimentam este processo e permitem intervenções de grande escala, como a edificação, iniciada em 1717 (*Gazeta de Lisboa*, 1717: n.º 46; Quinta-feira, 18 de Novembro), da igreja, convento e palácio de Mafra, da autoria do alemão de gosto italiano João Frederico Ludovice (1673-1752), que mobiliza meios quase ilimitados e emprega inúmeros artistas, ou aquisições sumptuosas como a da Capela de São João Baptista, de Nicola Salvi (1697-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), com painéis em mosaico executados a partir de pinturas de Agostino Masucci (1691-1768), totalmente construída em Itália e transportada para Lisboa em 1747,

¹²⁹ «De Itália importava-se quase tudo ... Itália era o modelo que se seguia ... poderemos referir-nos a um [*sic*] verdadeira “invasão” de italianos que para Portugal trouxeram um “modus vivendi artístico” com características próprias» (Câmara, 1991: 115-6).

onde é montada na Igreja de São Roque e inaugurada em 1751. Entre estes dois pólos temporais consolida-se o processo que fará de Itália o paradigma sem rival de todo o século XVIII português, até à queda do absolutismo.

Ao longo de uma parte importante do reinado de D. João V, Mafra é, de facto, o epicentro e o catalizador deste processo. A sua construção, juntamente com inúmeras outras obras patrocinadas pelo rei – como a renovação da capela-mor da Sé de Évora ou a decoração da nova Igreja Patriarcal e do Paço Real em Lisboa – ou por aristocratas, irmandades e ordens religiosas, conduzirá a uma grandiosa operação de aquisição e encomenda de pinturas italianas que, no caso de Mafra, se inicia em 1729, coordenadas pelo encarregado em Roma Frei José Maria Fonseca e Évora (Saldanha, 1994*b*: 26). Virão, assim, para Portugal obras de temática religiosa dos principais e reputados pintores romanos da primeira metade do século (ou a trabalhar em Roma, nessa altura) como Agostino Masucci¹³⁰, o preferido de D. João V, Corrado Giaquinto, Francesco Trevisani (1656-1746), Francesco Solimena (1657-1747), Giovanni Odazzi (1663-1731), Francesco Mancini (1679-1758), Sebastiano Conca (1680-1764), Giacomo Zoboli (1681-1767), Pietro Bianchi (1694-1740), Emmanuel Alfani (*act.*1730-1746), Pompeo Batoni (1708-1758), entre outros (cf. Saldanha, 1994*d*; Quieto, 1990), muitos dos quais responsáveis em Itália por importantes pinturas de tectos. Ao mesmo tempo, são contratados pintores portugueses, como André Gonçalves (1685-1762), Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), filho de António de Oliveira Bernardes, ou Francisco Vieira de Matos, “Vieira Lusitano” (1699-1783), para destacar os principais.

Facilmente se constata que a sistemática aposta do rei na arte italiana influenciará e direccionará o gosto artístico praticado pelos restantes patronos e instituições (Saldanha, 1994*b*: 24) nas inúmeras obras de decoração que decorrerão pelo país, motivadas tanto por um desejo de adequação ao novo gosto como pela facilidade porporcionada pela nova riqueza. Uma outra consequência deste processo é a óbvia transformação trazida à arte portuguesa que, talvez mais do que nunca, se aproxima de forma generalizada dos modelos

¹³⁰ «In 1765 Mariette regretted that there was no life of Agostino Masucci, an artist whose great name Sir Joshua Reynolds found fallen, a generation later, “into what is little short of oblivion”. Masucci died old and famous in October, 1768 ... In 1727 a youth from Lucca, Pompeo Batoni, sampled the two most obvious studios in Rome, Sebastiano Conca’s and Masucci’s. In the 1730’s Masucci was the chief painter of the official tradition, becoming the prime continuator of Maratti on the death of Giuseppe Chiari (1727) ... For the Courts of Savoy, Spain and Portugal, he produced a number of important pictures and he had emerged as the leading portrait painter in Rome. ... at the beginning of 1740 only Conca ... was a serious rival and the general judgement was that given by Cochin in 1750 when he listed Masucci with Mancini, Giaquinto and Batoni as the best painters in Rome ... Masucci was able to seek and, on the death of Chiari, to achieve the prime succession from Maratti, and thus the leadership of the most effective tradition in Rome, supposedly with the pure inheritance of the authority of Raphael and Annibale [Carracci]» (Clark, 1969: 259-64).

italianos contemporâneos, num claro processo de actualização e internacionalização. A própria importação maciça de obras, numa escala provavelmente sem precedente, terá um impacto indesmentível fornecendo aos artistas portugueses um contacto directo com os originais e, desse modo, com as formas, os meios e os processos neles envolvidos. A natureza religiosa da esmagadora maioria destas pinturas terá uma profunda influência na representação do espaço celestial em outros tipos de obras, com suportes, escalas e funções diferentes, como é o caso dos tectos. Globalmente, é possível afirmar que os efeitos deste impacto se prolongarão por todo o século XVIII, de André Gonçalves a Pedro Alexandrino de Carvalho – os dois pintores portugueses mais bem sucedidos neste período e que nunca saíram de Portugal.

Ao contrário deles, Inácio de Oliveira Bernardes e Vieira Lusitano fizeram parte do grupo de bolseiros enviado para Roma onde, por volta de 1720, é criada por decisão real a *Accademia della Sacra Corona di Portogallo* dirigida, primeiro, pelo pintor Benedetto Lutti (1666-1724) e, depois, por Paolo de Matteis (1662-1728) e que durará até à crise diplomática com a Santa Sé, em 1728 (cf. Saldanha, 1994*b*: 31-2; Saldanha, 1995*c*: 55-7; Vairo, 2000: 99-101). Para Roma irão também, no âmbito da mesma política artística, os compositores João Rodrigues Esteves (c.1700-c.1751), Francisco António de Almeida (c.1702-1755?) e António Teixeira (1707-1774) que juntamente com Carlos Seixas (1704-1742) e, mais tarde, João de Sousa Carvalho (1745-c.1800) – enviado também para Roma, por D. José I – terão uma enorme importância na música portuguesa setecentista. Tal como a contratação por D. João V do compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757), chegado a Lisboa por volta de 1720 para uma estadia de alguns anos, e, por D. José I, do também napolitano David Perez, que chega em 1752 e permanece até ao fim da vida, se integram neste movimento.

A vinda de artistas, ao longo dos reinados de D. João V e D. José I, é, aliás, outro dos aspectos fundamentais deste processo de abertura internacional e, esmagadoramente, de italianização cultural. Pintores como Pierre-Antoine Quillard (c.1703-1733), que chega em 1726 e se torna pintor régio de D. João V, Giulio Cesare Temine, Termine ou Theminé (act.1710-1734), Vincenzo Bacherelli (1672-1745), Nicolau Nasoni (1691-1773), Giovanni Grossi (1719-1781) e Pasquale Parente (?-1793), todos eles responsáveis pela realização de tectos em Portugal e mestres, directos e indirectos, de pintores portugueses. Também o arquitecto Filippo Juvara (1678-1736) passa por Lisboa em 1719, permanecendo cerca de seis meses (Carvalho, 1980: 46; Raggi, 2004: 541). Para a grande obra de D. José I, a Ópera do Tejo, chega em 1752 uma vasta equipa de arquitectos, pintores e cenógrafos, dirigida por Gian Carlo Sicino Bibiena (1717-1760), que, na sua maioria, por cá ficará após o terramoto de 1755;

chegam também o arquitecto Giacomo Azzolini (1710-1791) e o pintor Giovanni Berardi (?-?) (cf. Brito, 1987: 30-1; Câmara, 1991: 123-9; Raggi, 2004: 697-724).

Sintomáticas também deste processo de transformação do gosto e da cultura visual são as colecções, particularmente de pinturas e gravuras, que se constituem neste período. Desde logo, a grande colecção real de gravuras que D. João V reúne na biblioteca do Terreiro do Paço: «um projecto ambicioso, orientado e especializado que, quando completo, constituiria um levantamento histórico da arte europeia» e que, pela sua escala, mudaria o carácter da biblioteca real conduzindo, pela primeira vez, a um equilíbrio entre a palavra e a imagem impressas (Delaforce, 2002: 91). No centro desta colecção de centenas de gravuras, constituída ao longo, sobretudo, da década de vinte, estão os volumes dedicados à reprodução de pinturas de Peter Paul Rubens (1577-1640), mas também as séries dedicadas às obras de Rafael (1483-1520) nas *Stanze* do Vaticano, às pinturas de Carlo Maratta (1625-1713), Giulio Romano (c. 1499-1546), Frederico Barocci (c.1535-1612), Ciro Ferri (1634-1689), Sebastiano Conca, Cherubino Alberti (1553-1615), entre outros (Delaforce, 2002: 96-7). Um dos aspectos mais interessantes da colecção é o conjunto de gravuras que reproduzem alguns dos principais frescos pintados nos tectos das igrejas e palácios romanos do século XVII: como a *Aurora*, pintado por Guido Reni (1575-1642) em 1613-4, no Palazzo Rospigliosi-Pallavicini; o *Triunfo da Clemência*, pintado por Maratta em 1673-5, no Grande Átrio do Palazzo Altieri; os *Quatro Evangelistas* de Domenichino (1581-1641) nos pendentives da cúpula de Santo Andrea della Valle (c.1625); o *Triunfo da Divina Providência*, de Pietro da Cortona no Grande Salão do Palazzo Barberini (1633-9) e o *Triunfo da Divina Sabedoria*, do seu rival Andrea Sacchi (1599-1661), noutra dependência do mesmo palácio (c.1629-33); as pinturas mitológicas de Cortona no tecto da Galeria do Palazzo Pamphili (1651); ou a cúpula de Ciro Ferri e Sebastiano Corbellini (?-?) na Igreja Santa Agnese in Agone (*Glória de Santa Agnese*, c.1670) (cf. Delaforce, 2002: 97; Mandroux-França e Préaud, 2003)¹³¹.

Sintomáticas são ainda as colecções particulares, em grande parte desaparecidas com o terramoto e, também por isso, difíceis de avaliar com exactidão, restando as descrições

¹³¹ A colecção incluía também, por exemplo, gravuras da cúpula da Capela Chigi na Igreja de Santa Maria del Popolo, concebida por Rafael (*Deus Criador do Firmamento com o Sol, os Planetas e Anjos*, 1512-16), da cúpula da Capela da Paixão da Igreja do Gesù (*Anjos carregando a Cruz e os Instrumentos da Paixão*) projectada por Giuseppe Valeriano (1542-1596) e executada por Gaspare Celio (1571-1640), erroneamente atribuída a G. B. Gaulli no inventário (cf. Mandroux-França e Préaud, 2003: III, 507 e 528, respectivamente) ou, fora de Roma, uma abóbada e os pendentives de uma cúpula realizados por Lanfranco em duas igrejas de Nápoles e o grande tecto de Le Brun na Escadaria dos Embaixadores em Versailles (cf. Mandroux-França e Préaud, 2003: III, 500, 518, 182, respectivamente). Uma outra gravura mostrando o altar-mor da Igreja de Sant'Ignazio em Roma decorado por Pozzo, incluía o fresco pintado por si na abside (*Santo Inácio Curando as Vítimas da Peste*, c.1685-86) (cf. Mandroux-França e Préaud, 2003: III, 509).

e as atribuições de autoria das pinturas que as constituíam. Por exemplo, a colecção do Palácio da Anunciada seria composta por mais de duas centenas de pinturas, algumas das quais atribuídas a Ticiano (1490-1576), Correggio, Rubens, Charles Le Brun e Quillard (Delaforce, 2002: 231). A colecção do Cardeal Nuno da Cunha Ataíde (1664-1750), membro do Conselho de Estado, Inquisidor-mor dos Reinos de Portugal e Algarves, e capelão privado d'el-rei D. Pedro II, sediada no Palácio da Inquisição, no Rossio, incluiria duas pinturas de Carlo Maratta (Delaforce, 2002: 239). A de João Manuel de Noronha (1679-1761), Conde de Atalaia e 1º Marquês de Tancos, incluiria, entre outras, pinturas de Jacopo Bassano (1510-1592), Paolo Veronese (c.1528-1588), Correggio (uma *Sagrada Família*), Michelangelo e «uma cabeça de Leonardo da Vinci» (Delaforce, 2002: 251). A do Marquês de Penalva, obras de Rafael, Andrea del Sarto (1486-1530), Veronese, Parmigianino (1503-1540), Salvator Rosa, Luca Giordano (1634-1705) e Francesco Trevisani (Delaforce, 2002: 254). Também na colecção do palácio de Lafões haveria pinturas de Veronese, Ticiano e Rubens (Delaforce, 2002: 329). Mesmo que muitas destas atribuições não sejam fiáveis, só por si demonstram o peso e a importância atribuída à pintura italiana que rivalizava, assim, com a da pintura espanhola nas colecções portuguesas. Bastante significativa é também a compra que D. João V terá feito, em 1707, de uma grande pintura de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), conhecido como o “Baciccia”, autor do paradigmático fresco da nave da igreja do Gesù, em Roma (Saldanha, 1994*d*: 303; Delaforce, 2002: 251).

A política joanina de fausto e pompa por via das artes incluiu ainda avultados investimentos em Roma, a capital do catolicismo, nomeadamente na redecação, patrocinada pelo cardeal Ataíde, da Igreja de Sant’Anastasia, com a encomenda de retábulos e da pintura do tecto, representando o *Martírio de Santa Anastácia*, de 1722, ao pintor Michelangelo Cerruti (1666-1748) (cf. Delaforce, 2002: 241). Também para a Igreja de Santo António dos Portugueses, naquela cidade, foram feitas encomendas de pinturas a Giovanni Odazzi, *Beatas Teresa e Sancha de Portugal* (c.1725) – modelo da pintura com o mesmo tema de André Gonçalves na Igreja do Menino Deus, em Lisboa¹³² –, a Cerruti, *Beata Joana de Portugal*

¹³² André Gonçalves (1685-1762). *As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda*, c.1730. Óleo sobre tela; 310 x 175 cm. Lisboa, Igreja do Menino Deus. Gomes Machado (1995: 196) afirma que a fonte de Gonçalves é a uma gravura do flamengo Arnoldus van Westerhout a partir de uma pintura de «um tal Joannes Odathus (“Joannes Odathus inv.”), pintor por identificar, provavelmente português ou ligado a Portugal». O pintor em causa é, precisamente, Giovanni Odazzi e a pintura original será esta de Santo António dos Portugueses em Roma (cortada nos seus extremos pela moldura); Odazzi deverá ser também o autor de outras versões desta tela existentes em Portugal (cf. Saldanha, 1995*h*).

(c.1720-30) e a Giacomo Zoboli, uma *Imaculada Conceição*, de 1754-6 (cf. Pinto Cardoso, 1996).

O último acto desta política real de encomenda e aquisição de trabalhos de importantes pintores romanos desenrola-se na Basílica da Estrela, a grande obra barroca de D. Maria I, iniciada em 1779 (*Gazeta de Lisboa*, 1779: n.º 43, Terça-feira 26 de Outubro) e sagrada solenemente a 15 de Novembro de 1789 (Vieira da Silva, 1953: 62) e a última concluída pelo *ancien régime* português. O famoso Pompeo Batoni¹³³ é contratado para a realização da maior parte das pinturas da nova igreja – e primeira da Cristandade – dedicada à adoração do Coração de Jesus, ao mesmo tempo que são entregues a pintores portugueses a execução de outras obras e a Pedro Alexandrino, como veremos, a pintura de um vasto conjunto de tectos do complexo religioso¹³⁴. No total são sete grandes telas, destinadas ao altar-mor e a seis dos sete altares laterais, pintadas entre 1781 e 1786¹³⁵. A primeira a chegar foi a do altar-mor, *Consagração do Mundo ao Santíssimo Coração de Jesus*; em 1784, chegam a *Última Ceia*, a *Incredulidade de São Tomé* e *Santa Teresa recebendo as ofertas de D. Maria*, que, juntamente com a primeira foram expostas publicamente numa das salas do convento; as últimas só chegariam em 1786, concluindo-se, assim, um complicado processo de discussão, negociação e decisão acerca do número de obras, da sua iconografia e composição, envolvendo a Corte e o pintor (cf. Averini, 1973; Saldanha, 1994a: 395-7; Raggi, 2002a: 48-52).

Porém, o facto mais relevante desta grande encomenda é a polémica pública que se instala em Lisboa na sequência da exposição em 1784 das quatro primeiras obras. No seu centro está uma carta escrita pelo pintor português Joaquim Manuel da Rocha (1721-1786) publicada no *Espectador Portuguez* de 12 de Outubro desse ano e, segundo parece, enviada também ao próprio Batoni (cf. Averini, 1973). A violenta crítica que ela desenvolve¹³⁶, até com laivos de ataque pessoal, constitui, na ordem do Portugal mariano, um sintoma importante das

¹³³ «... o unico Pintor, que aqui há [em Roma] capaz disso» (Carta de D. Diogo de Noronha para D. Maria I, de 22 de Julho de 1784; cit. por Averini, 1973: 122).

¹³⁴ Batoni tinha sido já o autor das duas telas, de c.1743-44, que compõem o retábulo do altar-mor da Igreja do Convento dos Barbadinhos Italianos, em Lisboa: uma *Imaculada Conceição* (óleo sobre tela, 323 x 192 cm) e um *Padre Eterno* (óleo sobre tela, 170 x 100 cm).

¹³⁵ *Consagração do Mundo ao Santíssimo Coração de Jesus*, 1781 (óleo sobre tela, d.n.d.). *Incredulidade de São Tomé*, c.1784 (óleo sobre tela, d.n.d.). *Santa Teresa recebendo as ofertas de D. Maria*, c.1784 (óleo sobre tela, d.n.d.). *Última Ceia*, c.1784 (óleo sobre tela, d.n.d.). *São Francisco e Santo António*, c.1786 (óleo sobre tela, d.n.d.). *Sonho de São José*, c.1786 (óleo sobre tela, d.n.d.). *São João Evangelista escrevendo o Apocalipse*, c.1786 (óleo sobre tela, d.n.d.).

¹³⁶ «... de um homem tão grande nota como P. Batoni não esperava ver erros tão crassos» (Rocha, 1784; cit. por Averini, 1973: 112).

tensões do século XVIII. O tom nacionalista subjacente em todo o texto, criticando a escolha de um artista estrangeiro, o provincianismo da acusação de falta de decência e decoro na representação de figuras sagradas¹³⁷, misturam-se com uma acertada crítica aos problemas compositivos que, por exemplo, a grande tela do altar-mor revela. Acima de tudo, o texto de Rocha faz eco das mudanças que nesta segunda metade do século se operam e, voluntária ou involuntariamente, constitui um ataque directo ao mundo Barroco centrado em Roma que, neste contexto, Pompeo Batoni e a Corte portuguesa simbolizam. Não é por acaso que a dada altura, Joaquim Manuel da Rocha escreve: «se [Batoni] tivesse lido ao menos a Arte de pintura de Mr. Du Fresnoy, elle teria enriquecido o seu espirito com as grandes ideias *que* aquella poema sabe inspirar» (Rocha, 1784; cit. por Averini, 1973: 113-4). A evocação, um século depois, do pensamento de Du Fresnoy funciona aqui, de forma clara, como legitimação dos valores do decoro e da contenção por contraposição ao excesso barroco e espelha a tensão, também presente em Portugal, nesta recta final de setecentos, entre a teoria estética clássica da Academia francesa e a tradição pictórica italiana.

Roma *caput mundi*, capital do mundo, *empório do universo*¹³⁸, é, assim, a cidade para onde o longo século XVIII português se vira em busca de inspiração, de obras relevantes e de modelos a imitar. Nesse sentido, Lisboa não é muito diferente da maior parte das capitais europeias mas, tal como no caso dos restantes países católicos, a comunhão religiosa é um factor adicional decisivo. A arte religiosa produzida e aprovada naquela que é, em primeiro lugar, a capital do mundo católico, sede das suas principais instituições espirituais e temporais, tem o valor de paradigma. Aliás, a escolha de Batoni para o faustoso empreendimento religioso de D. Maria, tal como as equivalentes opções artísticas dos seus ascendentes na coroa, é reflexo desse desejo de legitimidade romana que acresce à inescapável influência da arte italiana na época barroca. Se é verdade que, em termos concretos, as opções estéticas feitas desde D. João V e que influenciaram a produção nacional setecentista são marcadas por um gosto classicista (Meco, 1994: 341; Quieto, 1990: 61; Saldanha, 1995), que em muito

¹³⁷ «Faltou tambem Batoni á decencia *que* devia praticar em hum quadro *para* hum templo, pintando huma figura de mulher em *huma* posição *mu*to indecoroza. *Segunda* vez tornou a faltar á decencia pintando hum cavallo visto pela anca no *primeiro* termo, e *porque* ignorava o mal que fazia, o pintou de cor clara, *para que* fosse huma das *primeiras* couzas, *que* saltassem aos olhos dos Expectadores, o que podia facilmente evitar, dando ao animal outra posição mais decente: alem do *que* a cabessa, e mais extremidades do quadrupede são mal pintadas. ... também no alto do painel estão huns meninos *bastantemente* incorrectos, pois tem o contorno nos quadris como devem ser os das donzelas adultas ...» (Rocha, 1784; cit. por Averini, 1973: 112-3).

¹³⁸ «... Rome ... is a sort of emporium of the Universe. To Rome people come from every country as they have done at all times to see her splendours; and it would scarcely be an exaggeration to say that they come to pay her tribute, as she is as much the motherland of foreigners, as of her own citizens» (Pietro Contarini, 1623; cit. por Haskell, 1980: 32).

se deve também ao rumo seguido pela arte romana a partir de finais do século XVII, também é verdade que o ambiente artístico em Roma será sempre marcado por uma diversidade tipicamente cosmopolita¹³⁹ que a sua influência internacional transportará para outras paragens. Nesse sentido, esta influência romana, tanto em Portugal como noutros países, envolve uma consciência alargada do passado e conduz a uma atitude eclética perante a herança italiana, naquilo que é também sintoma de um tempo de crise.

Acima de tudo, a arte de Itália, nas suas múltiplas formas, correntes e percursos pessoais, é o grande paradigma desta época. No caso da pintura de tectos, este facto torna-se absolutamente óbvio nas pinturas realizadas, ao longo deste período, por artistas portugueses ou pelos estrangeiros vindos para Portugal. Independentemente, da sua origem e ligação concreta a correntes regionais italianas ou outras, todos aspiram a criar obras dignas do grande cânone que a cosmopolita Roma exhibe e legitima. Por isso, a viagem a Roma ou, no mínimo, o contacto com reproduções das imagens desse cânone ou daquelas que aí eram produzidas de acordo com ele, constituía um item obrigatório da formação de qualquer artista.

Um cânone consiste num número limitado de modelos apresentados para imitação, aplicação ou inspiração. Estes modelos “canónicos”, de acordo com a natureza do domínio, tanto podem ser textos sagrados, leis antigas ou praticamente qualquer outra articulação num domínio central da crença, comportamento ou criação. Porém, por mais variados que sejam relativamente à sua natureza e material, têm duas características básicas em comum: primeiro, são unidades específicas, distintas e fechadas sobre si próprias. É essencial para o cânone que este não seja uma ideia geral mas uma série de paradigmas individuais. Segundo, os modelos canónicos são considerados obrigatórios, não sendo a sua validade disputada. (Barasch, 1990: 108)

O *cânone* é, assim, constituído por um conjunto de modelos a imitar nos quais, por sua vez, assenta todo o conceito de tradição e, em grande medida, o de cultura, no sentido em que esta constitui um conjunto de ideias, valores e objectos aceites e partilhados por uma, ou mais, sociedades. Por isso, «sem que uma sociedade aceite determinadas leis ou modelos como perfeitos e obrigatórios, não existe cânone» (Barasch, 1990: 110). Adicionalmente, o conceito de cânone está ligado ao de paradigma e *arquétipo* e juntos permitem estabelecer uma ligação, ou continuidade, entre o presente e o passado: pressupõem o reconhecimento, aceitação e desenvolvimento no presente de modelos formulados no passado que, desse modo, têm uma acção e continuidade operativa no presente¹⁴⁰. Uma tal ligação, como afirma

¹³⁹ «Centro aglutinador de pintores provenientes de diversas cidades e nações, não se pode falar de uma escola romana, mas de Roma como uma grande escola ... O fulcro deste fervor artístico era a Academia de São Lucas. ... O carácter internacional da instituição, corresponde ao cosmopolitismo da cidade, tornou-a conhecida em toda a Europa fazendo com que os artistas a procurassem a [sic] busca de honra e fama» (Vairo, 2000: 100-1).

¹⁴⁰ «The idea that both science and art are based in part on paradigm shifts and are therefore not perfectible is a product of our own time» (Gebauer e Wulf, 1992: 117).

Barasch (1990: 10), no que diz respeito à arte e aos artistas, «revela-se sobretudo naquilo que chamamos imitação».

Em síntese: qual é o cânone barroco no domínio das máquinas celestiais? É possível afirmar que ele assenta, desde logo, em dois paradigmas arquetípicos: por um lado, o tecto da *Camera degli Sposi*, no Palácio Ducal de Mântua, pintado por Andrea Mantegna (c.1430-1506) em 1465-74 (cf. Lightbown, 1992), por outro a grande cúpula pintada por Correggio, em 1526-30, na Catedral de Parma com o tema da *Assunção da Virgem* (cf. Smyth, 1997). No primeiro encontramos aquela que é uma das mais poderosas e inaugurais invenções da história do ilusionismo moderno: o seu óculo perspéctico que perfura o tecto do quarto mostrando acima dele o céu e um estranho e luminoso mundo de natureza ambígua, feito de figuras naturais e sobrenaturais que, dispostas ao longo da balaustrada, brincam e espreitam, curiosas e divertidas, como se tentassem vislumbrar que mundo é esse que existe no fundo do poço¹⁴¹. É claro que o alvo somos nós, que habitamos, nem que seja por momentos, esse mundo claramente situado em baixo e que, por isso, só pode ser observado *de cima*, tal como, inversamente, é olhando *de baixo para cima (di sotto in su)* que inevitavelmente podemos ambicionar transcendê-lo. No segundo caso, a *Assunção da Virgem* de Correggio na Catedral de Parma (fig. 8) – à qual se associa a outra cúpula por si pintada antes (c. 1520-24) na Igreja de San Giovanni Evangelista, da mesma cidade, com *A Visão de São João em Patmos* – estamos perante, pela sua dimensão, complexidade ilusionista e impacto maravilhoso no observador, a primeira grande máquina celestial da arte pós-renascentista que, pelo seu poder de invenção, inovação e persuasão, se tornará no paradigma da representação do espaço celestial sobrenatural nas máquinas barrocas e contra-reformistas. A ideia de visão mística requintadamente ilusionista e, por isso, eficazmente persuasiva, de irrupção portentosa do mundo divino na esfera terrena, de dissolução das fronteiras entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, e o consequente alargamento do espaço do observador e o seu transporte para novos territórios mágicos surgem aqui expostos num modelo acabado – e, por isso, paradigmático – de metamorfose da abóbada arquitectónica em abóbada celestial. Algo que se revelará essencial à operação visual e religiosa barroca de representação teatral e triunfal dos *céus em glória* e das suas manifestações miraculosas: seja através de glórias, apoteoses, visões ou exaltações (Hermann-Fiore, 2002: 102; Lavergnée, 2002: 162).

¹⁴¹ «... Mantegna's work was absolutely central as a starting point for the illusionistic ceiling» (Sandström, 1963: 140).

Fig. 8 - Correggio (Antonio Allegri) (c.1489-1534). *Assunção da Virgem*, 1526-30. Fresco, 10,93 x 11,55 m (altura: c.8 m). Parma, Catedral (cúpula).



É a partir destes paradigmas, das suas invenções, recursos e soluções, que nascerá toda a longa e múltipla série de máquinas celestiais barrocas. Se as cúpulas de Correggio não tiveram uma influência imediata (Hermann-Fiore, 2002: 102; Riccòmini, 2003: 18), a sua “redescoberta” entre finais do século XVI e inícios do século XVII, conduzirá a uma verdadeira *revolução celestial*. Lanfranco traz de Parma um *modello* em aguarela da cúpula da Catedral, protótipo e fonte de inspiração para as que pintará, e, daí em diante, inicia-se uma “peregrinação” de pintores para as ver, estudar e reproduzir – como Carracci, Gaulli (Petrucci, 2002: 246), Giordano (Riccòmini, 2003: 34) e Mengs, entre tantos outros, incluindo até, no fim do século XVIII, o português Vieira Portuense (1765-1805) (cf. Xavier da Costa, 1938; Viana, 2001; Raggi, 2001b)¹⁴². Regressados a Roma e a outras cidades eles porão em marcha um processo artístico que só terminará bem perto do fim do século XIX. Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona, Giovanni Battista Gaulli, Andrea Pozzo (1642-1709) e Giambattista Tiepolo serão aqueles que, em Itália, mais que quaisquer outros, criarão novos paradigmas capazes não só de rivalizar com os primeiros como de criar um género novo que se disseminará por toda a Europa, numa multitude de obras e artistas que o irão enriquecer, continuar e esgotar, através de novos modelos e, também, dos inevitáveis estereótipos e excepções que qualquer tradição gera no seu curso¹⁴³.

¹⁴² Independentemente de terem feito, ou não, a viagem a Parma, muitos outros pintores testemunham uma óbvia influência de Correggio, fosse por via da observação de reproduções gravadas ou desenhadas ou de outras obras que testemunhavam já essa influência. Além disso, a partir do final do século XVI e, de forma constante, ao longo dos séculos XVII e XVIII, Correggio passa a fazer parte do cânone, citado e elogiado recorrentemente nos tratados de pintura, mesmo nos mais insuspeitos – como o de Mengs (1762: 61-79).

¹⁴³ No âmbito da presente análise serão tidos em conta um vasto conjunto de tectos pintados ao longo do arco temporal que vai das citadas obras de Mantegna e Correggio até meados do século XIX que, de múltiplas formas,

1.2.3. Obras: uma história em construção

Em geral, os Portugueses, especialmente os das classes mais elevadas, parecem envergonhar-se de admirar seja o que for.

(Beckford, 1787-8: 134; Domingo, 23 de Setembro de 1787)

Os gladiolos são flores muito mundanas. E aqueles gladiolos achavam que o lugar mais chique do jardim era esse jardim de buxo onde eles moravam. ... As flores por quem os gladiolos sentiam realmente grande consideração eram as flores estrangeiras da estufa que têm o nome escrito numa placa de metal atada ao seu pé com um fio de rafia. Infelizmente as flores de estufa saíam pouco, porque tinham medo de se constipar.

(Sophia de Mello Breyner Andersen. *O Rapaz de Bronze*, 1956)¹⁴⁴

São quatro os grandes factores que intervêm na história visual das máquinas celestiais portuguesas: a emergência de António de Oliveira Bernardes, a vinda para Portugal de pintores, arquitectos e cenógrafos italianos (especialmente Vincenzo Bacherelli, mas também Nicolau Nasoni, Pasquale Parente e outros), a ocorrência do terramoto de 1755 e, finalmente, a extraordinária disseminação do novo género por todo o país. Os três primeiros, à sua maneira e com diferentes consequências, constituem rupturas, desde logo, com a longa tradição portuguesa dos tectos de grotescos ou *brutescos*¹⁴⁵: primeiro através da novidade do modelo híbrido franco-italiano de Bernardes, depois por via da introdução plena e maciça das

permitem construir uma história da representação do espaço celestial no seio da qual, os tectos portugueses se inserem, buscando aí modelos a imitar e soluções a aprender num processo que, como sempre ocorre, envolve escolhas e rejeições, sejam elas assumidas ou não. Este vasto conjunto de obras pode ser organizado em quatro grandes grupos. O primeiro, além dos paradigmas arquetípicos já referidos, incluirá outras obras precursoras realizadas entre o Renascimento e o fim do século XVI, anteriores à definição consensual de período barroco e que definem formas de representação e apresentam recursos ilusionistas que se revelarão fundamentais em obras posteriores. O segundo grupo integrará as obras realizadas entre 1600 e 1690, data de início do período português estudado, que formam o núcleo central, ou cânone, da visualidade celestial barroca e funcionam como modelos precursores directos dos tectos portugueses. O terceiro grupo abrangerá as obras contemporâneas das pinturas portuguesas aqui estudadas. Num último grupo, deverão ser consideradas as obras de temática mitológica ou alegórica de carácter profano, aqui se incluindo algumas das pinturas mais notáveis do ilusionismo barroco, que mantêm com as de temática religiosa relações de semelhança e diferença que ajudam à mais ampla compreensão destas.

¹⁴⁴ Sophia de Mello Breyner Andersen (1956). *O Rapaz de Bronze*. (20ª ed.) Lisboa: Edições Salamandra, s.d.; pp. 7-8.

¹⁴⁵ «GRUTESCOS, OU BRUTESCOS. Certos ornatos de puro capricho, variados de figuras, de animaes, de folhas, fructos etc. Dizem-se grutescos por servirem antigamente de ornar as grutas, em que se encerravão os sepulchros de uma mesma familia» (Taborda, 1815: 286). Para o uso actual do termo *brutesco*, cf. Serrão, 1999a.

fórmulas italianas e, por fim, com o triunfo absoluto destas no momento da reconstrução imposta pelo mega sismo. Assim, o dismantelamento da velha tradição decorre ao longo de toda a primeira metade do século, período durante o qual consegue conviver com a novidade das novas máquinas e até combinar-se com ela, numa impressionante demonstração de resistência e capacidade de sobrevivência mas também num sinal do ecletismo e diversidade que, muito para além dela, marca o século XVIII português.

Se é verdade que o terramoto coloca um fim definitivo àquela tradição, impondo o triunfo do tecto ilusionista e ajudando à disseminação global do novo género, este, porém, está longe de se apresentar como um todo coeso e homogéneo. Em Portugal, ao longo deste período de mais de cem anos, ele surge sob diferentes modalidades e concretiza-se por todo o país numa diversidade de exemplos, soluções e meios. O próprio terramoto tem uma contribuição importante neste domínio: reduzindo a destroços uma grande parte do *corpus*, gradualmente adquirido, de obras do passado – das mais remotas às mais recentes – gera a necessidade de reconstruir rapidamente e em larga escala. Esta será feita sob a égide de uma dupla tendência: a de retomar e a de renovar. A primeira é fruto da vontade de dar continuidade ao processo que decorria antes dele, baseado nos modelos italianos da grande máquina: reconstruir um mundo contínuo, mesmo que não igual, com aquele que existia antes do trágico acontecimento – o que, aliás, é uma inevitabilidade do facto das estruturas e das pessoas serem, em grande medida, as mesmas. A segunda é consequência do cataclismo se apresentar também como uma oportunidade para, mantendo a linguagem e os objectivos, fazer uma actualização do gosto. Até porque, convém não esquecer, entre a destruição das velhas igrejas e palácios e a decoração pictórica das novas passarão vários anos, em muitos casos décadas. Lisboa é, aqui, paradigmática: primeiro foi necessário remover os destroços, planejar a nova urbe, negociar terrenos e localizações, conceber e projectar os novos edifícios, angariar os fundos necessários e, só por fim, construir: não apenas uma igreja mas praticamente uma cidade inteira. Por isso, na segunda metade do século, encontramos tectos que em pouco ou nada se distinguem dos realizados na primeira e outros que operam uma actualização da linguagem, seguindo as tendências e os modelos mais recentes.

Subjacente a esta diversidade, há ainda um outro factor: ao contrário da natureza abstracta do suporte da tela e do seu relativo controlo por parte do artista, as superfícies arquitectónicas a pintar eram muito diferentes entre si e, tanto na forma como no tamanho, em nada dependiam da vontade do pintor. Por todas estas razões, a que se soma a heterogeneidade na formação, cultura e experiência dos artistas envolvidos, tanto a implantação como o desenvolvimento do novo género em Portugal está longe de ser unitária e

homogénea e, acima de tudo, de corresponder à simples importação de uma solução ou à mera réplica de modelos alheios – algo em que os tectos portugueses claramente se distinguem de uma boa parte da pintura de cavalete deste período, mesmo aquela que é feita por estes mesmos artistas.

O século XVIII é um século de ouro dos pintores decoradores portugueses. Um período único de inovação e de choque entre tradições e modelos diferentes, de combinações e cruzamentos, mas também de repetição e esgotamento. Acima de tudo, de febril actividade. Fosse por causa do ouro do Brasil e outras riquezas coloniais, fosse por um efeito de moda, fosse ainda por causa do terramoto. Os resultados são, frequentemente, muito díspares mas nunca como no período entre 1690 e 1807, a decoração mural pictórica teve em Portugal uma importância tão grande, artística e socialmente. A sua disseminação, da grande capital¹⁴⁶ às mais remotas aldeias, espelha o seu sucesso mas, também, o triunfo de uma nova cultura visual, que, à dimensão das estruturas portuguesas, revela um desejo de modernidade e um novo cosmopolitanismo.

A rígida hierarquia barroca dos géneros, que impregna também a arte portuguesa até ao século XIX¹⁴⁷, impunha, como foi referido, uma estratificação estilística¹⁴⁸, baseada numa avaliação artística e moral do objecto central da representação, que ascendia da pintura de naturezas mortas até à pintura de história, isto é, aquela que envolvia a representação de figuras humanas ou de figuras com corpos humanos. Esta constituía, assim, a mais nobre actividade pictórica e era realizada pela mais respeitada categoria de pintores: se o ser humano havia sido feito à imagem e semelhança de Deus, a invenção do pintor de história

¹⁴⁶ Não há consenso científico sobre a população de Lisboa antes do terramoto nem sobre o número de mortos provocados por este. França (1987: 21), baseado nos cálculos apresentados por Sousa (1919-1932) de 150 000 indivíduos com mais de sete anos, fala numa cidade com cerca de 250 000 habitantes. Porém talvez seja mais segura a estimativa de 200 000. No censo de 1801 ela ronda os 194 000. Quanto à população do país, evolui de cerca de 2 milhões, no início do século, para 3 milhões no final (Maxwell, 1993: 104). A estagnação, talvez mesmo diminuição da população de Lisboa no século XVIII, provocada sobretudo pelo terramoto, perdendo só nesta altura para Madrid o estatuto de maior cidade ibérica, contrasta com a duplicação da população do Porto que, no fim do século, atinge os 40 000 habitantes (Maxwell, 1993: 104). Ainda assim, o peso percentual de Lisboa no todo do país é grande (embora não o seja quando se considera o seu estatuto de capital de um império colonial) e maior ainda o seu peso na estrutura urbana nacional: entre dez a cinco vezes maior que o Porto, ao longo do século.

¹⁴⁷ «Nos estabelecimentos de ensino e nas academias vemos já distintas as classes de acordo com essa especialização – Desenho, História, Arquitectura, Figura, Ornato – vindo a constituir a base do ensino académico de Oitocentos» (Saldanha, 1994b: 38-9).

¹⁴⁸ «[Espécies de pintura:] 1.º o *Pintor*, que historêa, e gruppa, isto he, que representa figuras da historia. / 2.º o *Retratista* ... / 3.º o *Paysagista*, que finge payses, campinas, arvoredos, prados, fontes, marinhas, e muitos outros objectos da Natureza, e da Arte, ou *grandes*, e *magestozos* em *estyllo heroico*, ou *campestres* em *estyllo pastoral*. / 4.º o *Ornatista*, que figura adornos. / 5.º o *Florista*, que copia flores ao natural, ou forma vistas artificiaes da *Flôrões* e *Grotescos* / 6.º o *Illuminador*, que ... illumina estampas, imagens, mappas, vistas, etc. / 7.º o *Fingidor de Pedras*, e de *madeira*: / 8.º o *Pintor em Mosaico* ...» (Ribeiro dos Santos, c.1800: VI, 17v-18).

tinha a nobreza e a responsabilidade de lidar com a mais excelente das criações divinas¹⁴⁹. Também por isso, o âmbito da sua actividade obedecia a uma classificação em novas subcategorias hierárquicas, cujo diferente mérito era função da dignidade intrínseca do contexto em que estes corpos se inseriam (Barasch, 1990: 343). Naturalmente que a *invenção mística* (Piles, 1708: 58), directamente ligada ao relato edificante, à revelação bíblica e à representação do divino, correspondia à mais elevada de todas. A pintura de história diferenciava-se também do mero retrato, não só porque pressupunha invenção mas porque esta se concretizava na representação de múltiplas figuras – e não de uma só – organizadas numa narrativa ou *istoria* que cumpria uma função evangélica ou moralizadora, para cuja eficácia persuasiva o pintor deveria contribuir com todos os recursos ao seu dispor¹⁵⁰. Desta forma, a época barroca dava continuidade e desenvolvimento ao paradigma renascentista definido por Alberti: «chegamos à composição dos corpos, na qual reside todo o talento e mérito do pintor» (Alberti, 1435*b*-6: II, 39: 139-41, 246)¹⁵¹.

Esta compulsão do século XVII pela especialização (Argan, 1989: 7) marcará toda a atitude artística barroca¹⁵² e, conseqüentemente, a pintura dos tectos e as suas máquinas celestiais. Na sua realização, trabalhavam diferentes pintores, simultânea ou paralelamente, operando com diferentes meios e técnicas que os múltiplos domínios da representação exigiam e, certamente, sujeitos a uma hierarquia clara no seio da empreitada: a concepção e a direcção cabia, frequentemente, ao pintor de história, independentemente de ele realizar, ou delegar num discípulo, a parte que directamente lhe pertencia – a pintura do contexto e das figuras centrais da narrativa que davam sentido e justificação ao todo¹⁵³. Assim, o espaço

¹⁴⁹ Esta hierarquia reflectia-se também nos montantes pagos a cada tipo de pintor; cf., p.e., a lista de pintores e os respectivos pagamentos no caso do tecto do Picadeiro Real (Guedes, 1978).

¹⁵⁰ «He must for that end advance from Painting one single Figure, to draw several together; he must paint History and Fable; he must represent great Actions like an Historian, or agreeable ones as the Poets. And soaring yet higher, he must by allegorical Compositions, know how to hide under the veil of Fable the Virtues of great Men, and the most sublime Mysteries. He is esteemed a great Painter who acquits himself well in Enterprizes of this Kind» [André Félibien (1669). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Frédéric Léonard; s.p.; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 112].

¹⁵¹ «Seguita la composizione de' corpi, nella quale ogni lode e ingegno del pittore consiste».

¹⁵² Até porque «Impossível he, com effeito, que hum homem só saiba todas as Sciencias, e Artes: porém essa falta he da fraqueza humana, e não das mesmas Sciencias e Artes ... E Mengs, ainda fallando em cousas tocantes á pratica da Pintura diz: em huma Arte de tanta vastidão, não he possível que hum entendimento só, e limitado, possa abraçar tudo no mesmo gráo. &c.» (Machado de Castro, 1818; cit. por Saldanha, 1995*a*: 291).

¹⁵³ Muitas vezes, a empreitada é entregue a um só pintor o qual subcontrata outros em função das características do projecto. Em vários casos, esse pintor responsável pela concretização do projecto é um pintor decorador (especialista em quadratura e/ou ornatos), como no caso dos tectos da Igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa, que, de acordo com os documentos consultados por Anne-Louise Fonseca, foram entregues a José António Narciso, o qual terá subcontratado Pedro Alexandrino; ou, depreende-se pelos documentos publicados por Raggi (2004: 1182), o caso do restauro pós-terramoto do tecto da Sacristia da Igreja

celestial pintado nos tectos dos séculos XVII e XVIII é, em grande medida, uma invenção dos pintores de história. Mas porque estes eram, habitualmente, coadjuvados por uma série de outros que as características do projecto exigiam – pintores de quadratura, de paisagem, de ornatos, etc. – constata-se que, em muitos casos, estas pinturas são, globalmente, o produto de equipas pluridisciplinares¹⁵⁴. Ou seja, se, por um lado, as máquinas celestiais espelham a hierarquia dos géneros, estrutural à sua concretização, por outro, pela complexidade da sua composição, organização ou *assemblage*, elas impõem a convivência e inter-relação daqueles no seio da mesma obra, com todas as implicações artísticas que daí advêm: da crescente mistura entre especialidades, técnicas e métodos, que torna estas pinturas um *género à parte*, à progressiva dissolução de fronteiras que, especialmente no século XVIII, alastra pela arte, cultura e pensamento barrocos – de que a ópera é um excelente exemplo (Harbison, 2000: vii-viii). Não admira, por isso, que esta ideia de *dissolução* de fronteiras, *contaminação* entre domínios e interacção entre diferentes *media* seja o grande empreendimento dos tectos barrocos e o seu legado ao ilusionismo visual, tornado paradigma dos modernos meios audiovisuais deste final de século XX, início do XXI.

Sendo o pintor barroco o *técnico da visão* de que fala Giulio Carlo Argan, na sua actividade a técnica detém, por isso, um papel importante. Não apenas porque é através dela que o pintor opera a construção dessa visualidade¹⁵⁵ mas também porque ela subjaz às categorias em que ele se torna um especialista: «Muitos especializaraõ-se pelos retratos, outros pelos paizes, e cada um pela sua excellencia ...» (Andrade, 1748: 19), afirma o pintor Jerónimo de Andrade (1715-1801), pseudónimo de Manuel Ferreira Leonardo, na sua biografia laudatória do colega Vitorino Manuel da Serra (1692-1747). Por outras palavras, a representação «feita através de linhas e cores é considerada uma actividade mecânica e por esta razão existem nesta Arte diferentes artífices especializados em diferentes Temas» (Félibien, 1669; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 112)¹⁵⁶. Para a historiadora Giuseppina Raggi, este papel da técnica conduz ainda a uma outra divisão: entre os pintores a

Loreto, em Lisboa, entregue a Simão Caetano Nunes. Nestas situações, os pintores subcontratados, incluindo o pintor de história, tanto podem ser pagos pelo primeiro pintor como, directamente, pela entidade responsável pela encomenda.

¹⁵⁴ Este facto, aliado ao primado da aprendizagem oficial, explica que os pintores de história vivessem permanentemente rodeados de discípulos que desempenhavam trabalhos especializados nas grandes empreitadas pictóricas em que a oficina estava envolvida.

¹⁵⁵ «The artist does not invent the image and translate it through technique; he invents a technique which produces the image» (Argan, 1989: 122).

¹⁵⁶ «The Representation that is made of a Body by Lines or Colours is considered as a mechanical Employment; for this Reason as there are different Workmen in this Art who apply themselves to different Subjects ...» [André Félibien (1669). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Frédéric Léonard; s.p.].

óleo (de quadros) e os de têmpera ou fresco (tectos), sendo «a pintura de tectos ... considerada pelos pintores de quadros de cavalete de história ou de retábulos de altar um género menorizador do seu *status*. ... O desprezo pelas *pinturas de tectos* é pesado também à luz do orgulho pessoal dos pintores a óleo que, enquanto tal, consideravam que diminuía a sua arte se aplicada “em grande” [Machado, 1823: 120] nos *sfondati* dos tectos» (Raggi, 2004: 819-20). Embora efectiva no século XVII (Meco, 1979: 45), é discutível a pertinência desta divisão no século XVIII mesmo que, como vimos, a partir de meados do século a tensão entre *macchina* e *tableau* se instale progressivamente um pouco por toda a Europa, com a crescente valorização da pintura de cavalete em detrimento da pintura de tectos. Sabemos também que o triunfo final desta crítica às grandes máquinas e da estética do *tableau* fará surgir no século XIX um preconceito relativamente às pinturas dos tectos, que se prolonga até hoje, entendidas pejorativamente como decoração – acusação face à qual se considerava, curiosamente, que a pintura de quadros estaria melhor preparada para escapar¹⁵⁷. Assim, no contexto setecentista, a questão de Raggi está, em nossa opinião, mal colocada: não é entre pintores a óleo *versus* pintores a têmpera ou a fresco, mas, insistimos, entre pintores de história ou de figura e pintores especializados noutros géneros (seja a *quadratura* ou os *ornatos*, onde se inclui todo o tipo de ornamentação) que a divisão é feita, tanto em Portugal como nos restantes países, e que o texto de Machado reflecte recorrentemente¹⁵⁸. Até porque, ao contrário de Itália, por exemplo, a maior parte das pinturas nos tectos portugueses são feitas a óleo, ou numa combinação de óleo e têmpera, e não a fresco ou a têmpera, unicamente. Além disso, os principais pintores de história portugueses, ou radicados em Portugal – como António de Oliveira Bernardes e o seu filho Inácio de Oliveira Bernardes, André Gonçalves, Francisco Vieira Lusitano, Pierre-Antoine Quillard, Pasquale Parente, Pedro Alexandrino de Carvalho ou Cyrillo Volkmar Machado – dedicaram-se não só à pintura de

¹⁵⁷ Na base deste preconceito está, obviamente, o novo conceito romântico de originalidade e de autoria, assente na expressão radical da individualidade do artista e na recusa da encomenda, que é estranha ao mundo barroco e incompatível com as grandes obras em equipa.

¹⁵⁸ A passagem de Cyrillo, a que Raggi se refere, insere-se no capítulo dedicado a Pedro Alexandrino e diz o seguinte: «Pintou com admirável facilidade a óleo, a têmpera, a fresco; em grande, e em pequeno, por estampas, pelo natural, e de prática» (Machado, 1823: 120). Não é para nós compreensível em que medida estas palavras permitem inferir um menosprezo pela pintura de tectos. A única referência presente no livro de Cyrillo à recusa em pintar tectos, diz respeito ao pintor Joaquim Manuel da Rocha, o mesmo que esteve no centro da reacção contra Batoni, e só por si não permite uma generalização: «Como não fazia pannos para ornar casas, e não queria ir pintar em tectos, nem em lugar algum fóra da sua casa, achava-se às vezes sem encomendas, e nesses intervalos pintava fôgos, buzios, conxas, e outros objectos de natureza morta, tudo com a maior verdade, optima composição, e toque magistral» (Machado, 1823: 117). Porém, segundo Câmara (1991: 185), ele terá sido o responsável pela decoração e pintura do Teatro do Bairro Alto e «autor do pano de boca que representava Apollo entre as musas e na qual se via uma representação figurando o Tejo».

cavalete como à pintura de tectos¹⁵⁹, nalguns casos assiduamente, sendo também por isso mais difícil de compreender que a considerassem uma «actividade pictórica de *status inferior*» (Raggi, 2004: 795).

A questão da técnica empregue tem, de facto, importância e, tanto pelas suas condicionantes como pelas suas consequências, deve ser aprofundada e precisada. Como foi afirmado, a maioria dos tectos portugueses do século XVIII não são pintados a fresco mas a óleo, a têmpera ou numa combinação destas duas últimas técnicas, ou até, nalguns casos, das três. Mas isto não significa que, como afirma Mello (1998*b*: 193), não seja feito uso do fresco¹⁶⁰. Em nossa opinião, são três as razões para este maior recurso ao óleo e à têmpera: um eventual maior domínio destas técnicas por parte dos pintores, o facto de elas permitirem uma maior rapidez na execução, a que se alia a possibilidade de realizar correcções em todas as suas fases, e, sobretudo, de uma parte considerável dos tectos portugueses serem em madeira, solução mais barata e estruturalmente mais simples, e não em alvenaria. De facto, tanto o óleo como a têmpera são técnicas mais versáteis no sentido em que, ao contrário do fresco, podem ser aplicadas em diferentes tipos de superfícies, sejam elas tela, madeira ou estuque. Assim, embora mais de metade das pinturas aqui consideradas sejam executadas sobre estuque¹⁶¹, independentemente da estrutura dos tectos ser em madeira ou alvenaria, constatamos que a maior parte é a óleo e/ou têmpera e não a fresco¹⁶². Se a estas

¹⁵⁹ Talvez o caso de André Gonçalves se pudesse considerar uma excepção: os seus dois tectos, sobreviventes ao terramoto, na Igreja da Madre de Deus correspondem, como veremos, à aplicação do princípio do *quadro* a óleo fixado ao tecto. Ainda assim, não é certo se esta atitude derivava de um menosprezo pela pintura de tectos ou de uma opção estética e estilística, sua e/ou dos seus encomendadores.

¹⁶⁰ «Em Itália, a decoração em tela e a óleo era raramente utilizada, preferindo-se a pintura a fresco, de enorme tradição. Ao contrário, em Portugal a pintura a fresco não será utilizada optando-se pela pintura a têmpera ou a óleo e, em muitos casos, forrando o tecto de madeira com tela» (Mello, 1998*b*: 193; sublinhado nosso). Apesar das escassas análises técnicas credíveis às pinturas de tectos portugueses, são várias as que em Portugal, ao longo do século XVIII, são realizadas a fresco.

¹⁶¹ Dos quase 230 tectos que constituem as obras centrais desta tese, mais de metade são pintados sobre estuque e os restantes sobre madeira e, em bastante menor quantidade, sobre tela colocada sobre madeira. No caso dos cerca de vinte tectos sacros analisados mas não incluídos no conjunto de obras centrais constata-se também um ligeiro predomínio de tectos em estuque sobre os restantes. Quanto aos tectos de temática alegórica profana ou mitológica, por serem complementares à análise, não foram objecto de um levantamento exaustivo; de qualquer modo dos 29 exemplos considerados, 19 são em tela e 10 em estuque.

¹⁶² Perante este facto, também a afirmação de Mello de que «em Portugal, o uso do estuque não será frequente, pois a pintura era sempre a óleo ou a têmpera e o suporte na maior parte das vezes era a abóbada de madeira» (Mello, 1998*b*: 197) surge destituída de rigor (cf. n. anterior). Além da insistência na raridade do uso do estuque, aquele autor faz ainda uma distinção entre “estuque real” e “falso estuque” que não é para nós clara: «Deve ser lembrado que o estuque real e aplicado como matéria foi raramente utilizado na decoração dos tectos por artistas portugueses (cita-se apenas a nave da igreja do Loreto em Lisboa onde este material é utilizado), no entanto, a pintura de falso estuque foi largamente usada, por exemplo, nas igrejas da Encarnação, dos Mártires, do Santíssimo Sacramento, todas em Lisboa e, finalmente, na igreja de Santa Quitéria em Meca» (Mello, 1998*b*: 197). Na realidade, as pinturas das igrejas dos Mártires e do Sacramento (tal como a citada do Loreto) são executadas sobre estuque, as da Encarnação sobre tela e em Meca há pinturas sobre tela (nave e sacristia) e

acrescentarmos as que são feitas directamente sobre o forro de madeira ou sobre tela fixa a este – que, em caso algum, permitem uma pintura a fresco – percebemos que, efectivamente, a esmagadora maioria dos tectos portugueses envolvem técnicas comuns à da pintura de quadros.

A distinção entre pintores de «ornatos, paisagens, e quadraturas» e pintores «de figuras» (Machado, 1823: 115) é, efectivamente, constante na “história” da pintura do século XVIII escrita por Cyrillo Volkmar Machado. Curiosamente, quase sempre associada às referências a obras pintadas em tectos ou a artistas que neles trabalharam, mais do que à produção de pinturas de cavalete no seio destes géneros. Isto reflecte um outro aspecto importante: muitos dos “géneros menores” não têm em Portugal expressão significativa na pintura de cavalete, existindo em grande medida através da pintura de tectos. Por isso, de forma constante ao longo do século, é sobretudo nesta que, directa ou indirectamente, encontramos manifestações da pintura de paisagem associada, ou não, a outras expressões, como a pintura de arquitecturas, ou incluindo no seu seio a representação de elementos pertencentes ao conteúdo habitual de outros géneros¹⁶³, como flores e frutos (Saldanha, 1994b: 38). Cabe também aos pintores de quadratura e ornatos envolvidos nestas empreitadas, seja por constrangimentos económicos do encomendador ou estruturais do espaço de intervenção, seja ainda por imperativos do projecto ilusionista, a pintura de materiais fingidos (pedra, mármore ou outros) tanto nos próprios tectos como noutras superfícies englobadas na campanha mais ampla de transformação decorativa do espaço, a que as máquinas celestiais estavam habitualmente associadas. Neste sentido, a pintura de tectos, enquanto intervenção total ou quase total, exige, de facto, um uso alargado e sintético de meios e linguagens, uma capacidade de subordinação do particular ao geral, a criação de uma eficácia global a partir de elementos muito diferentes e um domínio de grandes escalas. Ao mesmo tempo, sendo frequentemente um acrescento posterior, ela desempenha ainda um papel fundamental na integração da «arte do passado na do presente» (Paul, 1997: 86).

Porém, na pintura de tectos, a clivagem mais marcada é entre os pintores de história ou de figuras e os de quadratura ou arquitectura. Mas também, convém sublinhar, é entre eles que, no seio destas equipas de trabalho, se regista a mais estreita e operativa colaboração. De

sobre madeira (cúpula do cruzeiro). Refere-se Mello a uma distinção entre formas tridimensionais em estuque e formas que apenas fingem essa tridimensionalidade? Se assim for a afirmação continua a não ter sentido porque também no Loreto essa tridimensionalidade é puramente ilusória.

¹⁶³ É curioso constatar que, segundo Machado (1823: 117), Joaquim Manuel da Rocha pintava quadros de géneros menores por falta de encomendas e por se recusar a pintar tectos (cf. n. 158).

facto, o papel e a importância alcançada pela arquitectura ilusionista nas máquinas celestiais barrocas – por força, em grande medida, da influência das escolas bolonhesa e emiliana (Lavergnée, 2002: 156; Raggi, 2004) – tornou estes pintores quadraturistas, por vezes, tão importantes quanto os de história e fez com que, de forma consequente, o resultado final fosse, frequentemente, produto da particular cooperação entre ambas as especialidades: «os primeiros inserem nas abóbadas, nas paredes, uma moldura arquitectónica pintada que delimita um falso céu aberto, destinado a receber a *storia*» (Lavergnée, 2002: 160). Ampliar o espaço, produzir a surpresa, a maravilha e o *sfondato* ilusionista – a abertura mística ou, simplesmente sobrenatural, operada contra toda a lógica racional na superfície arquitectónica¹⁶⁴ – é, por excelência, o objectivo comum desta colaboração.

A maior importância dos pintores quadraturistas, comparativamente com os de outros géneros considerados menores, advém também do facto da sua prática e, por vezes mesmo, da sua formação ser consideravelmente mais híbrida ou, por outras palavras, alargada. Frequentemente arquitectos ou realizando também trabalhos de arquitectura – como é o caso de Bibiena e Azzolini¹⁶⁵, Inácio de Oliveira Bernardes¹⁶⁶, Nicolau Nasoni, Lourenço da Cunha (1709-1760)¹⁶⁷ e outros – eles desenvolvem ainda uma fértil e muito requisitada actividade como cenógrafos nos teatros – como é o caso, quase sem excepção, de todos os pintores quadraturistas em Portugal no século XVIII (cf. Câmara, 1991; Raggi, 2004) – concebendo e realizando cenários e máquinas teatrais destinadas a produzir, tal como nos tectos, eficazes efeitos de maravilha e ilusão. Esta é, aliás, na maior parte dos casos, a sua actividade

¹⁶⁴ *Sfondato* significa, literalmente, arrombado, roto ou, ainda, fundo, e corresponde à área de maior distância da representação relativamente ao observador: i.e., ao céu. Nesse sentido, envolve, de acordo com a definição de «Filippo Baldinucci dans son *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* (Firenze, 1681) de la représentation d'un espace illusoire qui dilate vers le haut la dimension réelle des coupes et des voûtes ...» (Ferrari, 2002b: 60).

¹⁶⁵ Embora não se conheçam tectos pintados por Bibiena e Azzolini, a sua ligação à pintura é inquestionável: quer como pintores-cenógrafos quer formando, dirigindo e contratando outros pintores. Bibiena foi chamado por D. José I para desenhar o Teatro Real, ou Ópera do Tejo e, possivelmente, o teatro do Paço de Salvaterra (Câmara, 1991: 148); permaneceu em Portugal após o terramoto como arquitecto (desenhando a *Real Barraca*, com a sua Capela e o seu Teatro, ou a Igreja da Memória, que não terminou) e como cenógrafo dos teatros régios (cf. Brito, 1987; Silva Correia e Guedes, 1989: 41; Câmara, 1991; Raggi, 2003b; Raggi, 2004). Azzolini concluiu as obras do Seminário de Coimbra – onde terá sido responsável pela contratação de Parente (Dias, 1995b: 45) – e regressa a Lisboa em 1766 na qualidade de «Architectto Pintor e Inventor das Scenas» dos teatros régios» (Raggi, 2004: 761), cargo em que colabora com o «Arquitectto Pintor» Inácio de Oliveira Bernardes (cf. Machado, 1823: 190; Raggi, 2004: 733-70). É também dele o projecto do Picadeiro Régio de Belém (actual Museu dos Coches).

¹⁶⁶ Autor não só do tecto da Igreja de São Francisco de Paula, em Lisboa, mas do próprio edifício, concluído em 1753. Como «Arquitectto Pintor» da corte, Inácio de Oliveira Bernardes trabalha com Azzolini e, na Ópera do Palácio de Queluz, dirige, entre outros, os pintores José António Narciso, Jerónimo Gomes Teixeira, João Crisóstomo e Simão Caetano Nunes (Câmara, 1997: 167-8; Raggi, 2004: 761-70).

¹⁶⁷ O pintor Lourenço da Cunha terá sido o arquitecto do Teatro do Bairro Alto (Machado, 1823: 197; Câmara, 1991: 185).

principal, sendo «os Theatros a grande escóla dos ornatos, e perspectivas, e os altos preços da entrada davão bem para a despeza» (Machado, 1823: 226). Ao mesmo tempo, é frequente assistir em Portugal a pintores quadraturistas a realizarem genericamente pinturas de ornatos, isto é, não exclusivamente de arquitectura, e muitos a trabalharem como pintores de história ou de figuras – contrariando, assim, a tendência para a especialização definitiva num certo tipo de motivos pictóricos. Exemplos desta versatilidade são os casos de Lourenço da Cunha¹⁶⁸, de Inácio de Oliveira Bernardes, autor da *Visão de São Francisco: Revelação da Caridade pelo Arcanjo Miguel*, c.1765, no tecto da Igreja de São Francisco de Paula, em Lisboa, e de uma larga produção de pinturas de cavalete, de Pasquale Parente, autor de quadros e, tanto quanto sabemos, à semelhança de Luís Gonçalves de Sena (1713-1799), quer da figuração quer das quadraturas e ornatos dos seus tectos, ou de José António Narciso¹⁶⁹.

Em Lisboa, para além do tecto da nave do Loreto, Narciso surge associado a Pedro Alexandrino de Carvalho como pintor de arquitecturas ilusionistas¹⁷⁰ e também de ornatos nas pinturas dos tectos das naves das igrejas de Nossa Senhora dos Mártires, do Santíssimo Sacramento; mas também nos tectos da nave, da capela-mor e da capela do Santíssimo, da Capela Real da Bemposta e no destruído tecto da nave da igreja de São Julião (desaparecido num incêndio em 1816), entre outros. Ao mesmo tempo, ele terá sido também o responsável pela repintura do tecto da nave da Igreja do Santuário do Cabo Espichel, em 1770, e o provável autor de quadraturas, ornatos e figuração nos tectos da sacristia (mas apenas da quadratura e ornatos nos da nave) da Igreja de Santa Quitéria em Meca (Alenquer), do actual Salão dos Oficiais do Palácio Barbacena e, de novo no Chiado, nos tectos da capela-mor (com uma *Glória do Espírito Santo*, datada de c.1804-07)¹⁷¹ e da sacristia (*Anjos com Insígnias*) da referida Igreja do Sacramento. À semelhança de tantos outros pintores que neste período trabalharam na decoração de tectos – como Inácio de Oliveira Bernardes, Lourenço da Cunha, Simão Caetano Nunes (1719-1783), Jerónimo Gomes Teixeira (?-?), Feliciano Narciso (c.1710-1777), Jerónimo de Andrade, Cyrillo Volkmar Machado, Manuel da Costa (c.1755-1826), Gaspar José Raposo (1762-1803), José Carlos Binhetti (?-1816), Emanuel Piolti (?-?),

¹⁶⁸ Cunha é referido como o autor de um conjunto de telas da Igreja do Santuário do Cabo Espichel (cf. Mello in Saldanha, 1994d: 231). Para as dúvidas relativamente a esta hipótese, cf. Serrão (1991b: 22; 2003: 236).

¹⁶⁹ É provável que muitos outros tectos pintados fora dos grandes centros tenham sido obra de um só pintor, responsável, assim, por toda a empreitada.

¹⁷⁰ À semelhança de outros colegas seus, Narciso será também, frequentemente, o autor das figuras que integram e povoam as arquitecturas por si realizadas.

¹⁷¹ Na opinião de Anne-Louise Fonseca, comunicada pessoalmente, o tecto da capela-mor, ao contrário do da nave, será exclusivamente de Narciso.

entre muitos – Narciso foi igualmente pintor cenográfico reputado e requisitado, tanto pela Corte como pelos teatros privados. Pelo contrário, André Gonçalves ou Pedro Alexandrino de Carvalho¹⁷² podem ser considerados pintores predominantemente de história e Nicolau Nasoni apenas de quadratura e ornatos – dos tectos que restam deste pintor, os das naves e coro da Sé de Lamego e o muito degradado tecto da Sacristia da Sé do Porto as únicas verdadeiras figuras são, no primeiro caso, no primeiro tramo da nave central, o homem que, lá no alto, assoma a uma varanda e, no segundo, dois *putti* que surgem pintados na parede norte (fronteira com a capela-mor)¹⁷³.

À semelhança do que se passa em quase toda a Europa, em Portugal a associação da quadratura com a representação pictórica de um mundo para lá da realidade opera uma profunda transformação na aparência e eficácia subjectiva deste. Adicionalmente, a sua chegada a Portugal coincide com uma transformação em curso nos meios de representação ilusionista, que ela claramente acentua. Assim, entre o fim do século XVII e as primeiras décadas do século XVIII, no contexto de um alargado processo de adopção dos modelos barrocos italianos, de alteração geral do gosto das elites responsáveis pela encomenda, aquisição e difusão da arte, de aproximação da prática pictórica e da cultura visual dos artistas portugueses às correntes europeias cosmopolitas, assiste-se a uma profunda transformação na representação espacial e, conseqüentemente, do espaço celestial. O primeiro passo por nós conhecido é, efectivamente, a emergência na pintura portuguesa de António de Oliveira Bernardes.

1.2.3.1. A emergência de António de Oliveira Bernardes

A melhor forma de compreender a ruptura operada pelo tecto de Bernardes em Beja – pintado em parceria com o seu pai Pedro Figueira e com João Pereira Pegado – é compará-lo com aqueles que imediatamente o precedem ou dos quais ele é contemporâneo. Como foi

¹⁷² Porém, numa demonstração de que as fronteiras estavam muito longe de serem estanques, Pedro Alexandrino também «pintou com igual graça a tempera, pannos de ornar casas, e estatuas, e quadros nos Theatros» (Machado, 1823: 121) e, até, carruagens (cf. Fonseca, 2003).

¹⁷³ Devido à escassez de informações, ou do seu carácter contraditório, é extremamente difícil ter uma ideia exacta da actividade de grande parte dos pintores de tectos portugueses. Para muitos da primeira metade do século, este panorama é agravado pela ocorrência do terramoto.

dito, de acordo com os documentos encontrados por Vítor Serrão a data da sua realização é, com toda a probabilidade, 1690¹⁷⁴. O mesmo grau de certeza não é, infelizmente, possível para a esmagadora maioria dos restantes tectos ou, em geral, das pinturas portuguesas, independentemente do género ou do suporte. Na maior parte dos casos a informação, acerca de datas e autorias, é desencontrada ou inexistente e «há atribuições, baseadas umas na tradição, outras no exame estilístico dos especialistas» (Ataíde, 1994: 236).

Com todas estas ressalvas é possível definir um conjunto de cinco tectos, realizados a fresco, contemporâneos do de Beja. Do exacto ano de 1690 (a data está incluída na pintura), o tecto da Sacristia da Igreja de Marvila, em Santarém, atribuído a Francisco Ferreira de Araújo (?-1701)¹⁷⁵ (Serrão, 1999a: 294) e representando a *Exaltação do Santíssimo Sacramento*. Do possível ano de 1691, o tecto da Sala da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Mamede, em Évora, de autor desconhecido – mas atribuído, por extensão do tecto da nave, a Gabriel del Barco (1649-1703?) ou a Lourenço Nunes Varela (1636-após1700) – no qual se representa a *Adoração do Santíssimo Sacramento*¹⁷⁶. Da possível data de 1692, o tecto do antigo coro baixo e actual capela do Convento de Santa Marta, em Lisboa, representando *Santa Marta* e atribuído a Lourenço Nunes Varela em colaboração com Miguel dos Santos (Gonçalves, 1984: 41; Dacos e Serrão, 1992: 48; Meco, 1994: 323; Serrão, 1999a: 296; Serrão, 2000: 363). De finais do século XVII (c.1699) as pinturas da nave e da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha, ou da Vista Alegre, em Ílhavo, de autor desconhecido e representando, respectivamente, a *Árvore de Jessé* e a *Assunção da Virgem*¹⁷⁷. Finalmente, a pintura da abóbada da nave da Igreja de São Tiago, em Évora, atribuída ora a Lourenço Nunes Varela (Serrão, 2000: 364-5; Serrão, 2003: 123, 248; Mello, 2004: 57) ora a Gabriel del Barco (Meco, 1979: 53-6), autor também dos azulejos realizados em 1699 e 1700, preenchida com decoração de grotescos e dois pequenos óculos rectangulares nos seus extremos, rodeados de uma balaustrada, onde figuras debruçadas

¹⁷⁴ Cf. Serrão (1997b: 251-2, 258; 2003: 72, 213-4; 2005a: 86).

¹⁷⁵ Francisco Ferreira de Araújo tornou-se em 1683 mestre de António de Oliveira Bernardes, quando este integrou a sua oficina (Serrão, 2005a: 87) e, em 1693, seu sogro (Serrão, 1999a: 291).

¹⁷⁶ Ao contrário da pintura do tecto da nave que está, de facto, datada de 1691, a da Sala da Irmandade não apresenta qualquer data; Espanca (1997: 99) considera que esta será de c.1700. Quanto à autoria, o nome de Gabriel del Barco é defendido por Espanca (1967: 267), Meco (1979: 51-3) e Mello (2004: 57-9) e Lourenço Nunes Varela por Dacos e Serrão (1992: 48) e Serrão (1999a: 296; 2000: 364-5).

¹⁷⁷ A capela, mandada edificar, em data incerta, por D. Manuel de Moura Manuel, bispo de Miranda, falecido em 1699 (Marques Gomes, 1883: 10-1), apresenta ainda pinturas no tecto do coro, do subcoro e da sacristia.

lançam objectos e líquidos para o interior da igreja. Duas datas surgem aqui: 1681 na parede do arco triunfal e 1700 no tecto sobre o coro¹⁷⁸.

A transformação trazida pelo tecto da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres é muito clara: um radical abandono dos grotescos como motivo decorativo fundamental de preenchimento da superfície, a sujeição da superfície à ideia de tridimensionalidade, a diversificação e sofisticação dos meios pictóricos empregues e a concretização de uma verosímil abertura em profundidade no centro do tecto, deixando esta de ser apenas uma pintura dentro da pintura, para se transformar em verdadeira ilusão espacial. Acima de tudo, assistimos a uma reformulação das concepções da pintura decorativa e da função visual dos tectos a partir de uma operação ilusionista integrada e global, filiada numa nova cultura visual marcadamente cosmopolita. Assim, ao compararmos o tecto de Beja com o conjunto de tectos contemporâneos mencionados¹⁷⁹, constata-se que embora integrando no seu seio motivos de grotescos e outros elementos ornamentais a estes associados, a subordinação deles à nova ideia de ilusão, maravilha e magia pictórica faz com que deixem de ser um fim em si mesmo na decoração pictórica das superfícies. Ao mesmo tempo, mantendo a ideia de abertura ou óculo para a visão de outro mundo, oriunda do tecto de Mantegna em Mântua, a pintura de Beja reformula a sua concretização retomando o princípio ilusionista subjacente ao paradigma. Neste sentido, a pintura de Bernardes opera, efectivamente, uma ruptura com a tradição da chamada pintura de brutescos que domina os tectos portugueses do século XVII e que pode ser observada nos múltiplos tectos pintados anteriormente¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Partilhamos a opinião de Meco (1979: 53-6), que considera mais provável que a pintura da abóbada, tal como a dos azulejos, date de 1699-1700. A área do tecto sobre o coro, onde se inscreve a data de 1700, sofreu claramente uma intervenção posterior, provavelmente motivada pelo terramoto de 1755 já que na *Memória Paroquial* é dito: «Fes nesta Igreja [de São Tiago] grande impressão, e effeito, o terremoto do 1.º de Novembro de 1755; mas o mayor foi no frontespicio interior della, o qual teve huma grande abertura piramidal que começou da raiz da mesma parede athe a abobeda, partio o arco, eextrahio grande parte delle fora do corpo em que descansava, e no mesmo Lugar experimentou a abobeda abertura, de grande danno e mayor perigo» (*Memória Paroquial*; cit. por Sousa, 1919-32: I, 186).

¹⁷⁹ Aos exemplos citados, poder-se-ia ainda acrescentar o tecto da Capela de Nossa Senhora da Encarnação no Convento de Santos-o-Novo, em Lisboa, pintado algures no final do século XVII por um autor desconhecido, mas atribuído também à dupla Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos (Monteiro, 2001), no centro do qual se representa *Nossa Senhora da Encarnação*. Ou os tectos da Capela de São Miguel (1697) e da Sala de Exame Privado (1701) da Universidade de Coimbra, pintados por Francisco Ferreira de Araújo e José Ferreira de Araújo (*act.* 1681-1710), respectivamente (Serrão, 1999a: 293).

¹⁸⁰ Como, por exemplo, o da nave da Igreja Paroquial de São Cristóvão (*Adoração da Eucaristia e Símbolos Eucarísticos*, c.1672-5), em Lisboa, atribuído a Francisco Ferreira de Araújo (Serrão, 1999a: 292-3); da nave da Igreja de Santa Maria (*Assunção da Virgem*, de 1676), em Óbidos, atribuído a Gabriel del Barco (Dacos e Serrão, 1992: 48; Serrão, 2000: 364); ou ainda as pinturas a têmpera que restam nas duas abóbadas da nave central da Capela Real de Salvaterra de Magos, representando *Anjos, Flores e Instrumentos do Martírio de Cristo*, pintados em 1681 por Francisco Ferreira de Araújo, José Ferreira de Araújo e João da Mota (?-?) (Serrão, 1999a: 292). Uma composição estruturalmente idêntica à de São Cristóvão e com o mesmo tema é a da Igreja Paroquial de

Os tectos que Bernardes pintará depois reforçam e consolidam esta ruptura. Referimo-nos ao tecto em madeira da antiga capela da Quinta da Ramada, em Frielas, concelho de Loures, representando *Anjos e as Virtudes Cardeais* (c.1698-9), reinstalado com adaptações em 1918 no Salão da Casa de Santa Maria, construída em Cascais por Raul Lino¹⁸¹; ou os muito degradados tectos pintados sobre estuque da nave (*Imaculada Conceição*) e da capela-mor (*Adoração do Santíssimo Sacramento*) da Igreja do Convento de Santa Clara, em Évora (c.1700) e da Sala da Irmandade dos Terceiros, actual Sacristia, da Igreja de São Francisco, em Serpa (*Imaculada Conceição*, c.1715)¹⁸². No primeiro caso, estamos perante um tecto com estrutura de gamela onde, como bem notou Raggi (2004: 483), numa subtil evocação da pintura de Veronese na Salla dell'Olimpo da Villa Bárbaro (c.1560-1), em Maser, o espaço abre-se para uma visão do céu: tanto lateralmente, através de arcos colocados atrás da balaustrada circundante, como superiormente, através de uma abertura a todo o comprimento rodeada por uma outra balaustrada¹⁸³. Este céu aparentemente natural, que se apresenta ligeiramente nublado e banhado por uma quente luz dourada, adquire uma dimensão ambiguamente sobrenatural por via do anjo que, no centro, volteia sobre nós, ou daqueles que se vêem na arquitectura que medeia entre as arcadas laterais. Nos topos da sala, em cada um dos respectivos arcos duas figuras femininas ricamente vestidas, personificando a Constância e a Misericórdia, surgem à varanda. A primeira é acompanhada de uma ave pousada na balaustrada. Nenhuma delas nos observa directamente, absorvidas como estão com os símbolos que seguram: uma coroa, no caso da Constância, um ramo de oliveira, no caso da Misericórdia.

A mesma estrutura é visível, apesar do estado de degradação, nos dois tectos de Santa Clara, em Évora, e no de Serpa. Também nestes, Bernardes recorre a arcadas e, sobretudo, a grandes aberturas zenitais, protegidas por balaustradas, que estabelecem a comunicação visual entre o espaço natural e o espaço sobrenatural. No caso de Santa Clara são ainda visíveis arcadas laterais, no tecto da capela-mor, e dois grandes óculos circulares e

São Miguel, em Lisboa, atribuída ao seu filho José Ferreira de Araújo ou a Miguel dos Santos, Lourenço Nunes Varela e Nicolau Pinheiro (Serrão, 1999a: 294, 296) e pintada em c.1673-4 ou em 1698 (Serrão, 1999a: 294).

¹⁸¹ A pintura que agora vemos resulta do aproveitamento parcial e respectiva adaptação ao novo espaço que Raul Lino fez do então arruinado tecto original da capela, por si adquirido juntamente com os painéis de azulejo também da autoria de Bernardes (cf. Serrão, 2005a).

¹⁸² Também atribuídos a Bernardes são os tectos da capela-mor da Igreja do Bonfim (c.1695), em Setúbal (muito degradado) e, com mais reticências, da Sacristia da Igreja de São Lourenço, em Vila Nova de Azeitão (de data incerta), representando os *Instrumentos do Martírio de São Lourenço* e mais próximo da tradição anterior.

¹⁸³ Muito provavelmente, na pintura original a balaustrada lateral percorreria de forma completa e visível todo o tecto; a actual estrutura complexa e fragmentada do tecto e os painéis ornamentados que existem de permeio deverão ser resultado da adaptação feita por Raul Lino.

perspectivados nos extremos do tecto da nave. Tal como na abóbada de Beja e no tecto de Cascais, tanto em Évora como em Serpa, a arquitectura ilusionista ricamente ornamentada onde se inserem as aberturas é povoada por anjos – alguns, como atlantes, sustentando-a e suportando o seu peso – que, na sua qualidade de mediadores entre a esfera humana e a divina, surgem dentro do espaço da igreja, mesmo que a grande altura. Esta presença dos anjos no nosso espaço, à semelhança também das Virtudes no tecto de Cascais, é um meio ilusionista fundamental ao processo de comunicação estabelecido pela pintura e à sua eficácia persuasiva.

São estas mesmas ideias e esta linguagem pictórica que António de Oliveira Bernardes irá aplicar aos seus restantes e originais tectos: já não pintados sobre madeira e estuque mas sobre azulejo. De facto, embora a cronologia conhecida das obras de Bernardes seja muito frágil, sabemos que a determinada altura se terá dedicado à pintura de azulejo, aplicado com enorme sucesso tanto a paredes como a tectos (cf., p.e., Serrão, 2003: 215-8); nesta actividade terá sido acompanhado pelo seu outro filho, Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), que, após a morte do pai, chefiará e dará continuidade à muito requisitada oficina familiar¹⁸⁴. Na opinião maioritária da historiografia portuguesa, a dedicação de António de Oliveira Bernardes ao azulejo será feita a título exclusivo, discutindo-se, por isso, as razões do seu abandono da pintura tradicional. Na verdade, tanto os efeitos do terramoto no património de tectos pintados na primeira metade do século como a inexistência de documentação conclusiva impede-nos de ter uma certeza a este nível, embora o manifesto sucesso desta sua actividade – que o enorme número de painéis por todo o país claramente demonstra – torne verosímil essa hipótese. De forma exclusiva ou não, a verdade é que Bernardes parece ter encontrado, algures entre o final do século XVII e o início do seguinte, uma nova e, em termos europeus, absolutamente original forma de continuar o modelo das grandes máquinas celestiais: é isso que vemos no caso do tecto da antiga Sala da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, em Lisboa (c.1714), onde no centro se representa a *Imaculada Conceição* ou, parcialmente, nas paredes e abóbada da capela-mor da Igreja da Ordem de São Francisco, em Faro (c.1718-9)¹⁸⁵. Já da autoria dos seu filho Policarpo, mas mantendo a

¹⁸⁴ Na oficina de Bernardes terão trabalhado também, entre outros, André Gonçalves e José Ferreira de Araújo (Serrão, 2003: 216).

¹⁸⁵ Na sequência do terramoto, as obras de reconstrução da abóbada e ampliação da igreja levaram, em 1761, a uma intervenção na decoração azulejar, feita por Domingos de Almeida, integrando o que restava da decoração de Bernardes (cf. Rosa, 1984: 23; Rosa, 1990: 34; Serrão, 2003: 220). António de Oliveira Bernardes é também o autor da decoração em azulejo das paredes e tecto da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios (c.1720), em Peniche (cf. Serrão, 2003: 217-8; Serrão, 2005a: 90).

mesma linguagem, o extraordinário conjunto dos tectos, assinados e datados de 1730, da nave (*Glória de São Lourenço*)¹⁸⁶ e da cúpula da capela-mor (*Ascensão de São Lourenço*)¹⁸⁷ da Igreja de São Lourenço, em Almancil, ou, acentuando o papel da quadratura, os de 1734-36, da nave (*Alegoria ao Reino de Portugal*) e da capela-mor (*Assunção da Virgem*) da Capela do Forte de São Filipe, em Setúbal – em ambos os casos, obedecendo a um projecto de revestimento total dos templos, que inclui todas as paredes.

Se foi o sucesso obtido na pintura sobre azulejo ou se, pelo contrário, foi a chegada a Lisboa, por volta de 1703, de Vincenzo Bacherelli – e o sucesso do modelo bolonhês de máquina celestial por este praticado – a motivar o possível abandono de Bernardes dos meios tradicionais (Raggi, 2004: 484), provavelmente nunca saberemos. Apenas podemos especular e optar entre hipóteses: não poderá, por exemplo, ter sido uma combinação daquelas duas razões? Não poderá Bernardes, perante uma alteração no contexto em que a sua actividade se realizava, ter encontrado, ou sabido criar, no azulejo um campo propício e inexplorado para a adaptação e alargamento do novo género, implicando uma nova forma de especialização – “vedada” a Bacherelli – e, conseqüentemente, um novo mercado isento de concorrência¹⁸⁸? De uma forma ou de outra, a verdade é que esta se tornou, claramente, uma novidade adicional trazida à pintura portuguesa de tectos pelo pintor de Beja.

A obra de António de Oliveira Bernardes desempenha, assim, um papel fundamental na arte portuguesa no início do século XVIII. Este é mensurável tanto directa, como indirectamente, por via da influência exercida noutros artistas, cujas obras são disso testemunho. É o caso, nomeadamente, tal como já foi referido por Mello (2002a: 543), de diversos tectos pintados no Alentejo, região de onde Bernardes era natural e onde deixou vários testemunhos da sua pintura: como o tecto da capela-mor da Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Cuba, no centro do qual é representada a *Aparição da Virgem a São Simão Stock* (c.1722)¹⁸⁹. Embora se desconheça o seu autor e apesar do estado de

¹⁸⁶ A semelhança estrutural deste tecto (a abertura rectangular no centro e as aberturas circulares nos topos ou o esquema de arcos laterais, por exemplo) com o da nave de Santa Clara em Évora, pintado pelo pai, não deixa de ser notável.

¹⁸⁷ Ao contrário do que afirma Mello (1998b: 32; 2004: 70) esta não é uma «falsa cúpula» mas uma verdadeira cúpula revestida a azulejo. Também, como veremos, é para nós incompreensível a sua afirmação de que ela se identifica «com a falsa cúpula que Andrea Pozzo executou no transepto da igreja de Santo Inácio, em 1684» (Mello, 2002a: 538), afirmação reiterada dois anos depois (Mello, 2004: 70).

¹⁸⁸ De acordo com a cronologia da obra de Bernardes publicada por Serrão (2005a: 87, 89) é na Capela de Frielas que se encontram os primeiros painéis em azulejo cuja autoria de Bernardes está documentada, o que indica que o seu trabalho neste campo se iniciou antes da chegada de Bacherelli.

¹⁸⁹ Sabemos que a construção do convento se terá iniciado em 1657 (IAN/TT, *Memórias Paroquiais*, vol. 12, fl. 3303-3306; cit. por Salvado Borges, 1994: 33) e que a partir de 1682 se iniciaram obras de ampliação e

escurecimento da pintura, não temos qualquer dúvida que este pode ser mais um tecto do próprio António de Oliveira Bernardes¹⁹⁰, ou, em alternativa, um dos mais claros exemplos da sua influência, recorrendo à mesma linguagem e aos mesmos recursos ilusionistas utilizados por Bernardes noutros tectos.

Outro exemplo, é o tecto do Consistório da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, em Beja. Pintado entre 1730-40, por José Gavião (?-?) e Manuel Pereira Gavião (?-?) (Raggi, 2004: 638) com a *Descida da Cruz e outras Cenas da Paixão de Cristo*, envolve a utilização, não muito consistente, da quadratura ou, nas palavras de Raggi (2004: 640), «uma carência de real compreensão da linguagem ilusionista», embora indubitavelmente o desejo de a ela recorrer. Este é, por isso mesmo, um exemplo do modelo híbrido resultante da combinação da velha tradição seiscentista com a nova prática ilusionista que, sob múltiplas variantes, se produziu um pouco por todo o lado em Portugal. Além do tecto, também as paredes da sala seriam provavelmente pintadas, envolvendo, segundo Espanca (1992: 165), empretadas cronologicamente diferentes.

Também em bastante mau estado, com o típico óculo central rodeado por uma balaustrada é o tecto da nave e do coro (*Fuga para o Egipto e São Paulo em Oração*) da Igreja do Convento de São Paulo da Serra de Ossa que, segundo Espanca (1978: 311), terá sido pintado em 1734 por Domingos Gonçalves (?-?). Curiosamente, António de Oliveira Bernardes foi responsável, por volta de 1700, pelos painéis de azulejo que decoram este convento (Arruda e Coelho, 2004; Serrão, 2005a: 89). Já a pintura do tecto da capela-mor, em pior estado de conservação, estrutura-se numa centralizada quadratura, de modelo claramente italiano, que parece revelar uma autoria e datação diferente. Também segundo Espanca, embora a capela-mor tenha sido terminada no reinado de D. João V seria renovada em 1766, data possível de realização da sua pintura, por um artista anónimo que, entre Junho e Novembro desse ano, recebeu «a importância de 7920 rs.» (Espanca, 1978: 311-2). Porém, Arruda e Coelho (2004: 34) consideram que esta pintura data de c.1737-40¹⁹¹.

redecoração que, no caso, da capela-mor terão terminado em 1722 (cf. Espanca, 1992: 270; Franco, Caetano, Serrão, 1992; Salgado Borges, 1999: 51-5). Nas paredes da capela, estão ainda pintados dois medalhões: um representando *São João Baptista* e o outro *São João Evangelista*.

¹⁹⁰ Embora Espanca considere que a pintura é de 1722, outros autores vêem nela «uma marca do gosto tardio do século XVIII, do rococó, em que a decoração, cada vez mais, ocupa o lugar da teatralidade barroca», atribuindo-lhe um «mérito muito relativo» (Franco, Caetano, Serrão, 1992: 93) ou considerando-as «um pouco incipientes» (Mello, 2002a: 441). Já o interior do trono, tecto e paredes, apresenta uma pintura com características que a aproximam da tradição anterior da pintura de brutescos, vendo-se motivos florais e a representação de medalhões com anjos e elementos simbólicos, como a Custódia.

¹⁹¹ Convém mencionar a existência de uma outro fresco, reduzido actualmente a um medalhão no centro do tecto (*Emblema da Ordem Paulista?*), na nova Sala do Capítulo. Além disso, Espanca (1973: 96; 1978: 311)

Em Alcáçovas, concelho de Viana do Alentejo, no tecto da nave da pequena capela particular de São Teotónio, «fundada pelo deão da Sé de Évora D. Teotónio Manuel, presumivelmente na década de 1650» (Espanca, 1978: 497), encontramos outra pintura de autor e data desconhecidos, mas certamente das primeiras décadas do século XVIII, representando a *Imaculada Conceição, Cenas da Vida da Virgem e Virtudes*, com uma marcada referência à estrutura arquitectónica e ao estilo ornamental das obras de Bernardes. Mais fascinante é a pintura da pequena cúpula da capela-mor (com cerca de 3 metros de diâmetro) com a dupla representação da *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, voltada para a nave, e da *Anunciação*, voltada para o altar-mor, trabalho de «autor desconhecido mas talentoso, aparentemente responsável pela obra da cimafrente do arco mestre e de provável oficina eborense do tempo de D. Pedro II-D. João V» (Espanca, 1978: 499).

Dois outros exemplos, agora numa versão menos erudita, são os tectos das naves da Ermida de São Bento e da Ermida de São Domingos, em Vila Viçosa – ambos de autor desconhecido. No primeiro caso, com a representação da *Apoteose de São Bento e as Virtudes Teológicas* e, no segundo, com a *Aparição da Virgem a São Domingos*. No caso da Ermida de São Bento, além da abóbada, também as paredes e arcos se apresentam pintados com cenas religiosas e paisagens, constituindo o conjunto três núcleos estilística e cronologicamente diferenciados: o primeiro, datado de 1711, «mais arcaico, preenche os alçados posteriores da entrada principal, o alto lambris e os arcos das seis capelas laterais» (Espanca, 1973: 111), o segundo, correspondente às paisagens nas paredes, e o terceiro, a pintura do tecto, de meados do século XVIII. Neste tecto encontramos referências à abertura central rectangular, cercada por uma balaustrada, da nave da Igreja de Santa Clara, em Évora, à habitual estrutura da quadratura, povoada por anjos e suportada por atlantes, dos tectos de Bernardes e à ideia dos quadros recolocados laterais, do tecto da Capela dos Prazeres, em Beja. Um dos aspectos mais curiosos deste tecto é a inclusão de paisagens em alguns medalhões¹⁹² e a colocação, no eixo longitudinal do tecto ladeando a abertura central, de dois pequenos óculos circulares que permitem a visão de árvores representadas de forma rebatida e anti-perspéctica.

refere ainda um outro pintor, António José Pousão (?-?), antepassado de Henrique Pousão (1859-1884), que terá trabalhado em 1767-68 no convento.

¹⁹² Algo que, aliás, ocorre, de forma mais erudita nos medalhões laterais do já mencionado tecto do Convento de Santa Marta, em Lisboa.

Envolvendo um compromisso com a tradição anterior mas obedecendo a um claro projecto ilusionista é o tecto da chamada Sala das Artes da Biblioteca do Colégio do Espírito Santo, hoje Universidade de Évora, pintado em 1708 (Espanca, 1966: 79) e de autoria desconhecida. Uma grande abertura zenital protegida por uma balaustrada a toda a volta da sala acentuadamente rectangular, dá a ver um céu povoado de pequenos anjos segurando flores e acompanhados por pássaros, a revoltearem nos ares. No centro, um grupo de anjos sustenta e apresenta um quadro, excessivamente grande para a altura da sala, que mostra a Virgem como rainha da sabedoria e paladina das artes. Outros brincam na balaustrada e lançam flores para o interior da sala. A “parede” entre a sanca e a balaustrada é amplamente decorada com diversos elementos, símbolos, medalhões e figuras, incluindo cortinados ilusionistas. O tecto, uma *Alegoria às Artes, ao Saber e à Religião*, restaurado em 1959 após um processo de acentuada deterioração (Espanca, 1966: 79), apresenta ainda assim significativas relações com o modelo de abertura ilusionista de Bernardes – em particular com aquela que se vê hoje no tecto de Cascais.

Finalmente, um dos casos mais inesperados de afinidade com a obra de António de Oliveira Bernardes é o do Palácio Sandomil, em Lisboa, onde os dois tectos pintados com cenas mitológicas inspiradas nas *Metamorfoses* de Ovídio – o do Salão Nobre e o da sala anexa – são tradicionalmente atribuídos a Pedro Alexandrino de Carvalho (Araújo, s.d.: V, 24; França, 1966: I, 34). Na nossa opinião esta atribuição é inconsistente com as características pictóricas das obras em causa que, especialmente no caso do Salão Nobre, remetem de forma óbvia, tanto em termos compositivos como ornamentais, para o modelo da abóbada da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja. Sabendo que o palácio resistiu ao terramoto, apurar a verdadeira autoria e data de realização destas obras de inegável qualidade deverá constituir uma tarefa futura dos investigadores.

Um último aspecto relativo à importância da obra de António de Oliveira Bernardes deve ser mencionado: a par da sua influência na pintura de tectos do século XVIII ela opera uma ligação entre esta e aquela que foi praticada em Portugal no final do século XVI, início do XVII, imediatamente antes da disseminação e domínio dos tectos de *brutesco*. Embora hoje reste apenas o monumental tecto da nave da Igreja de São Roque, em Lisboa, é verosímil que outros exemplos¹⁹³ pudessem existir na época de Bernardes e não tenham sobrevivido ao

¹⁹³ É o caso dos tectos da capela-mor e da nave da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos, em Lisboa, a primeira pintada em 1604 por Fernão Gomes e Diogo Teixeira «com um tema central do *Triunfo da Eucaristia*, envolto por figuras de anjos e trechos arquitectónicos, por oito figuras femininas alegóricas (“as bem aventuranças”) acompanhadas nos pedestais por símbolos iconográficos e legendas bíblicas de teor moralizante.

terramoto de 1755. Mais do que uma semelhança formal com o tecto de São Roque, a pintura de Bernardes retoma a ideia ilusionista italiana presente neste. Dessa forma, por via de uma elipse temporal, une o presente com o passado, dando-lhe continuidade e consequência. Também isto espelha o quanto o modelo criado por si mantém uma relação ricamente complexa com a tradição, ao envolver, por um lado, uma ruptura com ela, necessária à afirmação da novidade da sua própria obra e dos novos modelos em que se inspira e, por outro, ao praticar um olhar conhecedor sobre esse passado, seleccionando e incluindo elementos dele, que depois combina e reformula – numa prática de invenção tipicamente barroca.

O tecto plano em madeira da nave da Igreja de São Roque, traçada por Afonso Álvares (?-?) e Filippo Terzi (c.1520-1597), é provavelmente, com a sua área de 654 m², o mais extenso e também o mais ambicioso empreendimento pictórico em toda a história das grandes máquinas portuguesas¹⁹⁴. Porém, como é frequente em Portugal, aquilo que sabemos, sobre a sua génese e a sua história, é muito pouco comparado com o que desconhecemos. Pintado c.1588-90, no início do período filipino, talvez pelo pintor régio de Filipe II (1527-1598) de Espanha (primeiro de Portugal), o espanhol radicado em Lisboa Francisco Venegas (?-1594) (Serrão, 1991a: 69; Ataíde, 1994: 235; Caetano, 2002: 16), apresenta uma grandiosa ilusão arquitectónica constituída por quatro grandes arcos transversais que sustentam uma abóbada curva na qual se elevam axialmente três cúpulas, uma central elíptica e duas circulares. Logo no início do século XVII, por volta de 1610, sofreria uma importante intervenção com a possível aposição da glória celestial¹⁹⁵, representando o

Esta pintura é a que Félix da Costa (1696) e frei Agostinho de Santa Maria (1707) citam em vivos depoimentos. Foi devorada pelo grande incêndio de 1750»; a segunda, também destruída pelo mesmo incêndio, foi pintada em 1613 por Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues «com uma grande pintura de perspectiva, louvada por Félix da Costa (1696) em referência ao primeiro daqueles dois artistas» (Serrão e Markl, 1980: 49).

¹⁹⁴ «Traçada assim a obra [da igreja] se deo principio a ella no anno de 1555 ... Depoys porem que as cousas do Reyno e da cidade se foram mays compondo [após 1580], se trattou de fazer o tecto da igreja, e duvidando-se que as paredes della tivessem forças pera sustentar o repuxo da abobeda e pezo della, se resolveo que o tecto fosse de madeyra, e pera assim se fazer com mayor segurança e acerto mandou El Rey Dom Phelippe, primeyro de Portugal, que se achava em Lisboa, ao seo famozo architecto que tambem se achava na cidade, e foy o que trassou a fabrica do sumptuoso templo de Sam Vicente e no Palacio Real a insigne obra da sala em que se recebem as embayxadas, que vulgarmente se chama a Casa do Forte ... Acabado o madeyramento do tecto se forrou pela parte convexa de taboas de bordo, obra chã e lisa, pera que sobre o ditto forro, sendo razo e sem malduras algumas podesse sair melhor a pintura, pera a qual se fizeram tres desenhos pellos pintores de melhor nome que tinha Lisboa. / E entendendo Dom Joam de Borja, filho de Sam Francisco de Borja, que El Rey teria gosto de ver os papeis que se tinham feyto pera apintura do tecto da igreja, e dar sobre elles seo voto, fez aviso aos Padres ... que apresentando-os a El Rey mostrou gosto de os ver, e depoys de bem considerados e cotejados todos tres approvou El Rey o que se ve pintado» (Anónimo, 1704-08: I, 222-5).

¹⁹⁵ Embora não haja quaisquer certezas, a constatação, feita durante o restauro de 2001, de que o contorno exterior da cúpula central continua sob a pintura do *Triunfo da Cruz*, parece indicar que esta é, efectivamente, posterior (cf. Almada e Figueira, 2000: 129).

Triunfo da Cruz, perto do centro geométrico do tecto e ocultando metade da cúpula central, pintura atribuída a Amaro do Vale (c.1550-1619), pintor régio de Filipe III (1578-1621), que terá estagiado em Roma (Serrão, 1991a: 84). Talvez desta altura sejam também os *quadri riportati* e as tapeçarias penduradas que mostram cenas bíblicas, da autoria de Amaro do Vale ou de um outro pintor (Caetano, 2002: 22-4), embora saibamos pelo restauro recentemente efectuado ter o tecto sofrido múltiplas intervenções ao longo da sua história e talvez até uma completa repintura no século XIX (cf. Almada e Figueira, 2002). Sobreviveu ao terramoto de 1755, mas porque a fachada da igreja ficou parcialmente arruinada e a torre ruiu a zona sobre o coro sofreu estragos¹⁹⁶ e foi, por isso, reconstruída.

A pintura é, acima de tudo, o principal exemplo em Portugal, anterior à época barroca, do ilusionismo segundo modelos italianos¹⁹⁷ e, tanto pela sua dimensão como pelo poderoso efeito visual que gera no observador, teve certamente um enorme impacto esta «maquina tam grandiosa», «que parece está pendente no ar», na qual se «a arte com que o artifice pintou foy grande, foy ainda mayor o engenho com que fingio» (Padre Balthazar Telles, 1645-47; cit. por Anónimo, 1704-8: I, 225-6). De facto, esta combinação de grandiosidade e fingimento – ou ilusão – é crucial no tecto de São Roque que desempenha, assim, um papel precursor em Portugal e surge, ao nosso olhar pós-terramoto, como um exemplo solitário na história das grandes máquinas celestiais pré-barrocas¹⁹⁸. Na sua história completa, feita do que seria originalmente e daquilo em que se transformou pelas intervenções posteriores, surgem de forma notável algumas das principais características, ambições e tensões do posterior ilusionismo barroco: a ideia de elevação virtual do espaço do templo por via da transformação e ultrapassagem ilusionista da superfície real do tecto ou da sua abertura ao espaço celestial, seja ele natural, aquele que se vê através das colunas que sustentam as cúpulas extremas, ou sobrenatural, aquele que irrompe dentro do espaço da igreja através da aparição da glória celestial abaixo da abóbada fingida. Mas também a tensão entre visão

¹⁹⁶ Cf. IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cod. n.º 1229, fl. 74 (cit. por Portugal e Matos, 1974: 319); Figueiredo, 1756: 12; Castro, 1763: 265; Conceição, 1829: 24.

¹⁹⁷ Raggi (2004: 472) relaciona-o com o tecto de Giulio Romano na Sala dos Gigantes do Palazzo del Tè, em Mântua, afinidade que só ocorre nas cúpulas e, como a autora nota, apenas na estrutura decorativa da calote.

¹⁹⁸ Um desenho também atribuído também a Venegas – *Composição Decorativa para um Tecto*, d.n.d. Pena e aguada sépia sobre papel; 398 x 434 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 666) – mostra-nos, provavelmente, o projecto do tecto da capela-mor da Igreja do Hospital de Todos-os-Santos, em Lisboa, realizado em 1582-83, em colaboração com Diogo Teixeira e Domingos da Costa e destruído por um incêndio em 1601 (Serrão e Markl, 1980). Aqui a superfície trabalhada abre-se para o céu através de quatro aberturas rectangulares (que dão a ver anjos) dispostas em torno de um óculo circular central (pelo qual se vê as três Virtudes teológicas). As primeiras apresentam parapeitos e o último uma balaustrada, sendo todos concebidos para uma visão oblíqua, a partir de pontos de vista autónomos (cf. MNA, 1994: n.º 9; Serrão, 1995b: n.º 76).

natural e visão sobrenatural, entre a quadratura e a *aparicação*, entre a organização perspéctica de uma arquitectura que pretende ser realista e os recursos não geométricos da representação do espaço celestial assumidamente sobrenatural. De facto, se uma é, fundamentalmente, determinada pelo recurso à perspectiva linear, a outra é-o por valores plásticos não matemáticos como o claro-escuro, o tamanho relativo ou a cor. Donde, se a última visa ser vista por um observador na zona de entrada da igreja mas é suficientemente robusta para ser observada a partir de qualquer ponto da metade inicial da nave¹⁹⁹, a primeira, de acordo com as regras geométricas da perspectiva, pressupõe um observador colocado num ponto ideal do espaço e tem, por isso, uma fraca resistência à deslocação do observador no espaço da igreja.

Mas que ponto é esse? A resposta não é simples porque, na verdade, nesta vasta superfície diferentes pontos de fuga conduzem a diferentes pontos de vista. Considerando apenas a questão das cúpulas, constata-se que, por um lado, os vãos sobre os quais se erguem as duas cúpulas circulares organizam-se segundo um ponto de fuga que é diferente das colunas em que estas assentam; por outro, se as cúpulas parecem obedecer a um ponto de vista colocado no extremo oposto da nave, a verdade é que a observação *in situ* revela que estas, tal como os arcos transversais, só quando vistas sob a cúpula central surgem sem deformação. Ou seja, quando vistas dos pontos extremos – junto à entrada para a cúpula perto da capela-mor, junto à capela-mor para a cúpula perto da entrada – surgem distorcidas, “achatadas”, tal como a curvatura da abóbada fingida definida pelos arcos. Quanto à cúpula central, aceitando que a metade hoje visível não sofreu alterações no traçado geométrico, ela pressupõe uma visão oblíqua a partir da entrada da nave, surgindo totalmente distorcida de qualquer outro ponto que não este – embora o vão em que ela se insere esteja organizado segundo um ponto de fuga central²⁰⁰. Aliás, supondo que originalmente toda a cúpula seria

¹⁹⁹ Já que na metade da nave situada entre o a linha mediana do seu comprimento e a capela-mor o observador que olhe para a glória celestial vê-la-á invertida.

²⁰⁰ A questão da visão da cúpula central é complexa. De facto, tal como a vemos hoje ela pressupõe uma visão oblíqua a partir da entrada. Porém, se a glória é posterior e se aquilo que hoje se vê da cúpula central é apenas metade da original, permanece a dúvida sobre qual seria a estrutura da outra metade e até se a parte que hoje se vê corresponde à pintura original. Donde há quatro hipóteses: 1) a glória celestial é posterior, a metade que falta da cúpula era consequente com a que se vê, esta não foi alterada e a visão da cúpula sempre pressupôs um ponto de vista extremo para a sua observação, sob a cúpula da entrada; 2) a glória celestial é posterior e a cúpula central, coerentemente com o vão em que se insere, destinava-se a ser vista em visão zenital, tendo a metade que ficou à vista sido alterada perspécticamente para enfatizar a visão oblíqua da glória; 3) a glória celestial é posterior, a metade que falta da cúpula era simétrica da que se vê, esta não foi alterada e a visão da cúpula pressupunha dois pontos de vista para a observação de cada metade: um sob a cúpula da entrada e outro sob a cúpula do lado da capela-mor; 4) a glória celestial é parte integrante do projecto da cúpula central, que se

visível, devido à sua extrema convergência, esta pareceria em eminente colapso quando vista de qualquer ponto relativamente distante do previsto e, por isso, tão estranha e inverosímil como uma anamorfose. Assim, se a justaposição da pintura não perspectivada de Amaro do Vale agravou a já frágil coerência perspéctica da arquitectura de Venegas, talvez tenha, por outro lado, resolvido a estranheza da exagerada cúpula central²⁰¹.

Nesta pintura estão ainda presentes outros aspectos que se revelarão importantes posteriormente: por exemplo, a ideia de submissão do sujeito à espectacularidade da ilusão, o carácter inerentemente cenográfico da representação, ou a tensão entre finitude e clausura material (da trabalhada superfície arquitectónica) e infinitude e abertura subjectiva ou metafísica (seja por via do azul do céu natural visto através da cúpulas ou da intensa luz mística da glória divina) que marca toda a espacialidade deste tecto. Também não deixa de ser curioso que se a glória celestial é um acrescento posterior, ainda assim, ela procura estruturar-se segundo o modelo côncavo e centralizado da cúpula que parcialmente esconde – afirmando-se como uma espécie de cúpula celestial, irreal e sobrenatural, feita de um turbilhão de nuvens, luz e anjos e, por isso, mais de acordo com a nova ideologia saída do Concílio de Trento. Além disso, se Venegas parece sobretudo preocupado em elevar o espaço da igreja e persuadir o espectador da verosimilhança do esplendoroso e complexo tecto abobadado – atitude que tem na figura debruçada, a olhar para baixo, no parapeito da cúpula do lado da capela-mor o seu trunfo final – esquecendo assim a planura e pobreza do verdadeiro tecto de madeira, Amaro do Vale procura alcançar a infinitude e a transcendência – ao mesmo tempo que ensaia um efeito de atracção ascensional do observador para o seu remoinho celestial²⁰². A ambição de um é claramente distinta da do outro e cada uma delas envolve meios pictóricos diferentes. Acima de tudo, a convivência, forçada ou não, entre os dois mundos da ilusão – o geométrico e o perceptivo – surge como um prenúncio, ou antevisão, de futuras tensões: aquelas que serão enfrentadas pelo mundo das máquinas celestiais barrocas que António de Oliveira Bernardes inicia um século depois.

apresenta de acordo com o projecto original e que, por isso, pressupõe um ponto de vista extremo sob a cúpula da entrada. Destas hipóteses, a mais inverosímil é, claramente, a terceira.

²⁰¹ Os problemas estruturais que minam a unidade compositiva da composição de Venegas são em grande parte consequência do desafio que as grandes superfícies sempre colocaram à organização perspéctica – algo de que os pintores e teóricos barrocos, como Andrea Pozzo (cf. Pozzo, 1693a: 221), terão uma profunda consciência. Também o carácter elíptico da cúpula central (e não circular como as laterais) ajuda a quebrar essa unidade.

²⁰² A figura de Venegas encontra o seu equivalente no anjo de Amaro do Vale que olha para baixo enquanto aponta para a cruz, embora neste caso numa interpelação mais óbvia e retórica do observador, tipicamente contra-reformista. Quanto à progressão concêntrica de anjos e nuvens é ainda demasiado rígida e excessivamente geometrizada, sem a ductilidade e subtileza da matéria atmosférica revelada pela pintura italiana contemporânea, especialmente de Correggio.

1.2.3.2. A vinda dos artistas italianos

Não há qualquer dúvida que a tradição da pintura de brutescos não terminou com António de Oliveira Bernardes. Mas a verdade é que isso também não aconteceu com a vinda de artistas italianos na primeira metade do século XVIII e com as obras que eles realizaram em Portugal. Ao longo deste período continuaram a ser pintados tanto tectos de caixotões como, mais importante para esta análise, tectos unitários de acordo com o gosto e a tradição seiscentista²⁰³. De qualquer modo, os dois acontecimentos tornaram aquela que era uma tradição absolutamente dominante numa prática paralela e em progressivo desaparecimento ou em híbrida combinação com as novas tendências.

É provável que Vincenzo Bacherelli, um pintor florentino de quadratura relativamente obscuro, tenha chegado a Lisboa no Verão de 1701 (Mello, 2002a: 85; Raggi, 2004: 503) e tenha regressado a Itália entre 1719 e 1721 (Mello, 2002a: 126-8; Raggi, 2004: 504). Neste período, de acordo com a documentação existente (cf. Mello, 2002a; Raggi, 2004) ele terá pintado a fresco, logo em 1702, o tecto do subcoro e a frontaria do coro²⁰⁴ da Igreja de Nossa Senhora do Loreto (c.1702), ou dos Italianos, em Lisboa, que, pelo seu estado de degradação

²⁰³ De que são exemplo o tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (Paroquial da Ameixoeira), em Lisboa, de 1702, pintado, com o tema da *Anunciação*, por uma equipa constituída por António da Serra (?-1728), pai de Vitorino Manuel da Serra, Caetano de Almeida (?-?), Manuel do Monte (?-?) e Manuel Dias (?-?) (Serrão, 1999a: 295); os tectos das naves das igrejas de Nossa Senhora da Conceição e de Nossa Senhora da Ajuda, em Peniche, pintadas por Pedro Peixoto (c.1680-?), respectivamente em 1705 e 1719 (Gonçalves, 1984; Serrão, 1999a: 297), com os temas da *Imaculada Conceição* e da *Morte da Virgem*, os tectos da nave da capela-mor da Capela da Quinta das Carrafouchas, no concelho de Loures, talvez de José Ferreira de Araújo e pintados c.1714 (Stoop, 1986: 68-9), com os temas de *Nossa Senhora do Monte Carmelo Salvando os Danados do Fogo Eterno* (nave) e uma *Alegoria à Virgem Maria* (capela-mor); ou o tecto da nave da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (c.1721-22), atribuído a Manuel Gomes de Andrade (?-?) e representando ao centro a *Assunção da Virgem*, ladeada pela sua *Morte* e *Coroação* (Gonçalves, 1984: 44, 66; Calado, 1995: 2141-2; Serrão, 1999a: 297). Neste último caso, uma balaustrada disposta nos dois lados da abóbada tem uma função tão decorativa quanto os motivos florais e os *putti* que preenchem a totalidade do espaço entre os três medalhões. A cúpula sobre a capela-mor apresenta-se também decorada de forma coerente com a nave. A totalidade do programa decorativo em azulejo (1719-21) é da responsabilidade de Policarpo de Oliveira Bernardes (Serrão, 2003: 218-9). De cariz mais popular e conciliando um uso imaginativo dos motivos da pintura de brutescos com elementos figurativos, decorativos e arquitectónicos são, no Alandroal, as ermidas de Nossa Senhora das Neves e de São Bento, com as superfícies completamente revestidas de pintura a fresco de autoria desconhecida. Na primeira destaca-se o tecto da nave, de 1722, organizado em torno da representação central da *Assunção da Virgem* e na segunda, de data desconhecida, mas certamente da primeira metade do século XVIII (Espanca, 1978: 20), o tecto da nave com a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade* e dois medalhões/óculos com o Sol e a Lua e o tecto da Sacristia com *São Bento Rodeado de Quatro Acólitos*. José Ferreira de Araújo realiza também neste período o fresco do tecto da Sala de Hércules do Palácio dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa (*Hércules Lutando com o Leão de Nemeia*, c.1710).

²⁰⁴ Mello, em três momentos diferentes (2002a: 85, 88, 93), ora refere que a pintura é do coro, ou subcoro, ora que é da capela-mor, chegando a afirmar «no coro, isto é, na capela-mor» (Mello, 2002a: 85). Noutro texto, refere apenas que a pintura é na capela-mor (Mello, 2003: 79). Assim, o autor parece confundir o significado espacial da palavra portuguesa coro, expressa no contrato, que corresponde à área sobre a entrada do templo, com a tipologia das igrejas italianas onde aquele se situa na capela-mor.

seria substituída em 1717 por outra «de brutesco» (Raggi, 2004: 507). Pintou também, em 1710, o tecto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, em colaboração com um dos Serra, autor dos festões (Machado, 1823: 181). É-lhe também atribuído o tecto do coro da Igreja do Convento de São Francisco (Castro, 1763: 376; Calado, in Fernandes Pereira e Pereira, 1989: 62-3; Calado, 2000: 27-8; Mello, 2002a: 110) e outros tectos nas igrejas lisboetas do Mosteiro de São Bento da Saúde e dos Teatinos (Serrão, 2003: 250), sobre os quais Raggi (2004: 565-6) levanta dúvidas fundadas, e nos palácios dos Condes das Galveias (Machado, 1823: 181) e Alvor²⁰⁵, actual Museu Nacional de Arte Antiga (Mello, 2002: 112-4; Raggi, 2004: 521). De todos estes apenas sobreviveu o tecto de São Vicente de Fora.

Bacherelli era, acima de tudo, um pintor quadraturista não sendo hoje possível avaliar as suas capacidades como pintor de história, já que a arquitectura da única obra que nos chegou é totalmente despovoada e a sua área central, correspondente à representação celestial, seria destruída pelo terramoto e, como veremos, repintada posteriormente por outro artista. Quanto às telas que lhe são tradicionalmente atribuídas – a do altar-mor da Igreja do Convento de Santo António de Varatojo, em Torres Vedras, e as da capela-mor do Convento de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra – levantam-se sérias dúvidas de autoria²⁰⁶. Porém, como pintor de quadratura e autor de arquitecturas efémeras não há qualquer dúvida, pois a sua actividade e sucesso nestas áreas surge claramente documentada (cf. Anónimo, 1713; Mello, 2002a: 96; Raggi, 2004: 514-9). Mais importante ainda é a influência que, directa e indirectamente, Bacherelli terá numa nova geração de pintores e no nascimento de uma verdadeira tradição cenográfica, factores que se aliarão à genérica abertura portuguesa à cultura visual internacional, às maciças aquisições de obras italianas do período joanino, à ida de pintores portugueses para Roma, ou mais tarde, mas em clara continuidade temporal, à vinda de outros pintores, arquitectos e cenógrafos italianos. De qualquer modo, a observação do tecto de São Vicente testemunha a qualidade da sua pintura ilusionista e, sobretudo, a sua plena aplicação dos modelos italianos, sobretudo bolonheses, facto que em Portugal constitui, efectivamente, um momento marcante da transformação iniciada em 1690. Nesse sentido, Bacherelli, consolida, aprofunda e, de algum modo, torna irreversível o processo iniciado

²⁰⁵ Destes dois tectos exclusivamente em quadratura e atribuição discutível, um, segundo Raggi (2004: 519-25), foi destruído em 1994 (restando apenas o registo fotográfico) e o outro permanece embora com bastantes intervenções posteriores. Mello (2002a: 114) não refere o desaparecimento do primeiro e defende, com dúvidas, a autoria de Bacherelli.

²⁰⁶ *Nossa Senhora entregando o Menino a Santo António*, c.1715-16. Óleo sobre tela; d.n.d. Torres Vedras, Convento de Santo António de Varatojo (altar-mor). A atribuição das telas da capela-mor do Convento de Santa Clara-a-Nova (Mello, 2003), é refutada por Serrão (2003: 252) e Raggi (2004); esta última refuta também a atribuição da tela de Torres Vedras (Raggi, 2004: 510).

apenas dez anos antes da sua chegada. Ainda assim, não deixa de ser curioso que este é, provavelmente, o único pintor em Portugal relativamente ao qual se regista uma tão grande desproporção entre a enorme receptividade crítica moderna e a diminuta comprovação material – reduzida que está a uma única e amputada obra²⁰⁷.

Do conjunto de pintores portugueses que tradicional ou comprovadamente são relacionados com actividade em Portugal de Bacherelli, tendo com ele trabalhado ou sido por ele directamente influenciados, é possível destacar António Lobo (?-1719), João Nunes de Abreu (?-1738), Vitorino Manuel da Serra, Jerónimo da Silva (*act.*1700-1753), António Simões Ribeiro (?-1755), que se radicou no Brasil a partir de 1735, e Brás de Oliveira Velho (?-?). À excepção de António Simões Ribeiro, hoje restam muito poucas ou, no caso de Lobo nenhuma, obras identificadas ou atribuídas a estes pintores. De qualquer modo, das poucas obras que em Lisboa sobreviveram ao terramoto de 1755, a primeira a ser pintada já durante a estadia de Bacherelli foi, provavelmente, o tecto da Sacristia da Igreja do Loreto, templo onde Bacherelli executou o referido tecto do subcoro. Sobre a autoria da pintura da Sacristia apenas sabemos o que Cyrillo escreveu na sua *Collecção de memorias*, publicada em 1823: «As suas [de António Machado Sapeiro] obras públicas são o tecto da Sacristia do Loreto ...» (Machado, 1823: 86); ou o que consta do pressuposto manuscrito deste livro, datado de 1803: «Antonio Machado Sapeiro, quiz imitar Bento Coelho na presteza do pincel, mas foi-lhe mt.º inferior nos talentos de artista: Fez o tecto da Sacristia do Loreto» (Anónimo, s.d.: 8v)²⁰⁸. É esta referência

²⁰⁷ Tendo sido, aparentemente, um discípulo especializado em pintura de arquitectura do pintor Alessandro Gherardini (1655-1723) também não há em Itália qualquer obra sua identificada, anterior ou posterior à estadia em Portugal, à excepção de um atribuído auto-retrato pertencente à coleção da Galleria degli Uffizi (cf. Mello, 2002a: 67-73).

²⁰⁸ O manuscrito não identificado intitula-se *Collecção de memorias, relativas às vidas dos Pintores, Escultores, Architectos Portuguezes; e às dos estrangeiros que estiverão em Portugal; dedicada ao Illmo. e Exmo. Sr. Jozé de Vasconcellos e Souza. Conde de Pombeiro, Marquez de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado. Grao Cruz da Ordem de S. Thiago ... por hum artista Lisbonense no anno de 1803* (MS. RS 173/1; Arquivo Reis Santos / Lisboa: Biblioteca Gulbenkian; 61 pp.) e é uma provável cópia de um manuscrito de Cyrillo Volkmar Machado, datado de 1803. Estranhamente ele tem sido recorrentemente citado por diferentes historiadores de arte como sendo o exacto manuscrito de Cyrillo, o que é manifestamente impossível já que se trata de um texto escrito em papel industrial, com comentários e indicações a lápis acerca da estrutura de linhas e páginas das 18 fls. do original cujo paradeiro se desconhece. Logo no início, a dedicatória a José de Vasconcelos e Sousa, Conde de Pombeiro e Marquês de Belas, que antecede o *Discurso preliminar* e o *Catálogo dos Pintores Portugueses mais conhecidos*, termina com: «De V Ex.^a / O mais hum.e e obg.mo Servidor / ***». Um comentário a lápis na margem esquerda da p. 36, correspondente ao final do capítulo sobre João Pedro Volkmar, diz: «O autor deste manuscrito era sobrinho de Volkmar». Como a letra dos comentários a lápis parece ser idêntica à do texto a tinta, torna-se claro estarmos perante uma transcrição comentada e não perante o original. Mais importantes são as múltiplas expressões escritas a lápis que se referem a uma incapacidade de compreensão de certas passagens ou palavras do texto que se está a transcrever, como: *destruído no original; inutilizado no manuscrito*; ou, *Esta linha ficou em branco, por lapso do copista*. Nas situações de clara falta de entendimento do original aparecem, por vezes, hipóteses possíveis, seguidas de ponto de interrogação. No mesmo arquivo existe ainda uma outra versão dactilografada (informação da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian). Por

directa de Cyrillo que assegurou a tradicional atribuição desta pintura àquele artista. Porém, o contrato da pintura, citado por Mello (2002a: 93-4) e Raggi (2004: 491), é omissivo relativamente ao nome do pintor mas, a partir dele, aquela autora considera como provável que a pintura tenha sido realizada no Verão de 1704. Ao mesmo tempo, baseada no juízo depreciativo feito por Machado, Raggi considera improvável que seja Sapeiro o seu autor ou, pelo menos, o responsável pela sua concepção, já que «a obra apresenta em si fortes elementos inovadores e demonstra a abertura da comunidade italiana à experimentação de novas tipologias decorativas» (Raggi, 2004: 492). Por outras palavras, para Raggi (2004: 596), Sapeiro é um mero executor²⁰⁹.

Ainda de acordo com a documentação também publicada por Raggi, a sacristia sofreu, imediatamente após o terramoto, obras de restauro tornadas mais urgentes pela necessidade de adaptá-la a templo provisório já que o corpo da igreja ficara completamente destruído pelo incêndio que durante vários dias consumiu grande parte da cidade que escapara à destruição provocada pelo abalo²¹⁰. Estas obras de pintura no interior da Sacristia do Loreto, em 1756, foram chefiadas pelo pintor e cenógrafo Simão Caetano Nunes (Raggi, 2004: 1182; doc. II.10.6).

O tecto que constitui o objecto desta polémica é, no contexto português, uma obra única pela sua total abertura ao espaço atmosférico no seio do qual dezenas de *putti*, agrupados ou separados, realizam acrobacias aéreas ao mesmo tempo que empunham objectos simbólicos. Numa balaustrada pintada sobre a sanca, a toda a volta da sala, mais *putti* acompanhados agora de outros anjos com símbolos da Paixão de Cristo encontram-se sentados ou em pé, absortos ou distraídos, observando-nos ou, como um deles, lançando papagaios de papel. No topo da abóbada, um “enxame” destes pequenos anjos, nuvens e luz divina formam uma espécie de cúpula com uma delineada abertura circular. Trata-se de uma fascinante *Glorificação da Paixão de Cristo e Exaltação da Eucaristia* e um dos casos mais

todas estas razões consideramos incorrecto que literalmente se considere ser este o manuscrito de Cyrillo; na melhor das hipóteses, ele é uma cópia incompleta dele.

²⁰⁹ Ou seja, Raggi desvaloriza a atribuição a Sapeiro feita por Cyrillo V. Machado mas aceita de forma indiscutível o seu juízo acerca dele. A pergunta é: porquê esta dualidade de critérios? Embora sem especificar a razão, Mello (2003: 79) atribui a pintura ao próprio Bacherelli, hipótese que é recusada por Raggi (2004: 493).

²¹⁰ «Como a Sacristia, e hum grande corredor chamado Via-Sacra ficaraõ sem danno algum, determinaraõ os Italianos se fizesse nella a Igreja, e assim no vão do Altar, que havia na mesma Sacristia, se abriu huma porta para a rua larga de S. Roque, e na parede fronteira se fez o Altar mór ... O corredor, ou via-sacra, que fica detrás do Altar mór, se dividio, e na parte, que corresponde immediata ao mesmo Altar se formou Coro, onde rezaõ os Padres Capellães. / Principiaraõ a celebrarse os Officios Divinos nesta Igreja nova no dia 5 de Junho de 1756 ... Neste estado se acha esta Igreja, em cuja reedificaçaõ se cuida com diligencia» (Castro, 1763: 327-8). Cf. também IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cod. n.º 1229, fls. 76v-77, cit. por Portugal e Matos, 1974: 323.

notáveis, na representação de tectos em Portugal, de completa abertura para o espaço atmosférico e de exploração da ambiguidade entre este e o espaço celestial místico.

A recente discussão a propósito deste tecto e da autoria de António Machado Sapeiro, de quem pouco mais se sabe, está ligado a um outro: o vasto tecto pintado a óleo e têmpera sobre madeira da nave da Igreja do Seminário ou de Nossa Senhora do Colégio dos Jesuítas, actual Sé de Santarém, com 40 metros de comprimento por mais de 14 de largura e 17 de altura (Almada e Figueira: 1996: 66). Subordinado ao tema do *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*²¹¹, que surge representada no centro de uma grande abertura oval cercada por uma perspeticamente ineficaz moldura arquitectónica na qual se inserem medalhões com alegorias aos quatro continentes, cenas bíblicas e santos da Companhia. No populoso e agitado mundo celestial que rodeia a Virgem, os múltiplos anjos pintados surgem em diferentes e, por vezes, contraditórias posições espaciais. Tendo escapado ao terramoto (Sousa, 1919-32: II, 322), não se sabe quem foi o seu autor, ou autores, nem a data de realização, embora se apresentem diferentes hipóteses, algumas de forma antagónica pelos mesmos investigadores²¹². Considerada um exemplo da influência directa de Bacherelli e de Andrea Pozzo (Serrão, 1990: 84-5; 1996: 73; 1997a: 139) este tecto surge, pela primeira vez, relacionado com Sapeiro através de Vítor Serrão (1997a: 139; 1998b: 242, n. 382). Mello (2001: 42-6) desenvolve esta possibilidade chamando a atenção para a semelhança entre os anjos do tecto de Santarém e os do da Sacristia da Igreja do Loreto, em Lisboa, atribuindo a Sapeiro a figuração mas não a quadratura. Para este autor é, assim, «muito provável que este tecto tenha sido executado por diversos artistas e que Vincenzo Bacherelli tenha fornecido uma espécie de ideia geral que seria seguida na fase da execução por artistas “baccherellianos”» (Mello, 2001: 46), embora esta permaneça uma possibilidade por demonstrar. Mais tarde, Mello volta a defender que Bacherelli é o autor da “ideia” (Mello,

²¹¹ «O tecto de todo o corpo da Igreja he forrado de esteira de boa madeira com admiravel pintura: forma-se esta com superior valentia, em elevada architectura, pela harmonia, que industriosamente lhe fas o ideado das suas sombras. E fazendo frente aos quatro cantos na mesma esteira do forro, se estão vendo admiravelmente debuxadas, e bem coloridas, as quatro partes do mundo em figuras, com todas as circunstancias que lhe compétem; e no meyo do mesmo tecto, em tarja apartada se comprehende na vista, admirando o primor da arte, com que o mais mimoso pincel soube revestir sobre o singular debuxo, em vivas e naturalissimas cores, a figura da Soberana Rainha dos Anjos sobindo para o Ceo, acompanhada das Jerarquias celestes, e de todos os misteriosos atributos que lhe pertencem» (Vasconcellos, 1740: II, 119).

²¹² «Diz a tradição que este tecto fôra pintado por um padre espanhol, também da companhia de Jesus, chamado Velasques, auxiliado por um noviço, chamado Felix, moço de rara habilidade» (Zephyrino N. G. Brandão, 1883; cit. por Serrão, 1975: 255). Quanto à data, as propostas avançadas são: c.1713 (Pereira in Fernandes Pereira e Pereira, 1989: 500), 1710-1723 (Mello, 2001: 126), 1725 (Mello, 2002a: 274), 1715-20 (Serrão, 1996: 73; Mello, 2001: 46) ou 1728 (Serrão, 1997a: 139; Mello, 1998b: 24; Mello, 2001: 41; Serrão, 2003: 249).

2002a: 274) e Sapeiro o autor da figuração, ao mesmo tempo que coloca a hipótese desta ser da responsabilidade de António Lobo (Mello, 2002a: 268). A hipótese do envolvimento de Sapeiro é apoiada por Serrão (2003: 249) e também por Raggi (2004: 595-6) que encontra na contradição entre a modernidade do Loreto e o apego à tradição de Santarém a confirmação da sua sugestão de que Sapeiro havia sido na primeira um mero executor.

Porém, todo este processo está marcado por contradições e pelo nosso profundo desconhecimento acerca da génese destas obras: de facto se a semelhança entre os anjos e *putti* de Santarém e do Loreto é indesmentível e a possibilidade de uma dupla autoria para a figuração e a quadratura era um facto normal na época não se percebe como é que Bacherelli entra neste processo, dado que não há qualquer semelhança entre a quadratura do tecto de Santarém e a do Loreto e menos ainda de qualquer uma delas com a de São Vicente de Fora. Também não há qualquer compatibilidade conceptual entre a solução claramente híbrida de Santarém e o papel inovador que, nesta área, é constantemente atribuído ao pintor florentino. Além disso é possível acrescentar que no Loreto o sistema de balaustrada e os pequenos atlantes nos ângulos têm alguma proximidade com o tecto de António de Oliveira Bernardes da antiga capela de Frielas, hoje em Cascais, tal como muitos dos seus *putti*, em particular os que nos quatro cantos seguram medalhões, se assemelham aos anjos que povoam a arquitectura do tecto da Capela dos Prazeres de Beja – semelhança que, conseqüentemente, surge no tecto de Santarém. Por fim, convém não esquecer que sabemos muito pouco sobre a formação e actividade de António Machado Sapeiro²¹³, que desconhecemos até que ponto o complexo programa iconográfico de Santarém, associado à dimensão da superfície, condicionou as soluções plásticas, ou ainda qual o tipo de intervenção que Simão Caetano Nunes realizou em 1756 no tecto da sacristia da igreja lisboeta. Também convém ter presente que Cyrillo raramente evoca a totalidade dos artistas envolvidos na pintura de tectos a que faz referência. Em resumo, seja qual for o papel de Sapeiro nestes dois tectos ou a exacta e completa autoria deles, as duas obras surgem, na muito incompleta e fragmentada história dos tectos portugueses pré-terramoto, mais próximas do modelo híbrido de Bernardes do que do modelo bolonhês de Bacherelli; além de partilharem com aquele um sentido atmosférico que desconhecemos se estaria presente no pintor italiano.

²¹³ A partir da afirmação de que pintou «alguns painéis na Igreja da Saúde» (Machado, 1823: 86), duas telas pintadas a óleo, hoje muito escurecidas, são também atribuíveis a este pintor: uma *Imaculada Conceição* e uma *Crucifixação*, existentes na Capela de Nossa Senhora da Saúde ou de São Sebastião da Mouraria, em Lisboa. Só o eventual restauro destas pinturas, sobretudo da primeira, permitirá avaliar melhor as aparentes semelhanças e diferenças com os referidos tectos.

Do conjunto de pintores relacionados com Bacherelli aquele que melhor se conhece é, indubitavelmente, António Simões Ribeiro. É também a ele que pertence o maior grupo de tectos pintados na primeira metade do século por um mesmo artista e que tenham sobrevivido ao terramoto. Em primeiro lugar é possível referir as pinturas das três salas da Biblioteca Real da Universidade de Coimbra, agora conhecida por Biblioteca Joanina, realizadas em 1723-24, em parceria com Vivente Nunes (?-?) – «pintor de grinaldas e flores» (Serrão, 2003: 254) – e restaurados e refeitos parcialmente em 1931-33 (Correia e Nogueira Gonçalves, 1947: 106). Tratam-se de três *Alegorias da Sabedoria: A Universidade recebe o seu saber das Quatro Partes do Mundo* (sala 1), *O Espelho da Sabedoria* (sala 2) e *O Espelho do Conhecimento* (sala 3). Os três tectos apresentam a mesma estrutura: primeiro plano com tímpanos, medalhões e figuras alegóricas; segundo plano com arquitectura fingida; terceiro e último plano, abertura central com céu natural (fundo azul e nuvens) com figura alegórica e *putti*. A quadratura usada nos dois primeiros planos opera uma ilusionista ampliação em altura do espaço da sala, emoldura e reduz a abertura celestial à dimensão do óculo necessário para a representação das grandes figuras alegóricas e cria um espaço cenográfico capaz de produzir um forte apelo sensorial ao envolvimento maravilhado do observador. No essencial, é este programa cenográfico marcadamente bolonhês que Simões Ribeiro aplicou na mesma altura (1723-25), nos tectos de sete capelas laterais e do subcoro – «de abóbada abatida por cima da porta principal, admiravelmente pintado de arquitectura» (Vasconcellos, 1740: I, 180) – da Igreja do Hospital de Jesus Cristo, em Santarém, com alegorias religiosas pintadas nas abóbadas e, no caso nas capelas, também nas paredes – com diferentes graus de conservação actualmente.

Na mesma cidade de Santarém, António Simões Ribeiro pintou a Sala da Irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira (Serrão, 1990: 89-90; Mello, 1998a: 90), pintura que se inicia a meia altura das paredes e cobre toda a abóbada (*Triunfo do Santíssimo Sacramento*, c.1723-32). No centro desta rasga-se a abertura através da qual a sala, miraculosamente, comunica com o espaço celestial; por ela opera-se a visão mística e por ela também um pequeno anjo parece saltar para o interior da igreja. O conjunto encontra-se actualmente bastante deteriorado. Também em Santarém, e atribuída ao mesmo pintor, é a pintura da pequena cúpula do cruzeiro (*Alegoria à Eucaristia*, c.1725-32), esta com um óculo real aberto no seu cume, da Igreja de Santa Iria (Serrão, 1990: 90; Mello, 2001: 60-1; Mello, 2002a: 250-2). Pelas suas características, esta obra é, de todas as já referidas, a menos imediatamente identificável com Ribeiro. Além disso, de acordo com a *Memória Paroquial* redigida na sequência do terramoto, é dito: «A Igreja principal padeceu ruína em alguma das suas partes:

o frontespicio teve tanta que foy necessario reparar-se inteiramente cahirão as duas abobedas, que cobrião as duas capellas collateraes dentro no cruzeyro: o coro e a sua escada; a torre, o zimbório, e a sacristia, tiverão tambem ruina, que necessitou de reparo» (*Memória Paroquial*, cit. por Sousa, 1919-32: II, 312). Se estes estragos no zimbório puseram em causa a pintura e, até, se esta existiria já nessa altura, permanece matéria de dúvida²¹⁴.

Dois outros tectos em Coimbra podem ser, directa ou indirectamente, associados a António Simões Ribeiro. Trata-se do tecto da Capela-Oratório dos Reitores (*Alegoria com Anjos*) e o tecto da nave da Capela do Colégio das Artes (*Judite Triunfante segurando a Cabeça de Holofernes*), ambos pertencentes à Universidade de Coimbra. No primeiro caso, embora haja um contrato celebrado em 1723 com o pintor Manuel da Silva (?-?), a pintura, como afirma Mello (2002a: 227-8, 230), apresenta todas as características da obra de Ribeiro que, nessa altura, pintava a Biblioteca e que poderá ter sido subcontratado pelo primeiro. Esta hipótese de autoria já havia sido colocada anteriormente (Correia e Nogueira Gonçalves, 1947: 104) e é apoiada por Serrão (2003: 254) e Raggi (2004: 587-8). No segundo caso, desconhece-se a autoria e a data de realização embora se saiba que a construção da capela se iniciou em 1720²¹⁵. A pintura, actualmente em avançado estado de degradação²¹⁶, é, provavelmente, posterior à estadia de António Simões Ribeiro em Coimbra e não apresenta uma semelhança absoluta com outras obras suas. Porém, a influência dos tectos pintados por si no complexo universitário poderá ser responsável pela arquitectura ilusionista deste tecto do Colégio das Artes.

Finalmente, de clara influência italiana e próximo do modelo de António Simões Ribeiro é o inesperado tecto da capela-mor da Igreja Paroquial da aldeia de São Sebastião dos Carros, no concelho de Mértola. Mais uma vez, desconhecemos o autor e a data de realização desta pintura na qual se representa uma *Alegoria a São Sebastião*, cujas insígnias surgem no céu, sobre uma nuvem formada também por cabeças de querubins, visível na

²¹⁴ Também em Santarém, segundo Mello (2001: 117-8) e Serrão (2003: 254) a partir da explícita referência presente numa tradução anónima do tratado de Pozzo (c.1730-45?), António Simões Ribeiro terá, em 1716, sido responsável pelos tectos, destruídos pelo terramoto, da nave e capela-mor da Igreja de São Martinho. Porém, segundo Vasconcellos (1740: I, 269), 1716 é o ano em que a construção da igreja se iniciou, tendo sido terminada apenas em 1745 (Sousa, 1919-32: II, 315-6), vários anos depois de Ribeiro ter partido para o Brasil. De qualquer modo, em 1740, Vasconcellos elogia já os tectos «admiravelmente pintados de boa architectura moderna» (Vasconcellos, 1740: I, 269).

²¹⁵ Esta é a data inscrita na porta; sabe-se, porém, que em 1732 não estaria completamente terminada. Nuno Saldanha (in Saldanha, 1994a: 303) afirma que o italiano Francesco Castiglione (1641-1710/6), filho do pintor Giovanni Benedetto Castiglioni (1609-1664), pintou em 1717 as telas que decoram esta capela «antes de partir para o Oriente». Porém, foi o pintor Giuseppe Castiglioni (1688-1766) que em 1715 partiu para a China, adoptando aí o nome de Lang Shining.

²¹⁶ A pintura do tecto da capela-mor é já irreconhecível.

abertura zenital da quadratura de matriz culta e ricamente ornamentada que, num sistema de balcões e varandins, arcadas e arquitraves, se desenvolve ao longo da abóbada.

Um dos mais importantes tectos pintados em Lisboa na primeira metade do século sob o signo da influência italiana e que escapou ao terramoto (Castro, 1763: 440-1; Conceição, 1829: 27) é o da nave da Igreja do Menino Deus com uma *Ascensão de São Francisco e Virtudes*. Iniciada em 1711, a igreja, ainda não completamente concluída, foi, com pompa e solenidade, sagrada em Março de 1737 (Gazeta de Lisboa, 1737: Quinta-feira, 28 de Março), data que se apresenta, por isso, como possível para a conclusão da pintura. Segundo Jerónimo de Andrade, na sua biografia de Vitorino Manuel da Serra, terá sido este pintor «que ajudou a riscar, e a pintar» (Andrade, 1748, 13), informação depois repetida por Taborda (1815: 245). Porém, Cyrillo V. Machado, baseado nas informações de José António Narciso e Pedro Alexandrino de Carvalho, afirma que o tecto do Menino Deus seria da autoria de João Nunes de Abreu (Machado, 1823: 185): «Pintor quasi universal, mas o seu forte foi a perspectiva, e ornatos: pintou o tecto do Menino Deos» (Machado, 1823: 183). Noutra passagem do livro acrescenta, que Jerónimo da Silva realizou «o grande quadro, e as virtudes do tecto do Menino Deos» (Machado, 1823: 95). Sendo assim, Norberto de Araújo, em *Peregrinações em Lisboa*, considera que Vitorino Manuel da Serra²¹⁷ é o autor do projecto e

²¹⁷ De acordo com Jerónimo de Andrade, Vitorino Manuel da Serra terá pintado «... os tectos de Architectura da Igreja de S. Sebastião da Padeira, da Igreja de Nossa Senhora da Boa-Hora, da Ermida de Nossa Senhora do Monte do Carmo da rua Formosa, e da Ermida de Nossa Senhora da Graça dentro do Hospital Real de todos os Santos. ... os tectos da Ermida de Nossa Senhora da Apresentação no mesmo Hospital, o da Freguezia de Nossa Senhora da Pena por cima da porta principal [subcoro], e o da Igreja do Menino Deos, que ajudou a riscar, e a pintar. ... Seus foraõ os riscos do tecto da Igreja das Trinas no sitio do Rato ... e da Senhora da Oleiveira da Confeitaria» (Andrade, 1748: 13-5) – todos desaparecidos com o terramoto, com eventual excepção do da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, ao Rato (Mosteiro das Trinitárias do Rato). Segundo Gonzaga Pereira (1833-1840: 322), escrevendo no século XIX, a quadratura do tecto desta igreja (depreende-se que seja o da nave) seria de Serra e a pintura central de Jerónimo de Barros Ferreira, o que levanta um problema cronológico quando se compara as datas de morte do primeiro (1747) com a de nascimento do segundo (1803). Cyrillo, diz que Barros Ferreira, o tradutor de Du Fresnoy em 1801, seria o autor do tecto da capela-mor desta igreja (Machado, 1823: 128). De qualquer modo, ambos os tectos já não existem, tendo sido destruídos, provavelmente, em 1914. De todos estes tectos é difícil saber quais os que Serra, pintor sobretudo de ornatos e quadratura (Machado, 1823: 184-5), pintou sozinho ou em colaboração e qual o seu exacto papel neles. No caso da Igreja de Nossa Senhora da Boa-Hora, porém, uma descrição da Igreja feita após o terramoto diz que as pinturas da nave, do coro e da sacristia era *tudo obra do celebrado N.*: «A igreja no interior ja acabada, era de hum so corpo, e sem naves; coberta de abobada, pintada de elegante architettura em prespectiva, no meio da qual sobre a capella mor aparecia em hua tarje a May de Deus em elevação pera o Ceo, e sobre o corpo da igreja, outra formosa tarje em que se via N. P. S.to Agostinho no passo em que Jezus Cristo, e Maria SS.ma se acho perplexo, com os mimos, que lhe fazião Christo dando lhe a gostar o perciozo sangue de seu lado sacratissimo, e a S.nr.a o candido nectar de seu peito virginal. ... O chõro era coberto de abobada pintada de architectura em prespectiva, como a igreja tudo obra do celebrado N. e no meio remetava com hua tarje, em que se via N. P. S.to Agostinho lavando os pés a Christo, quando lhe appareseo em trage de peregrino intitulado o grande P.e Agostinho, e encomendando lhe a sua Igreja. ... Na sachristia ... tinha o teto pintado tambem de architectura, em prespectiva, sobre que aparecia hua grande tarje, em que estava pintada hua especioza imagem da Conceição» (IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cod. n.º 1187; cit. por Portugal e Matos, 1974: 347-52). Uma hipótese para este misterioso pintor N. é Feliciano

João Nunes de Abreu e Jerónimo da Silva os seus realizadores (Araújo, s.d.: II, 75). De facto, tudo indica que Abreu²¹⁸ terá realizado a quadratura e os ornatos, a sua especialidade, e Jerónimo da Silva, pintor de história, a representação celestial no seu centro e as Virtudes (Prudência, Força, Temperança e Justiça) inseridas na quadratura, ao passo que «o risco e desenho» são de Vitorino Serra, que também ajudou parte da execução» (Cerqueira, 1936: 57-8) – autoria tripartida que hoje é consensual²¹⁹. O tecto tem a particularidade da sua quadratura ser pintada directamente sobre madeira ao passo que a *Ascensão de São Francisco*, ao centro, é pintada a óleo sobre tela colada à estrutura de madeira – provavelmente realizada *in situ* (Silveira, Almada e Figueira, 1999: 82) – e, como um quadro, rodeada por uma surpreendente moldura tridimensional.

Um outro tecto deste período alvo recentemente de reavaliação e atribuição a Bacherelli é o da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Merceana (Alenquer). Pintado a fresco ou têmpera, encontra-se hoje muito degradado. Tradicionalmente atribuído a Brás de Oliveira Velho²²⁰, discípulo de António Lobo juntamente com António Pimenta Rolim (c.1689-1751) e António Simões Ribeiro (Machado, 1823: 182), «competia com António Simões, e Lobo lhes chamava Gigantes da Arte na Architectura pintada, e em outros ramos; mas diz que o seu rival o excedia nas figuras a tempera» (Machado, 1823: 182-3)²²¹. Nesta igreja, além deste tecto, que representa a *Assunção da Virgem*, foram também pintados em 1746-47 os tectos da nave central (*Coroação da Virgem*) e das duas naves laterais (*Anjos com Instrumentos da Paixão de Cristo*) por António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Pereira (?-?). A confusão destes com o primeiro tem sido grande. Em primeiro lugar, a partir dos documentos publicados por José António Falcão (Falcão, 1986) tem sido afirmado que o tecto da capela-mor foi realizado não por Brás de Oliveira Velho mas por António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Pereira (Raiado, 2002: 177; Mello, 2002a: 344-5) ou, até, confundido com o da

Narciso (c.1710-1777), discípulo de João Nunes de Abreu (Machado, 1823: 183) e chefe da equipa de pintores-cenógrafos portugueses que trabalhou com Bibiena (Raggi, 2004: 573). Segundo Serrão (2003: 257), Vitorino Manuel da Serra pintou também os desaparecidos tectos das «Igrejas da Misericórdia de Abrantes (1728-1729), de São Pedro de Sintra (1734, associado a Pedro Ferreira e José de Oliveira)» e será dele o muito referido tecto mitológico da Sala das Bicas, no Palácio de Belém, onde se representa *Flora* (Serrão, 2003: 258).

²¹⁸ Abreu foi responsável pela figuração do desaparecido tecto da Portaria da Igreja da Graça, juntamente com José Bernardes e Vitorino Manuel da Serra (flores) (Machado, 1823: 183).

²¹⁹ Cf. Saldanha (in Saldanha, 1994d: 138), Calado (1995: 1159), Ferreira dos Santos (2000: 130), Mello (2002a: 298-300) e Serrão (2003: 259). Já quanto à data duas outras hipóteses são colocadas: c.1730 (Mello, 1996: II, 10; Delaforce, 2002: 179; Serrão, 2003: 259) e c.1740 (Serrão, 1999a: 295), esta última pouco provável dado que Abreu terá morrido em 1738.

²²⁰ A relação deste pintor com António Pimenta Rolim é clara através do contrato de 1728 que menciona que um ou outro pintarão o tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Velha), em Lisboa, desaparecido com o terramoto (Serrão, 2003: 256; Raggi, 2004: 600; Serrão, 2005b: 13).

²²¹ Depreende-se que este António Simões seja, de facto, António Simões Ribeiro.

Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres da Aldeia Galega da Merceana, também no concelho de Alenquer (Serrão, 2003: 258). Quanto aos tectos das naves, Raiado diz que «não foram até à data encontrados documentos referentes aos mesmos, mas são de data posterior ao da capela-mor» (Raiado, 2002: 174). Mello (1998*b*: figs. 58 e 59) aponta as datas de c.1746-1748/50 e Raggi (2004: 648), abordando esta confusão estabelecida entre os tectos, concorda com a «proposta» de os atribuir a Rolim. Serrão (2003: 258), de forma mais directa, aponta para uma má interpretação dos documentos mas defende a data de 1746-48 (Serrão, 2003: 258) ou 1747-48 (Serrão, 2005*b*: 130, n.8; 138) para a sua realização.

Na verdade, os documentos publicados por José António Falcão (cf. Falcão, 1986: docs. I a XI) são claros e, a partir deles, ficam evidentes três coisas essenciais: primeiro, eles envolvem directamente os pintores António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Pereira, sabendo que um iniciou (docs. I, II, III, IV, V e VIII) e o outro terminou as pinturas referidas nos documentos (docs. VI, VII, XI); segundo, as pinturas em causa referem-se aos tectos das naves e não da capela-mor, já que em todos os documentos apresentados, assinados pelos artistas, é referida a pintura feita na «igreja» (docs. I, III, V, VI, VII), ou na «caza» (docs. X, XI), e nunca de forma explícita, como era então habitual, na capela-mor²²²; terceiro, não há qualquer dúvida que as obras decorreram entre 1746 e 1747, estando terminadas em Maio deste ano já que, nos documentos de Junho a Novembro de 1746, António Pimenta Rolim refere-se às pinturas «*que faso na dita jgreja*» (doc. I, de 7 de Junho de 1746), «*que faço / na mesma Jgreja*» (doc. III, de 29 de Setembro de 1746), «*que estou fazendo*» (doc. V, de 6 de Novembro de 1746) e, finalmente, Francisco Pinto Pereira, «*que acabei*» (doc. VI, de 25 de Maio de 1747), «*que fis*» (doc. VII, de 25 de Maio de 1747), «*que se fes*» (doc. XI, de 10 de Junho de 1748), confirmado pela procuração notarial de 26 de Maio de 1747 (doc. VIII), onde é dito «*se / pintuo e se fez*». A hipótese da obra de pintura dos tectos das naves ter sido iniciada em data anterior a 1746 e/ou de ter ficado pronta ainda nesse ano, não pode ser confirmada por via dos documentos publicados. Não se percebe, assim, as confusões feitas nestes três domínios nos estudos publicados após a citada obra de Falcão. Além disso, a clara semelhança dos tectos das naves com outros tectos atribuídos a Rolim não existe no caso do tecto da capela-mor. Quanto a este, Raggi (2004: 536-40) aceita que ele seja anterior ao das naves mas recusa a atribuição a Brás de Oliveira Velho. Em vez disso, propõe a autoria de Bacherelli. Esta atribuição é suportada por aspectos da sua análise da construção figurativa da

²²² No doc. I, inclusivamente, é utilizado o plural, as «obras da igrejj [sic] de Nossa Senhora / da piedade da merciana», o que pode ser uma referência, mais clara, ao facto da obra abranger três tectos, correspondentes às três naves do corpo da igreja.

obra, embora, em nossa opinião, nenhum deles seja suficientemente demonstrativo da hipótese defendida, que permanece assim totalmente conjectural²²³, sobretudo quando, relembre-se, não existe para comparação um único exemplo de figuração realizado por Bacherelli²²⁴.

Os tectos das naves da Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Merceana realizados por António Pimenta Rolim são testemunho daquele que é um dos mais bem sucedidos modelos híbridos de pintura de tectos, nascido da confluência e do compromisso entre os modelos italianos e a tradição portuguesa oriunda do século anterior. Praticado assiduamente na primeira metade de setecentos, tanto directamente pelo próprio Rolim como, indirectamente, por uma série de pintores a que ele se associou ou que o imitaram, perdurará muito para lá da sua morte, podendo ser encontrado em múltiplos exemplos. Certamente de Rolim são os tectos das naves central (*São Pedro e a Santíssima Trindade*) e laterais (*Anjos com Insígnias*) da Igreja de São Pedro, em Palmela, possivelmente de c.1745-47 (Serrão, 2005b: 138)²²⁵. Também de Rolim mas em associação com Manuel Pinto (?-?) e Manuel e José Pereira Gavião – os dois irmãos envolvidos na já referida pintura do tecto do Consistório da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, em Beja – são os tectos da nave (*O Milagre de Ourique: Aparição de Cristo a D. Afonso Henriques, 1729*) e da capela-mor (*Exaltação do Santíssimo Sacramento e os Quatro Doutores da Igreja, c.1732*) da Igreja Matriz ou Basílica Real, em Castro Verde²²⁶. Aqui, o compromisso com a tradição de brutesco é absolutamente óbvia. Ainda no concelho de Castro Verde, estes sócios de Rolim, são contratados para as pinturas dos tectos da nave (*Imaculada Conceição*) e da capela-mor (*São*

²²³ Todos os exemplos apontados por Raggi de relação possível desta pintura com obras italianas, mais do que indicarem uma autoria de Bacherelli, demonstram a genérica influência dos modelos italianos – e poderiam ser obtidos por via de gravuras, sendo mais um testemunho da cultura visual deste período. Também Serrão (2005b: 130, n. 8) discorda desta atribuição.

²²⁴ Curiosamente, a própria autora, algumas páginas mais à frente, ao abordar o tecto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Pena, atribui este tecto da Merceana a António Pimenta Rolim (Raggi, 2004: 562).

²²⁵ No entanto, convém ter em conta que, de acordo com a *Memória Paroquial* de 1756, «Esta Igreja de S. Pedro padeceu bastante ruína no terremoto do primeiro de Novembro de 1755; porque tendo duas grandes, e altas torres de sinos sobre o frontespicio della cahirão estas sobre o adro ... e parte sobre a mesma Igreja que por ser em menos quantidade, arrombou o coro, quebrou a pia Baptismal e alguma parte da mesma Igreja lhe ficava mais proxima, ficando todo o frontespicio arruinado e esta ainda existe thé sua Magestade ser servido mandar reparar todo o que for percizo. ... O P.e José Antonio Lobo» (*Memória Paroquial*, cit. por Sousa, 1919-32: III, 816). Porém, concentrando-se o essencial destas pinturas em medalhões situados no centro das naves, é muito provável que elas sejam, mesmo que com inevitáveis intervenções posteriores, as originais.

²²⁶ Cf. Raggi (2004: 641-2, 648, 1379-81) e Serrão (2005b: 136-8). Aos tectos da nave e da capela-mor, acrescem pinturas também nos tectos do coro (muito degradada), do subcoro e nos arcos em pedra. Rolim, associado a Manuel Pinto, pintou também em Castro Verde o desaparecido tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios (Raggi, 2004: 642); na mesma igreja e igualmente já desaparecido foi pintado mais tarde o tecto da nave (*Assunção da Virgem, 1764-8*), por Luís António Pereira (act.1763-1768) (cf. Raggi, 2004: 679-81).

Miguel Arcanjo, 1726) da Ermida de São Miguel, atribuídos respectivamente a Estêvão de Sousa (?-?) e aos mesmos Manuel e José Pereira Gavião (Raggi, 2004: 638-9)²²⁷.

Porém, outros tectos são directamente relacionáveis com a obra de Rolim²²⁸. Ainda no concelho de Alenquer, na Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres da Aldeia Galega da Merceana encontramos as pinturas do tecto da nave (*Assunção da Virgem*) e da capela-mor (*Jesus Cristo e a Virgem, com os Quatro Evangelistas*), provavelmente de 1747, que, embora de autor desconhecido, revelam uma enorme semelhança com as pinturas de Rolim na Merceana, a poucos quilómetros dali, ou na igreja de Palmela²²⁹. Consideramos, por isso, muito provável que estas sejam obras deste pintor. Tal como consideramos, pelas mesmas razões, a pintura da nave central (*Assunção da Virgem*) e das naves laterais da Igreja de Santa Maria da Graça, em Setúbal, de autor e data desconhecidos²³⁰.

Independentemente de realizados por Rolim ou por outros pintores um número considerável de tectos portugueses apresenta características idênticas, traduzindo o mesmo tipo de compromisso, por vezes a mesma linguagem ou soluções, do modelo híbrido daquele pintor. É o caso, em Sesimbra, das pinturas dos tectos das capelas-mores da Capela da Misericórdia (*Visitação da Virgem a Santa Isabel e os Quatro Evangelistas*) e, especialmente, da Igreja Paroquial de São Tiago, Matriz de Sesimbra (*Exaltação do Santíssimo Sacramento*), provavelmente posteriores²³¹. A primeira é atribuída a um pintor de nome José Dias (?-?), que

²²⁷ Raggi (2004: 638), interpretando o contrato, diz que se deve provavelmente ao pintor Estêvão de Sousa a «perduta pittura della volta della navata», mas não é claro se essa pintura corresponde à que hoje, apesar de muito deteriorada, ainda se vê com a representação da *Imaculada Conceição*, ou a outra anterior a esta. Segundo Serrão, referindo-se ao mesmo documento, a pintura realizada por Estêvão de Sousa foi a da capela-mor (Serrão, 2005b: 136). Em 1746, Manuel Pereira Gavião assinou um contrato para a pintura do tecto da nave da Igreja do Convento da Conceição, em Beja (Raggi, 2004: 649), também já desaparecido.

²²⁸ Atribuível também a Rolim (Serrão, 2005b: 136, 138) são as pinturas exclusivamente de ornatos e arquitectura no tecto do subcoro da Igreja de Santa Maria, em Óbidos.

²²⁹ Da bibliografia consultada, apenas Raggi faz uma referência ao tecto da capela-mor, mas não ao da nave, escrevendo: «Nel documento d'archivio *Conta de receita e despesa da fabrica desta Igreja de No. Snra dos Prazeres da Vª da Ald.ª Galega deste anno que findou em 23 de Junho de 1747* viene annotato che "a quantia de trezemil e quatrocentos e quarenta reis mandou o R. Do Prior ... aplicar pª obra da pintura e dourado da capela nor como se tinha aiustado ...". La capela-mor della chiesa di Aldeia Galega presenta i quattro Evangelisti collocati su piedistalli agli angoli della volta quadrangolare con al centro a l'*Esaltazione del SS. Sacramento* e lo stile rinvia alla mano di António Pimenta Rolim» (Raggi, 2004: 652). Porém, não se trata de uma *Exaltação do Santíssimo Sacramento*.

²³⁰ Embora não referindo expressamente o corpo da igreja, na *Memória Paroquial* de 1756 escreve-se: «Padeceo esta villa quasi total ruina no terremoto de 1755 ... Os edificios notaveis, que padeceram nesta freguezia [de Santa Maria da Graça], foi a minha igreja, ficando arruinada por muitas partes, principalmente na capella mór, e nas torres; reparei o que me foi possivel para se celebrarem os officios divinos, o mais está irreparado ...» (*Memória Paroquial*, cit. por Sousa, 1919-32: III, 823).

²³¹ «A Igreja Matriz teve tambem grande ruina principiamente na Torre dos sinos ... Cahirão algumas pedras da Abobeda da capela mor. Afastaram-se dos frixaes as paredes do corpo da igreja e cuspirão fora quase todo o azulejo e nas das naves não ficou algum. ... o concerto da abobeda se remediou com obra de madeira que encheu os vãos das pedras que cahirão para se poderem celebrar os officios Divinos. / Na Misericordia cahio a

aí trabalhou em 1762-63 (Cunha Serrão e Serrão, 1997: 57 e 59, n. 2) e, a segunda, a autor desconhecido de finais do século XVIII (Ferreira de Almeida, 1976: 516; Cunha Serrão e Serrão, 1997: 67). O mesmo modelo é visível no tecto da nave da Igreja do Salvador, em Aveleda, Lousada (distrito do Porto), com uma *Ascensão de Cristo e Adoração do Santíssimo Sacramento*, em diálogo com uma *Glória da Santíssima Trindade* pintada também sobre madeira no arco cruzeiro. Em Pêra, concelho de Silves, o tecto da capela-mor da Igreja de São Francisco, com uma representação da *Imaculada Conceição*, de autor desconhecido e considerada do início do século XIX (Ferreira de Almeida, 1976: 439; Rosa, 1990: 69), filia-se também no mesmo modelo híbrido praticado com enorme sucesso por Rolim e, na nossa opinião, apresenta as características típicas da pintura de tectos do século XVIII²³².

Em Lisboa, três outros tectos apresentam estas características: os tectos da nave (*Imaculada Conceição*) e coro baixo (*Exaltação do Santíssimo Sacramento*) da Igreja Paroquial de Santo Agostinho de Marvila (Capela do Convento de Nossa Senhora da Conceição) e o tecto do coro (*Anunciação*) da Igreja do Convento da Encarnação (ou das Comendadeiras de Avis). Quanto ao tecto do coro baixo da primeira igreja, embora não haja qualquer referência na bibliografia consultada, ele filia-se no modelo da *Exaltação do Santíssimo Sacramento* de Rolim na capela-mor da Igreja Matriz de Castro Verde. Já no caso do tecto do coro da Igreja das Comendadeiras de Avis a questão é mais complexa. Uma descrição de 1708 faz referência ao tecto desta dependência – aliás, como aos da nave e da capela-mor, só que no caso destes totalmente discrepante com o que hoje se vê (Anónimo, 1704-8: II, 439-40)²³³. Porém, tanto Manuel Maia Ataíde (in Almeida, 1975: 120-1) como Margarida Calado, «pelo seu carácter neoclássico», apontam para um «século XVIII adiantado» (Calado, 1995: 1204). Santos (1962: fig. 21) e Borges (1986b: 156) atribuem-no a Feliciano Narciso, pintor quadraturista responsável pelos ornamentos do tecto da Casa das Pistolas no actual Museu Militar, e Cyrillo diz: «de João dos Santos Ala [discípulo de André Gonçalves] existe o quadro do tecto da Igreja das Comendadeiras da Encarnação» (Machado, 1823: 91). Porém, ficamos sem saber se ele se refere, como é mais provável, ao tecto do coro

parede a que se encostava o Trono do Altar Mór, mas não teve este algum perigo. Abriram-se mais outras paredes principalmente a da frontaria que toda ficou espadaçada ... mas a Igreja em tudo reparada com aumento» (*Memória Paroquial*, cit. por Sousa, 1919-32: III, 509).

²³² Da decoração e telas das paredes laterais apenas restam a da parede esquerda (com duas telas). Também dois altares laterais na nave apresentam retábulos pintados em quadratura.

²³³ «... o tecto da igreja que he em meya laranja, ornado de huma vistosa pintura de figuras, ramos e flores. ... O tecto [da capella-mor] he em meya laranja, de estuque, que será ornado de muyto boa pintura. Falta ainda à capella o retabolo ... Mas o que mays lustra no edificio interior deste mosteyro he o corom bayxo que he o de que uzam, o qual em grandesa e fermosura he hum dos muytos que ha bons nos conventos desta cidade. ... e o tecto muy bem pintado. ... neste anno que vay correndo de 1708 ...» (Anónimo, 1704-8: II, 439-40).

ou à pintura no óculo central do tecto da nave com uma representação da *Exaltação do Santíssimo Sacramento*²³⁴.

Exemplo também da influência italiana, sem data ou autor conhecidos, são as pinturas que cobrem o arco triunfal e parte da abóbada da nave da Capela do Espírito Santo do Conventinho da Mealhada, em Loures. Trata-se de pintura de quadratura, claramente cenográfica, com representação de duas figuras femininas (Virtudes?) segurando tabelas com textos em latim, florões e anjos. A pintura talvez cobrisse originalmente toda a abóbada da nave, já que actualmente se prolonga do arco triunfal para parte dela. Provavelmente, cobriria até a da capela-mor pois, além de ainda existir no vão das janelas desta, sob a actual pintura do tecto é possível perceber o desenho de outra subjacente. De facto, a pintura que hoje se observa no tecto da capela-mor (*Alegoria ao Espírito Santo*) poderá ter sido, nos finais do século XVIII ou já no século XIX, realizada sobre outra anterior que, agora, “ressurge” sob a forma de manchas e contornos. Talvez resulte mesmo de um aproveitamento parcial dessa pintura mais antiga que, muito possivelmente, faria parte da mesma empreitada do arco triunfal²³⁵. Para Raggi (2004: 605, n. 434) e Serrão (2005b: 138), que aponta a data de c.1745, estas pinturas são também atribuíveis a António Pimenta Rolim, embora o que dela resta não permita nenhuma avaliação concludente²³⁶.

Novamente na zona de Alenquer, na Aldeia Gavinha, o tecto da capela-mor da Igreja de Santa Maria Madalena, com a representação de *Santa Maria Madalena* no centro da quadratura (autor e data desconhecidos) é um outro exemplo da influência italiana, por via da criação de uma arquitectura cenográfica destinada, de forma ilusionista, a elevar poderosamente a cobertura real e a criar um maravilhoso mundo sobrenatural.

²³⁴ Manuel Maia Ataíde (in Almeida, 1975: 120) e Calado (1995: 1203) defendem a segunda hipótese, avançando a década de trinta para a sua realização (obras de reconstrução patrocinadas por D. João V após o incêndio de 1734) embora as dúvidas deixadas pelas descrições das consequências do terramoto e, sobretudo, as características da pintura tornem possível que esta seja da segunda metade do século.

²³⁵ Verifica-se o mesmo na face do arco triunfal virada para a capela-mor: mais uma vez, é notória uma pintura subjacente, decorativamente requintada, em oposição à planura do pseudo-marmoreado com que foi coberta. Também se constata que no mesmo arco triunfal (face voltada para a nave) as zonas inferiores foram repintadas (o que poderá significar que só a pintura superior é original), pois na parte inferior direita a degradação da camada superior permite observar a pintura subjacente.

²³⁶ Um outro caso interessante de influência dos modelos italianos combinada com a tradição mais decorativa anterior, à semelhança do modelo praticado por Rolim, é a pintura total da pequena Capela de Nossa Senhora da Quinta do Candeeiro, em Moscavide (*Alegoria à Virgem Maria e Decoração Ilusionista*, 1710). A pintura cobre o tecto e as paredes, tendo no primeiro um carácter essencialmente ornamental, com volutas, grinaldas, florões, cartelas, símbolos e, ao centro, o monograma entrelaçado AM (*Ave Maria*), ao passo que nas paredes estes elementos surgem integrados num ilusionismo arquitectónico, típico da pintura de quadratura. O programa iconográfico dedicado à Virgem culmina com a sua representação na tela do altar-mor – uma *Coroação da Virgem*, também de autor desconhecido.

Depois de Bacherelli, foi a vinda do pintor italiano Nicolau Nasoni que mais importância teve para a história da pintura de tectos em Portugal tal como hoje a conhecemos. Nasoni deverá ter chegado ao Porto, vindo de Malta, em 1725 e, nos anos seguintes, seria responsável por dois grandes programas decorativos assentes fundamentalmente em pintura de quadratura: as pinturas na Sé do Porto e na Sé de Lamego. Na primeira, resta a pintura parcial do tecto da Sacristia e as pinturas nos vãos das janelas da capela-mor (c.1725-33), que seriam posteriormente tapadas e, finalmente, redescobertas em 1964 (Smith, 1968: 41-2). É provável que estas tenham sido as primeiras a serem realizadas por Nasoni²³⁷ e sejam o que resta de um projecto de pintura global da capela que talvez incluísse também a pintura das naves da igreja (Smith, 1966: 42; Calado, 1995: 1448; Raggi, 2001a: 38) e até o tecto da galilé (Calado, 1995: 1448), ao passo que as da sacristia deverão datar de c.1731-34 (Smith, 1966: 46)²³⁸. Como afirma Raggi (2001a: 36), as pinturas cenográficas de Nasoni enquadram-se totalmente nos modelos de quadratura bolonheses em que foi formado, revelando uma clara dificuldade ou inaptidão na representação figurativa.

Em Lamego, Nasoni pintou totalmente os tectos das três naves da Sé, incluindo o tecto sobre o coro (c.1734-38)²³⁹ com quadraturas exuberantemente decoradas num autêntico *horror vacui* (Raggi, 2001a: 37) que tão condenado será mais tarde. A única figura que surge nestas cúpulas fingidas, exceptuando as pintadas como baixo-relevo nos múltiplos medalhões (com temas do Antigo Testamento) inscritos na arquitectura ilusionista, está representada no terceiro tramo da nave central a contar da capela-mor, e primeiro para quem entra após passar sob o coro: num varandim, voltado para a entrada, tem uma vara na mão com a qual parece limpar o tapete aí colocado. Sabemos que Nasoni terá pintado ainda, em 1739, os tectos da

²³⁷ Na primeira janela do lado direito uma inscrição na pintura diz o seguinte: «NICCOLO NASO/NI FIORENTINO / NATURALE DELLA / TERRA DI S. GIOVAN/NI VAL DARNO D. SO/PRA, DIA[DE] A [DI]PINGERE / IN QUESTA SÈ IL 9re DE / 1725 E ORA 1731 E / VENE PER MEZZO DEL S.r DECANO / GIROLAMO TAVORA E NOROGNA».

²³⁸ Estas pinturas seriam alvo de intervenções em 1793, em 1859 (tal como está indicado na parede norte) e de um restauro em 2002; em 1934 sofreu danos profundos, provocados por infiltrações, que eliminaram um terço de toda a pintura do tecto e provocaram a degradação da restante (cf. Smith, 1966: 46-7). As pinturas das paredes encontram-se em melhor estado.

²³⁹ «Existem restos de uma inscrição na parede do lado norte do coro da Sé de Lamego, onde se decifram apenas as palavras "... S. NASONI SENESIS DE ... BEBAT AN ... VII /" Um livro de eleições da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios, de Lamego, fala de Nasoni em 1738, "que anda a fazer as pinturas do tecto da Sé". Há também as datas de 1734 e 1738 na quarta abóbada da nave central dela, junto ao zimbório do cruzeiro, pelo que julgamos que a pintura foi acabada neste último ano, pois em 1739 Nasoni já trabalhava noutro lugar» (Smith, 1966: 48).

nave e da capela-mor (*Exaltação do Espírito Santo*) da Igreja de Santa Eulália da Cumeeira, em Santa Marta de Penaguião, destruídos em 1951 (cf. Smith, 1966: 50-2)²⁴⁰.

Significativamente, em Lamego, é possível observar dois outros tectos, de autor e data desconhecidos, que recorrem à quadratura – como o tecto (*Arquitectura Ilusionista com Virtudes*) da Capela do Antigo Paço Episcopal, actual Museu de Lamego – ou à quadratura exuberantemente ornada – como o tecto da nave (*Triunfo do Espírito Santo*) da Igreja do Mosteiro das Chagas, ou da Misericórdia. A mistura híbrida de quadratura e profusa ornamentação, com características mais populares, encontra-se também na zona sul do distrito de Vila Real²⁴¹, nomeadamente nos tectos da nave (*Assunção da Virgem e Santos*) e da capela-mor (*Jesus Cristo*) da Igreja de São Salvador, Matriz de Torgueda, de c.1730 e, provavelmente do mesmo pintor, no tecto da nave (*Glória da Virgem, os Quatro Evangelistas, Santo António e São Francisco*) da Capela de Nossa Senhora da Azinheira ou da Assunção, em São Martinho de Anta (Sabrosa)²⁴²; já da segunda metade do século, no tecto de madeira da nave (*Assunção da Virgem e Santos*) da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo ou Capela da Boa Morte, em Pópulo (Alijó), pintado por Bartolomeu de Mesquita (?-?) em 1771 (assinado e datado); nos tectos da nave (*Assunção da Virgem, os Quatro Evangelistas, São José e São Joaquim*) e da capela-mor (*São Tiago*) da Igreja de Santiago, Matriz de Fontes (Santa Marta de Penaguião), de autor desconhecido mas datadas de 1775.

O italiano Pasquale Parente deverá ter chegado a Coimbra na década de cinquenta. Contratado por Azzolini, que desde 1755 dirigia as obras de construção do Seminário Maior (Dias, 1995a: 84), pintou aqui a maior e a mais importante cúpula setecentista portuguesa de acordo com o modelo barroco italiano baseado nas obras paradigmáticas de Correggio. A cúpula, uma representação da *Assunção e Coroação da Virgem* no meio de um populoso mundo celestial está assinada e datada: «PASCHALE PARENTE PINX. 1760.» (Correia e Nogueira Gonçalves, 1947: 97-8)²⁴³; tal como no caso da cúpula de Correggio da catedral de

²⁴⁰ Segundo Smith, Nasoni teria ainda pintado sobre madeira os «caixotões do coro e porta falsa do púlpito da Epístola» e a têmpera «várias partes das paredes» (Smith, 1966: 51). Uma fotografia apresentada por este autor permite ter uma ideia da zona central da pintura do tecto da capela-mor (Smith, 1966: est. 29).

²⁴¹ Nesta zona trabalhou também o pintor-arquitecto José de Figueiredo Seixas (?-1773), de quem se conhecem sobretudo obras de arquitectura e que segundo Rafael Moreira (in Fernandes Pereira e Pereira, 1989: 443-4) não só trabalhou sob a direcção de Nasoni como, em 1732, fez uma tradução do tratado de Andrea Pozzo (MS. da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).

²⁴² O tecto da capela-mor (*Alegoria à Virgem Maria*) parece ser posterior, embora eventualmente aproveitando parte de uma pintura anterior, já que a sanca do tecto e os vãos das janelas apresentam pinturas mais próximas do tecto da nave.

²⁴³ Na sacristia, três telas pintadas a óleo constituem certamente estudos para grupos de figuras da cúpula, constituindo, assim, um exemplo raro em Portugal deste tipo de *modelos*.

Parma, embora seguindo uma solução diferente, a pintura inclui a decoração ilusionista do tambor. Como parte deste programa, que hoje apresenta preocupantes sinais de acentuada degradação geral, Parente pintou também a abóbada da capela-mor – criando uma cúpula ilusionista aberta centralmente por um óculo em perspectiva pelo qual surge a *Pomba do Espírito Santo*, estando representados nos ângulos do tecto os *Quatro Evangelistas* – e a do coro, recorrendo também à quadratura, com uma *Exaltação dos Sagrados Corações e Anjos Músicos*²⁴⁴.

Também em Coimbra e de Pasquale Parente é o pequeno tecto (e paredes) da capela-mor da sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, com uma arquitectura ilusionista que prolonga verticalmente o acanhado espaço e se abre para um céu natural sem nuvens, através de arcos laterais. Arquitectura decorada, nomeadamente através de florões, mas despovoada. O ilusionismo do tecto é conforme com o do retábulo, onde anjos escultóricos seguram e afastam cortinados dando a ver a tela de Parente (*Santo António a Tomar o Hábito Franciscano*, 1796). Como salienta Azevedo e Silva (1986: 11), a data inscrita nesta tela coloca um problema cronológico já que Parente morreu em 1793²⁴⁵; donde é mais provável que este tecto seja de *c.1779*, data da sua outra tela, assinada e datada, no altar-mor da igreja (*Nossa Senhora da Conceição*, 1779)²⁴⁶.

No distrito de Viseu existem outras obras de Parente: é o caso da pintura da abóbada de madeira da nave (*Coroação da Virgem*) e das paredes (*Arquitecturas Ilusionistas com as Quatro Virtudes Cardiais*) do Santuário de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa do Ladário (Sátão), datadas de 1763, com elaboradas quadraturas acompanhadas de representações figurativas. Sobre o coro, um óculo circular, abre para o céu permitindo ver três anjos transportando um pano com uma inscrição. À excepção da capela-mor, com um tecto em caixotões anterior, Parente cria no corpo desta igreja uma pintura ilusionista total embora, como salienta Raggi (2004: 756-8), sem conseguir uma completa coerência ou unidade entre as paredes e o tecto. Na própria cidade de Viseu, Pasquale Parente pintou, em

²⁴⁴ Também as pintura dos tectos de uma das sacristias e do átrio da igreja, de carácter exclusivamente ornamental, serão de Parente. Dele também é a pintura no extremo de um dos corredores do Seminário, simulando um prolongamento arquitectónico deste, assim como outros exemplos de quadratura de menor dimensão existentes no edifício.

²⁴⁵ A inscrição na tela diz: «PASCOALE PARENTE O PINTO (sic) NO ANO DE 1796. Esta data levanta um problema, já que Pascoale Parente morreu em 1793, como consta do Livro de Defuntos da Sé de Coimbra, n. 5, fl. 103. Data incorrectamente pintada em posterior obra de restauro? Obra começada por Pascoale Parente e acabada por outro artista da sua escola que deixou o nome do seu mestre mas com a data em que foi realmente acabada a tela? Inclino-nos mais para a segunda hipótese» (Azevedo e Silva, 1986: 11).

²⁴⁶ Outra tela de altar-mor de Parente em Coimbra é o *Martírio de São Bartolomeu* (óleo sobre tela, d.n.d.) na Igreja de São Bartolomeu.

1765, o tecto, actualmente muito escurecido, da nave (*Coroação de Nossa Senhora do Carmo com o Menino ao Colo, acompanhada das Virtudes Teologais*) e a cúpula (*Arquitectura Ilusionista com as Virtudes Cardeais*) da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Finalmente, na Capela de Nossa Senhora da Conceição do Solar Caiado Ferrão, em Trevões (São João da Pesqueira), Parente pintou em 1771 uma *Imaculada Conceição com São Miguel Arcanjo e as Três Virtudes Teologais* (no tecto) e as *Quatro Virtudes: Justiça, Fortaleza, Prudência e Temperança* (nas paredes). Tal como no Sátão, Parente realiza a decoração total do espaço, aqui acrescida da tela do altar-mor (*Imaculada Conceição*, 1771). O tecto em madeira encontra-se hoje praticamente arruinado.

O exemplo de Parente na segunda metade do século XVIII levará, nos distritos de Coimbra e Viseu, a um conjunto muito importante de obras com ele relacionadas. No entanto, como é infelizmente comum, desconhece-se tanto a autoria como a data de realização destas obras. É o caso da pintura do tecto da nave (*Assunção da Virgem, acompanhada das Quatro Virtudes*) da Igreja da Misericórdia de Mangualde, restaurada em 2000. Ferreira de Almeida (1976: 385) atribui esta obra a Parente, atribuição recusada por Dias (1976: 3), que considera a pintura ainda da primeira metade do século e filiada na obra de Nasoni. Embora as obras da igreja só ficassem prontas em 1763-64, Alves (1993: 15) considera que o tecto terá sido pintado em 1748-49. Em nossa opinião, esta como as restantes pinturas a seguir referidas estão mais próximas do modelo de Parente do que do modelo de Nasoni – e, nesse sentido, discordamos da opinião de Raggi (2004: 749) que os dois pintores partilham o mesmo modelo, ao afirmar que «nas pinturas realizadas sucessivamente por Parente nas igrejas de Ladário e de Viseu o modelo proposto será sempre o de Nasoni em Lamego».

Afim ao tecto de Mangualde é, em Santa Comba Dão, o da sacristia da Igreja da Misericórdia que apresenta uma *Imaculada Conceição* no centro de um sistema de quadratura. No entanto, a plena eficácia ilusionista desta perde-se devido à pouca altura da sala. Em Campo de Besteiros (concelho de Tondela), o tecto da nave da Capela de Nossa Senhora do Campo, restaurado em 2002, representa a *Nossa Senhora do Carmo*, datado de 1776. A cúpula octogonal da capela-mor apresenta uma pintura do mesmo autor com uma *Arquitectura Ilusionista com Anjos*. Em Oliveira do Hospital, o tecto da nave da Igreja Matriz apresenta uma ambiciosa composição onde uma vertiginosa quadratura, destinada a prolongar e elevar o espaço, abre-se para uma visão do céu em glória no qual se representa a *Adoração do Cordeiro Místico*; na mesma igreja foram ainda pintados os tectos da Capela de Nossa Senhora da Expectação (*Assunção da Virgem*), combinando quadratura e figuração, e da sacristia (*Anjos Segurando o Escudo Nacional*), obras do século XVIII, sendo a última

claramente diferente das duas primeiras. No concelho de Oliveira do Hospital, próximo da Aldeia das Dez, a igreja de peregrinação do Santuário de Nossa Senhora das Preces, cuja fachada é de fim do século XVIII (Correia, 1953: 161), apresenta uma pintura no tecto da nave (*Assunção e Cenas da Vida da Virgem*) que é, indubitavelmente obra do mesmo pintor da Matriz do concelho. No tecto da capela-mor uma *Coroação da Virgem, acompanhada do Baptismo de Cristo e da Sagrada Família*, e no da sacristia, distinto dos outros dois, *Deus Pai, Jesus Cristo e o Papa* (representados num quadro central) e os *Evangelistas e outros Apóstolos* (na sanca).

Finalmente, duas outras obras muito distantes uma da outra mas que apresentam também afinidades entre si e com os tectos referidos anteriormente: o tecto da nave da Igreja da Misericórdia de Soure (*Arquitectura Ilusionista com Anjos e o Escudo Nacional*), de 1760, a que se acrescentam as pinturas da parede do altar-mor; e os tectos, restaurados em 1974, da nave da Igreja Matriz de Vila Nova de Foz Côa (*Arquitectura Ilusionista com Virtudes, Anjos e o Escudo Nacional*, na nave central e *Arquitectura Ilusionista com Cenas da Paixão de Cristo*, nas naves laterais), assinados por António Pinto e Sousa (?-?) e datado de 1767. Em ambos os casos a quadratura secciona a superfície criando aberturas para o céu onde anjos e, no caso de Foz Côa uma miríade de figuras alegóricas, apresenta e glorifica as armas nacionais. Em Soure, embora as pinturas do tecto e da parede do altar-mor não se harmonizem ilusionisticamente, é provável que sejam do mesmo pintor, sendo através das últimas que se poderá imaginar o colorido original das primeiras que hoje se apresentam bastante deterioradas e praticamente monocromáticas.

Dois outros pintores estrangeiros, um francês e um italiano, executaram tectos em Lisboa na primeira metade do século que, como tantos, desapareceram com o terramoto. Pierre-Antoine Quillard que terá chegado a Lisboa em 1726, pintor régio de D. João V e falecido prematuramente em 1733, pintou em 1731 no Palácio Real (Paço da Ribeira) o tecto da antecâmara dos Aposentos da Rainha (Delaforce, 2002: 50; Agostinho Araújo in Saldanha, 1994*d.*: 262; Serrão, 2003: 228). O genovês Giulio Cesare Theminé, em Lisboa desde 1710-12, executa frescos na Igreja da Anunciada e no Palácio Real (Saldanha, in Saldanha, 1994*d.*: 303; Delaforce, 2002: 58) tal como o tecto da Igreja da Encarnação (Serrão, 2003: 232)²⁴⁷.

²⁴⁷ Atribuída a Theminé é a tela da *Anunciação*, c.1712-30 (óleo sobre tela, 251 x 189 cm) existente na Sacristia Velha da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa (Saldanha in Saldanha, 1994*d.*: 306).

1.2.3.3. O terramoto e o fenómeno Pedro Alexandrino de Carvalho

A ocorrência do terramoto provocou, especialmente em Lisboa, o quase total desaparecimento dos tectos pintados. Se, como se viu, alguns resistiram a verdade é que é fácil constatar, através dos muitos relatos da destruição causada nos edifícios religiosos da cidade (cf. p.e., Figueiredo, 1756; Castro, 1763; Conceição, 1829), que esses correspondiam a uma ínfima percentagem do total existente antes de 1 de Novembro de 1755. Outros terão sobrevivido com estragos sendo por isso objecto de intervenções no período da reconstrução. Acima de tudo, é possível afirmar que a esmagadora maioria dos tectos hoje existentes em Lisboa foi efectivamente pintada ou repintada na segunda metade do século. Porém, relativamente a alguns exemplares constata-se um esforço da historiografia contemporânea para considerar, por vezes contra todas as evidências, que se tratam de obras da primeira metade que sobreviveram à catástrofe, tendo sido apenas objecto de reconstituição no período pós-terramoto. Quase sempre, subjacente a esta atitude está um preconceito relativo à produção pictórica da segunda metade de setecentos, praticamente toda por estudar, que faz com que tectos que se julga terem sido pintados ainda na primeira metade sejam objecto de maior atenção e consideração do que aqueles que, com a mesma qualidade, são já da segunda. Ou a infundada ideia de que o uso da quadratura e o primado da ilusão são fenómenos da primeira metade. Ou ainda o discutível pressuposto que o conceito contemporâneo de *restauro* – como intervenção, o mais neutra e fiel possível, num objecto historicamente definido visando a sua preservação – se aplica às repinturas feitas no século XVIII em tectos parcialmente sobreviventes à catástrofe. A verdade é que uma tal atitude, em Portugal como nos restantes países, apenas surge no século XX.

Além do tecto da sacristia da Igreja do Loreto, já abordado, cinco outros tectos espelham estas contradições sendo mesmo considerados, tal como hoje os vemos, exemplares paradigmáticos da pintura da primeira metade do século XVIII: o tecto da Portaria de São Vicente de Fora, os tectos das naves da Igreja de Nossa Senhora da Pena e da Igreja de São Paulo, o tectos da capela-mor da Igreja dos Paulistas, todos em Lisboa, e ainda o da nave do Santuário do Cabo Espichel.

O primeiro, o tecto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora é o caso mais delicado por ser considerado o único tecto sobrevivente da autoria de Vincenzo Bacherelli. De acordo com Cyrillo Volkmar Machado, este

He huma das melhores cousas, ou antes a melhor que deste genero temos em Lisboa. A composição, a harmonia de côres, o effeito da perspectiva, os partidos de luz, e de sombra, o manejo precioso do pincel, tudo concorre para o fazer admiravel. O painel *era* igualmente bello, elle [Bacherelli] o pintou, e executou todo o tecto, á excepção das festonadas de flores que forão feitas pelo Serra, Mestre de José Bernardes ... e são primorosas. *Pelo terremoto de 55 cahio só o reboco, que continha o painel. Quando foi a Patriarcal para S. Vicente, mandarão os ignorantissimos Mestres cair o tecto todo, e logo a casa, que até allí parecia huma das mais bellas, e regulares de toda a cidade, ficou parecendo a mais defeituosa, baixa, e irregular. Quando os Conegos tornarão de Mafra o mandarão restaurar, o que foi feito, e muito bem, por Manoel da Costa em 1796, e se o painel, que elle tambem fez, não fosse bom teria alguma desculpa, visto não ser essa a sua profissão.* (Machado, 1823: 181-2; sublinhado nosso)²⁴⁸

Torna-se assim evidente que a zona central do tecto não só ruiu como depois todo ele foi pintado de branco e, finalmente, repintado em 1796 por Manuel da Costa²⁴⁹, oitenta e seis anos após a sua realização e quarenta e um depois do terramoto. Mesmo admitindo que a quadratura da sanca do tecto existente sob a camada de cal foi apenas recuperada por Costa, a do painel central, onde se representa o espaço celestial com o *Triunfo de Santo Agostinho sobre a Heresia*, é inteiramente realizada por este pintor²⁵⁰. Este facto, é quase sempre ignorado ou, pelo menos, desvalorizado quando, ao longo das últimas décadas, se aborda esta obra²⁵¹. O caso de Mello é exemplar: começa por afirmar que «esta é a única obra sobrevivente do florentino Vincenzo Bacherelli e da actuação da *quadratura* italiana directamente representada em território português» (Mello, 1998b: 127), para logo depois

²⁴⁸ A partir da frase «festonadas de flores que forão feitas pelo Serra, Mestre de José Bernardes» coloca-se também a dúvida se Cyrillo se refere a Vitorino Manuel da Serra, como habitualmente se considera (Serrão e Mello, 1994: 85; Mello, 1996: II, 19-20; Mello, 1998b: 128; Serrão, 2003: 251; Raggi, 2004: 572) ou ao seu pai, António da Serra, que morreu em 1728. De acordo com as datas que dispomos o primeiro teria 18 anos em 1710 e só entraria na Irmandade de São Lucas em 1718 (Machado, 1823: 185). Quando Cyrillo aborda separadamente José Bernardes diz que este foi «discipulo dos Serras» (Machado, 1823: 196). Finalmente, o biógrafo de Vitorino Manuel da Serra (Andrade, 1748) não faz qualquer menção à sua participação no tecto de São Vicente.

²⁴⁹ «Em 1783, por morte de seu Mestre [Simão Caetano Nunes, Manuel da Costa] succedeo-lhe na direcção da pintura do [teatro] do Salitre ... Manoel da Costa fez muitas obras, e entre ellas alguns tectos no Paço de Nossa Senhora d'Ajuda, e de Queluz; e retirou-se para o Rio de Janeiro em 1811» (Machado, 1823: 2226-7).

²⁵⁰ Não deixa de ser sintomática a distinção feita por Machado entre a quadratura mandada «restaurar» e o painel central que ele «também fez». Ou entre o uso do presente para a quadratura e do passado para o *painel*: «era igualmente belo». Também se pode colocar a questão se a assinatura e data que hoje vemos foi colocada pelo próprio Bacherelli ou por Costa: VICENTE BACARELLI. EM M.DCCX. INVENTOV E FEZ.

²⁵¹ Cf. Araújo (1944-56: I, 67), Santos (1962: 15-6), França (1966: I, 119), Irisalva Moita in Almeida (1975: 173), Ferreira de Almeida (1976: 326), Serrão e Mello (1994: 85), Manuela Birg in Santana e Sucena (1994: 829), Serrão (2003: 251). França chega a dizer que o tecto da Igreja dos Mártires «vimo-lo depois ser refeito, pelos mesmos desenhos [de Vieira Lusitano], por Pedro Alexandrino – tal como vimos, em 96, Manuel da Costa restaurar o belo tecto da portaria de S. Vicente de Fora, onde Baccarelli pintara o tema agostiniano da “Vitória da Igreja sobre os Maniqueus”, mais de oitenta anos antes» (França, 1966: I, 119). A simples comparação do actual tecto da nave dos Mártires, do desenho preparatório existente de Alexandrino e do que sobreviveu de Vieira Lusitano (cf. Arruda, 2000: 138; Turner, 2000: n.º 112) demonstra, desde logo, que a primeira afirmação é incorrecta. Irisalva Moita, por sua vez, chama-lhe «uma obra admirável» acrescentando «se bem que diminuída pelos restauros de Manuel da Costa em 1796» (in Almeida, 1975: 173). Na mesma linha, Manuela Birg afirma ser esta «a obra mais representativa do seu género a que posteriores restauros desastrosos não conseguiram desvirtuar» (in Santana e Sucena, 1994: 829). Vítor Serrão fala apenas em «importantes restauros no final do século XVIII por Manuel da Costa» (Serrão, 2003: 251).

acrescentar «o mais importante é o pano central com a representação figurativa, pois a ascensão das arquitecturas não é tão convincente, por questões construtivas» e «este [o quadro central] difere dos quadros recolocados produzidos pelas gerações de quadraturistas portugueses, considerados mais frontais e menos escorçados do que o exemplo italiano de São Vicente de Fora» (Mello, 1998*b*: 130, 138). O mesmo acontece mais tarde, quando o autor analisa longamente a representação celestial no centro do tecto de São Vicente partindo do pressuposto de que a pintura é de 1710 e de Bacherelli e não de 1796 e de Manuel da Costa (Mello, 1999; Mello, 2002*a*: 129-30). Pelo contrário, Raggi (2004: 531-2), aceitando o facto do centro do tecto ter sido destruído pelo terramoto de 1755 e só repintado em 1796, salienta a dificuldade em avaliar o quanto a pintura posterior corresponde à anterior. No entanto, acaba por considerar que o tecto deverá ter sido reconstituído de acordo com a prévia pintura de Bacherelli. Porém, não nos diz como é que, na prática, isso aconteceu. Haveriam desenhos ou gravuras? De memória não terá sido, pois presume-se que Manuel da Costa nasceu por volta de 1755. Desse modo, o seu pressuposto parece alicerçar-se mais num desejo do que em factos ou em quaisquer indícios existentes:

Estabelecer o quanto esta pintura corresponde à que foi pintada a óleo por Vincenzo Bacherelli resulta problemático. Os restauros efectuados na segunda metade do século XVIII de precedentes quadraturas colocam sempre a difícil questão da fidelidade pelo menos do que é representado no *sfondato*. ... Todavia, julgo que os artistas portugueses procuraram manter uma certa fidelidade ao modelo de Bacherelli. O anjo visto em *sottoinsù* recorrente na pintura italiana barroca torna-se um leit-motiv da grande decoração portuguesa. Isto depõe a favor de um retomar por parte de Manuel da Costa do que foi pintado por Vincenzo Bacherelli confirmando quanto a cultura do artista florentino percorre sem solução de continuidade todo o século e encontra afinidade com o mundo dos decoradores e cenógrafos do fim de Setecentos. (Raggi, 2004: 531-2)

O que aconteceu em São Vicente, aconteceu na maior parte das restantes igrejas de Lisboa. Até porque o desafio às leis da gravidade que estes tectos pictoricamente instauravam esteve sempre associado àquele que, como objectos físicos, protagonizavam. Não admira por isso que, em 1755, tenham sido das primeiras coisas a ruir. Quando as coberturas dos templos não desabaram ou arderam por completo, ruiu pelo menos parte delas ou, no caso dos tectos revestidos de estuque, a frágil camada em que estava a pintura. Por isso, convém não associar automaticamente os relatos de coberturas que resistiram à catástrofe com a ideia de que as pinturas nelas inscritas sobreviveram incólumes. Tal como não se deve pressupor que a sua posterior “repintura” ou “restauro” obedeceu a um critério de fidelidade ao

previamente existente, transportando assim para o passado valores e atitudes que só passaram a existir recentemente²⁵².

Na consulta das descrições gerais da destruição de Lisboa apenas encontrámos uma referência expressa a um tecto, entendido como pintura e não apenas como cobertura. Refere-se ao caso da nave da Igreja de Nossa Senhora da Pena:

Ficou esta Igreja totalmente derrotada com o espantoso terremoto, porque aos seus primeiros impulsos cahirão logo os remates das torres do frontespicio, que sepultarão a algumas pessoas, que vinhão fugindo para o adro; e *abatendo-se immediatamente o tecto pintado de admiravel architectura pelo nosso Portuguez Antonio Lobo*, tirou a vida a muitas pessoas, que estavaõ na Igreja ... (Castro, 1763: 401; sublinhado nosso)

A clara afirmação por Castro de que o tecto pintado por António Lobo em 1718 ficou irremediavelmente destruído pelo terramoto é confirmada tanto pela *Memória Paroquial*, como por Figueiredo (1756: 14) e por Conceição (1829: 23)²⁵³. Também Cyrillo começa por afirmar que António Lobo, discípulo de Bacherelli, «pintou de perspectiva o tecto da Igreja da Pena antes do Terremoto» (Machado, 1823: 182), para depois acrescentar:

Pelos annos 1781 [Luís Baptista] pintou a perspectiva no tecto da freguezia da Pena ... As reprezas forão pintadas por elle, por José Thomaz Gomes, e por Jeronimo de Andrade. Os baixos relevos, e as cabeças nas reprezas por José Caetano Cyriaco. João de Rhodes pintava o corpo amarellado, quando adoeendo repentinamente morreo pouco tempo depois. As flores são de Thomaz Gomes. (Machado, 1823: 206-7)

Gonzaga Pereira (1833-40: 481), por sua vez, acrescenta: «possue esta digna Igreja huma famoza pintura em prespectiva no tecto, tendo no centro hum grande painel alegorico dedicado a N. Senhora da Pena, obra esta de dezempenho do éstro do nosso digno pintor Pedro Alexandrino de Carvalho». Estas informações seriam depois repetidas por Norberto de Araújo (s.d.: IV, 30; 1944-56: XI, 49-50). Porém, por qualquer razão que desconhecemos, Reynaldo dos Santos no seu artigo de 1962, reportando-se ao próprio Cyrillo, atribui o *actual* tecto a António Lobo, assim ignorando o facto de ele ter sido destruído em 1755 e substituído por um outro em 1781. Vai mais longe e acrescenta:

²⁵² A própria história dos grandes restauros de monumentos nacionais ao longo de quase todo o século XX é marcada por uma sistemática atitude ideológica de expurgação da decoração, dos acrescentos e das alterações efectuadas no período barroco, reconstruindo os edificios de acordo com a sua "natureza original" românica ou gótica e fazendo com que aquilo que hoje vemos seja em grande medida uma reinvenção recente. A Sé de Lisboa é um exemplo entre muitos outros. Já em 1963 isso aconteceu com a Igreja de Santa Cruz, em Santarém (cf. *Boletim da Direcção Geral dos Edificios e Monumentos Nacionais*. 111 (Março de 1963); 24 pp.).

²⁵³ «N. Senhora da Penna – Ficou esta Igreja totalmente derrotada porque lhe cahirão os remates das torres do frontespicio abatendo se lhe o tecto» (IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cod. n.º 1229, fl. 77v; cit. por Portugal e Matos, 1974: 324). «Os edificios mais nobres, que cahirão com os primeiros terremotos, pela mayor parte são os que se seguem. ... as Igrejas de ... nossa Senhora da Pena ...» (Figueiredo, 1756: 12-4). «O terramoto arruinou e destruiu inteiramente as igrejas paroquiais de Santo André, Santa Catarina, São Martinho, São Pedro, Nossa Senhora da Pena, Nossa Senhora do Socorro, Salvador e São Tiago» (Conceição, 1829: 23).

O tecto é dos melhores que conhecemos, composto com notável sentido das perspectivas arquitectónicas – balcões, colunas, balaustradas – enquadrando uma grande composição central, a *Coroação da Virgem*, rodeada de anjos voando entre nuvens. Sendo de Lobo é evidentemente anterior a 1719, portanto dos primeiros do novo estilo. Comparando com outros tectos que nos restam do primeiro ciclo post-Bacarelli, Lobo foi dos melhores decoradores com clara compreensão do espírito renovador. (Santos, 1962: 16)

Esta afirmação incorrecta será repetida por Smith (1968: 204) e contestada por Manuel Maia Ataíde (in Almeida, 1975: 122-3) que, no entanto, considera estilisticamente inverosímil a participação de Pedro Alexandrino. Em 1989, Saldanha publica os contratos de 27 de Março de 1718 com António Lobo e de 21 de Janeiro de 1781 com Luís Baptista (1713-1783), que, na sua opinião, vêm «pôr termo a uma longa controvérsia acerca da autoria deste magnífico exemplar» (1989a: 13). Quanto a Pedro Alexandrino afirma que «a sua participação não deve ser completamente descurada» (1989a: 16), até porque em 1811, isto é, no ano seguinte à morte do pintor, no *Livro dos Acórdãos* da Irmandade é registada a «defenição e resolução que tomou o Juíz e mais irmãos com trinta dos juristas sobre a resposta que deu o herdeiro do falecido Pintor *Pedro* Alexandrino de Carvalho sobre o ajuste da obra da pintura e Renovação dos Paineis e thecto da igreja e composição *que* a irmandade pacteou com o *dicto* herdeiro» (cit. por Saldanha, 1989a: 16). Por outras palavras, à data da morte do pintor não estavam totalmente pagos os trabalhos de pintura e renovação das *telas*, do *tecto* e da *composição* que lhe tinham sido encomendados, existindo a prova de um pagamento efectuado a 16 de Julho de 1791 que, no entanto, não especifica a qual destes se refere (cf. Saldanha, 1989a: 16-7).

Com base nestas informações, Serrão e Mello (1994: 87) afirmam que «o grande tecto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa, única obra sua [de António Lobo] que chegou até hoje, encomendada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento dessa freguesia ...», para depois acrescentarem:

Infelizmente, apurámos que esta composição de perspectiva foi muito danificada pela catástrofe de 1755, a ponto de haver sido *quase por inteiro substituída* em 1781, através de um novo “risco de pintura de architectura e perspectiva” dado a fazer ao pintor Luís Baptista ... “risco” esse que corresponde, assim, ao essencial do tecto que hoje se pode admirar, ainda que ele deva ter seguido o “espírito” da composição anterior. (Serrão e Mello, 1994: 87; sublinhado nosso)²⁵⁴

Por outras palavras, da total destruição referida por Castro em 1756, passamos para uma composição «muito danificada» que ao ser substituída por uma nova deve «ter seguido o

²⁵⁴ Mais recentemente, Serrão (2003: 253) repete esta ideia: «... o Tecto da Nave da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa, única obra sua [de António Lobo] que chegou até hoje ... Infelizmente, esta composição de perspectiva foi muito danificada em 1755, a ponto de haver sido quase por inteiro substituída em 1781, através de um novo “risco de pintura de architectura e perspectiva” dado a fazer ao pintor Luís Baptista – “risco” esse que corresponde, assim, ao essencial do tecto que hoje se pode admirar, ainda que ele deva ter seguido o “espírito” da composição anterior».

“espírito” da composição anterior». Trata-se, exactamente, da mesma lógica empregue para o tecto de Bacherelli em São Vicente.

Esta ideia será repetida quase constantemente daqui em diante: «este tecto ... foi restaurado em 1781 por Luís Baptista, que deve ter mantido a antiga estrutura de composição perspectivada idealizada por António Lobo ...» (Mello, 1996: II, 1)²⁵⁵. Seis anos mais tarde: «... é bem provável que parte da nave pudesse ter escapado a tal calamidade e que fosse possível visualizar ou recuperar parte da primitiva pintura realizada por António Lobo» (Mello, 2002a: 319-21). Este autor vai ainda mais longe e afirma:

Acreditamos que esta pintura esteja mais próxima da primeira concepção, do que totalmente refeita pelo grupo responsável no novo contrato assinado com Luís Baptista. Portanto, é bem possível que este e os outros artistas idealizassem uma composição eventualmente adaptando algumas anteriores soluções a partir do desenho em posse da Irmandade do SS. Sacramento, que António Lobo teria apresentado, exactamente como Luís Baptista o fez em 1781. ... Duvidamos, portanto, que esta pintura que hoje se encontra no tecto da igreja da Pena seja uma criação totalmente nova e da responsabilidade de Luís Batista. Artista de pouca expressão e sem prática no exercício da perspectiva, não tinha conhecimento e prática suficientes para idealizar uma composição tão complexa e difícil de ser executada. O que deve ter acontecido é que Luís Batista ao apresentar um novo desenho para ser aplicado na reconstrução da igreja, seguiu as bases norteadoras da primitiva pintura, pois no contrato diz, (...) *a quem esta mesma Meza tinha encomendado o Risco da pintura do tecto da dita igreja, que se acha feito de arquitectura e perspectiva*. Este risco que já existia deveria ser o realizado por António Lobo e que Luís Baptista teria em mãos para recuperar a dita pintura, naturalmente adaptando e incluindo algum dado novo, o que era perfeitamente normal. (Mello, 2002a: 326-7)

Portanto, para Mello, entre outras considerações, é o contrato que permite sustentar que o novo projecto devia obedecer ao desenho preparatório de 1718 realizado por Lobo. Porém, o que o contrato diz é que,

Aos vinte e hum dias do mez de Janeiro de mil settecentos oitenta e hum annos ... appareceu presente o Nosso irmão Luis Baptista Mestre Pintor morador na Barroca, a quem esta Meza tinha encomendado o Risco da pintura do tecto da dita Igreja, que se acha feito de arquitetura e perspectiva, com aprovaçãõ desta referida Mesa ... E tratando se do preço da referida obra se ajustou esta de consentimento de ambas estas partes ... ficando esta completa para a Pascoa do Espirito Santo deste presente anno e em tudo na forma do mesmo risco que se acha aprovado, ou melhor se poder ser ... (Arquivo Paroquial da Igreja da Pena, *Livro de Acórdãos 1709-1783*, fl. 14; cit. por Mello, 1998b: 260)

²⁵⁵ Segundo Mello (1998b: 199), «... Cyrillo comenta o facto de que na tarefa de reestruturação do tecto da nave da igreja da Pena, destruído em 1755, Thomas Gomes (1723-1783) teria emprestado estampas a Luis Baptista ...». Porém, o que Cyrillo afirma é bastante diferente e refere-se ao período de formação de Luís Baptista, cerca de treze anos mais novo que José Tomás Gomes, e não à pintura do tecto da Pena: «[Luís Baptista] teve por Mestre hum homem que lhe não soube ensinar nada, mas Thomaz Gomes achando-lhe habilidade emprestou-lhe estampas, deo-lhe lições, e introduzio-o primeiramente com Francisco de Moura, a quem ajudou a pintar as tarjas dos doces nas capellas do Carmo, e depois com Lourenço da Cunha no Theatro do Bairro Alto, e por fim estava pintando, e riscando effectivamente na Ribeira das Nãos debaixo do commando de Ignacio de Meireles ...» (Machado, 1823: 206). Considerando que Lourenço da Cunha morreu em 1760, este episódio é obviamente muito anterior ao trabalho em equipa dos dois pintores na Igreja da Pena.

Ou seja, a pintura do tecto tinha que ser feita de acordo com o desenho encomendado ao pintor, por ele apresentado previamente e aprovado pela Irmandade – num processo absolutamente habitual para a época – e não, como afirma Mello e, mais tarde, Raggi (2004: 561-2), de acordo com o desenho de António Lobo.

Em conclusão, o tecto da Igreja da Pena, pintado em 1718, por António Lobo, discípulo de Bacherelli não sobreviveu ao terramoto. Como culminar da reconstrução da igreja uma nova pintura para o tecto da nave foi encomendada em 1781 ao pintor Luís Baptista – com o tema *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, com Anjos e os Quatro Evangelistas* – que o realizou juntamente com uma vasta equipa constituída por José Tomás Gomes (1713-1783), Jerónimo de Andrade, José Caetano Cyriaco (?-?) e João de Rhodes (?-?). Tanto por razões estilísticas como documentais é óbvio que Pedro Alexandrino de Carvalho interveio na realização, pelo menos, da grande abertura celestial, cujas figuras remetem para outros tectos seus. O que resta saber é se foi na empreitada de 1781, como pintor de história numa equipa onde os restantes artistas eram, sobretudo, pintores especializados em géneros específicos (quadratura, flores, ornatos), ou posteriormente²⁵⁶.

Também em relação ao tecto da nave da Igreja de São Paulo, em Lisboa, outra obra envolta numa estranha polémica, se constata o envolvimento de Pedro Alexandrino de Carvalho. Sabemos que antes do terramoto, esta igreja era «das mais magestosas, que tem esta Cidade, de huma só nave, com a porta principal para o Poente, & outra para o Norte: o seu tecto he todo apaynelado de muy primorosa pintura ...» (Carvalho da Costa, 1706-12: III, xxxii, 482). Sabemos também, através da informação do Vigário da paróquia, Francisco Xavier Baptista, na resposta dada ao Inquérito de 1758, que

²⁵⁶ Ainda na Igreja da Pena, a interrogação se a autoria pré-terramoto é a mesma pós-terramoto, pode também ser colocada relativamente ao tecto da capela-mor. Atribuído a Jerónimo da Silva, de quem se conhece o contrato que assinou em 1720 «pella pintura da Capella mor» (cf. Saldanha, 1989a: 6; Serrão e Mello, 1994: 90; Mello, 1998b: 261), resta a dúvida se o contrato se refere ao tecto e se este terá sobrevivido ao terramoto. Por outras palavras, será a actual pintura – com o tema *Apoteose da Eucaristia com os Quatro Doutores da Igreja (Santo Ambrósio, São Jerónimo, São Gregório Magno e Santo Agostinho)* – a mesma que foi pintada em 1720 por aquele pintor? É possível, mas improvável. Possível porque sobreviveram as duas pinturas das paredes da mesma capela a si atribuídas com base numa referência de Machado (1823: 95) e porque não foi encontrado qualquer outro contrato posterior. Improvável dado o grau de destruição sofrido pela igreja (segundo as fontes da época, ficou completamente arruinada), a ampla obra de reconstrução que envolveu e a rededicação feita sessenta anos depois. Mesmo que o tecto tivesse sobrevivido seria mantido inalterado sessenta anos depois? Dado o actual estado de degradação da pintura – e a sua quase total invisibilidade – é muito difícil assegurar que este seja, efectivamente, o tecto pintado por Jerónimo da Silva e não o resultante de uma intervenção posterior feita por Pedro Alexandrino ou outro dos pintores envolvidos na reconstrução da igreja. Ainda nesta igreja, segundo Tabora (1815: 245), Vitorino Manuel da Serra terá pintado o tecto do subcoro (também desaparecido com o terramoto): «... [Vitorino Manuel da Serra] procurou imitar o estylo de Vicente Baccarelli, e introduzir em Portugal o ornato Francez, sendo o primeiro que assim o praticou, e desempenhou elegantemente no tecto da ... da Igreja da Pena por cima da porta principal ...».

Padeseo esta freguezia grandissima destroição com o terremoto, e incendio a elle subsequente do anno de 1755 em que se extinguirão enteiramente todos os moradores que havião do Arco do Corpo Santo athe a Igreja e seu Cartorio extinguindo-se a mayor parte da freguezia de sorte que constando athe a esse tempo de sete para oito mil pessoas, hoje se acha somente com mil e dusesantas. (*Memórias Paroquiais de 1758*: XX, 880-1; cit. por Portugal e Matos, 1974: 216-8)²⁵⁷

João Baptista de Castro confirma a destruição total sofrida pela igreja: «arruinou-se com o grande terremoto a Igreja, onde morreraõ mais de setenta pessoas, e entre ellas dous Sacerdotes da mesma Igreja. Succedendo immediatamente o fogo, este acabou de destruir o Templo, e tudo mais, que nelle se comprehendia. Escapou unicamente o Santissimo Sacramento ...» (Castro, 1762: 395). Além disso, a gravura n.º 2, do conjunto de seis que registavam os efeitos do terramoto em alguns dos principais monumentos de Lisboa, publicada em 1757 por Pedegache não deixa margem para dúvidas: da igreja devastada pelo terramoto, maremoto e incêndio, nada restou a não ser algumas paredes (cf. Pedegache, 1757: n.º 2)²⁵⁸.

Sabemos também que a construção da nova igreja se iniciou em 1768 e que, de acordo com o novo plano da cidade, foi edificada no lado oposto da praça em que se situava anteriormente e, agora, com a fachada virada a nascente e não a poente. Sobre o novo tecto da nova igreja, Cyrillo V. Machado diz: «Foi [Jerónimo de Andrade] hum excellente Pintor de Ornatos, e Architectura: Achou-se sempre entre os que executavão no seu tempo as melhores obras da Côrte. Desenhou, executou, e dirigio o tecto da Igreja de S. Paulo, que he de Perspectiva, sendo ajudado por José Thomaz Gomes, Vicente Paulo, e Gaspar José Raposo» (Machado, 1823: 207). Uma vez mais, à semelhança de muitos outros casos, quase sempre envolvendo o seu “rival” Pedro Alexandrino, na inventariação das autorias dos tectos de Lisboa não nos diz quem foi o pintor de história. Gonzaga Pereira (1833-40: 473), no entanto, informa-nos que «o famozo tecto, e o painel do baptistério são todos da mão de Pedro Alexandrino de Carvalho». De facto, tal como as telas dos altares desta igreja, também a composição e a figuração do espaço celestial do tecto, uma *Glória de São Paulo* é, claramente, deste pintor²⁵⁹.

²⁵⁷ Informação confirmada por múltiplas outras fontes: «S. Paulo – Aruinou se com o terramoto e pegando lhe o fogo a acabou de destruir e tudo o que nelle havia» (IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cod. n.º 1229, fl. 77; cit. por Portugal e Matos, 1974: 323); «Os edificios mais nobres, que cahiraõ com os primeiros terremotos, pela mayor parte são os que se seguem. ... No bairro da Marinha ... as Igrejas da Misericordia, e S. Paulo» e, mais à frente, «ficaraõ queimados os edificios mais nobres: entre elles ... as Igrejas ... de S. Paulo ...» (Figueiredo, 1756: 12-4, 20-1).

²⁵⁸ A 17 de Fevereiro de 1756, o Nuncio Filippo Acciaiuoli, numa carta para o Cardeal Secretário de Estado do Vaticano, relata: «... por causa de um tempo de chuva ininterrupta, que durou mais de 24 horas contínuas, caiu um pedaço da muralha da arruinada e depois queimada igreja paroquial de São Paulo, a qual apanhou quatro pessoas que infelizmente aí morreram» (ASV, *S.S. Portogallo 196*: ff. 50-51 v; cit. por Cardoso, 2005: 80).

²⁵⁹ A data da sua realização será posterior a 1783, pois, segundo Araújo (1944-56: X, 81), «a igreja de S. Paulo é uma construção integral do final do século XVIII, pois começada a erguer-se em 1768 quinze anos depois apenas estavam de pé a capela-mor e as sacristias». A participação de Pedro Alexandrino é avançada como hipótese por

No entanto, mais uma vez de forma inexplicável, em 1962, Reynaldo dos Santos afirma que este tecto é um «dos melhores tectos do 2.º quartel que Lisboa conserva» e é de «ca. 1750» (Santos, 1962: 19), isto é, anterior ao terramoto. Na sequência deste artigo, também Robert Smith o coloca entre os que escaparam ao terramoto (Smith, 1968: 204) e Mello, ignorando igualmente a autoria de Pedro Alexandrino, afirma que ele foi realizado em 1746, apontando as afinidades com o tecto de António Lobo na nave da Igreja da Pena, outro “sobrevivente” do terramoto (Mello, 1996: II, 7; 1998*b*: figs. 56 e 57). Serrão, por sua vez, evocando Santos, afirma que «quanto a Jerónimo de Andrade, pintor que se perfila como de segundo plana [*sic*] face aos citados, é autor, em 1750, do tecto da Igreja de São Paulo, que foi muito alterado depois do Terremoto» (Serrão, 2003: 259). Entre os principais investigadores que têm recentemente trabalhado nesta área só Giuseppina Raggi afirma de forma clara a co-autoria de Pedro Alexandrino e a óbvia data pós-terramoto desta obra:

A arquitectura da igreja reenvia, portanto, aos últimos decénios do século XVIII e até a grande decoração da abóbada apresenta características coerentes com o variado e complexo fenómeno artístico que diz respeito à vasta campanha pictórica empreendida nas igrejas da Baixa a partir dos anos oitenta do século. ... Esta consideração é também sufragada pela sugestão que me foi dada pela investigadora e amiga Anne Louise Fonseca, sobre a hipótese de as figuras do *sfondato* central serem da mão de Pedro Alexandrino de Carvalho, atribuição com a qual concordo plenamente, dado que tanto a figura ajoelhada como a em oração possuem um carácter inconfundível. ... A pertença desta solução pictórica ao mundo do ilusionismo espacial propriamente entendido é declarada ... O óculo perspéctico aumenta o efeito espectacular e a glória continua a ser entendida como epifania maravilhosa do evento sacro. Uma vez mais é a ideia de teatro e maravilha a dominar. ... A disposição das figuras, como é visível também em outras obras de Pedro Alexandrino, não está longe dos exemplos romanos de inícios de Setecentos. ... A capacidade de construção perspéctica é ostentada e é indiscutível – e isto revoluciona radicalmente tudo quanto até agora foi sustentado pela crítica portuguesa ... (Raggi, 2004: 793-7)

Também a pintura do tecto da capela-mor da igreja do Convento dos Paulistas da Serra de Ossa, hoje Igreja de Santa Catarina, é habitualmente considerado um exemplar da primeira metade do século XVIII sobrevivente ao terramoto de 1755. No entanto, de acordo com as fontes da época sabemos que, pelo menos, as torres, a frontaria e o tecto da nave foram gravemente afectados pelo cataclismo²⁶⁰. Quanto ao tecto da capela-mor nada é dito.

Araújo (1944-56: X, 83) e afirmada por Jorge Henriques Pais da Silva (in Almeida, 1975: 18) e Ferreira de Almeida (1976: 344).

²⁶⁰ «Com o terremoto participou de algumas ruínas; porque cahiraõ as pyramides das duas torres, e varanda; abrio a abobeda da Igreja pelo meyo quasi hum palmo; cahiraõ até o meyo as paredes das ultimas duas cellas, que olhaõ para o Norte, e Occidente, e padeceraõ seu destroço as paredes do novo dormitorio ...» (Castro, 1762: 243-4). Esta informação é confirmada por IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cod. n.º 1229, fl. 74-74*v*; cit. por Portugal e Matos, 1974: 319-20. Segundo Araújo (1944-56: XI, 25-6), «o Terramoto de 1755 causou-lhe prejuízos sobretudo na frontaria ... e no interior, cujo tecto [da nave] abriu em larga fenda, havendo então necessidade de o apear, e sendo nessa reconstrução alteadas de um metro as paredes para melhor sustentação do tecto novo», executado, em estuque trabalhado, por Giovanni Grossi e Toscanelli no «terceiro quartel do século XVIII», ou c.1760 (Delaforce, 2002: 259).

Através, uma vez mais, de Cyrillo V. Machado somos informados que António Pimenta Rolim, que «pintou tectos nos palacios, e Igrejas de Lisboa» e, na sua opinião, «era pobre de invenções, e quasi se repetia em todas as obras» foi, antes do terramoto, o autor da pintura deste tecto: «He seu o tecto da Capella Mór dos Paulistas, repintado por Simão Baptista, e Jeronymo de Barros em 1770» (Machado, 1823: 182). Esta afirmação levanta, portanto, duas questões. Será que o uso do tempo presente – *é seu* – significa que a pintura original sobreviveu? E qual o significado, no século XVIII, de *repintar*? Noutras duas passagens, Machado (1823: 113) confirma que Simão Baptista (?-?), discípulo de José da Costa Negreiros (1714-1759)²⁶¹, «se applicou depois aos ornatos, e refrescou o tecto da Capella Mór dos Paulistas, obra do Pimenta» e acrescenta que Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), o tradutor em 1801 do *L'Art de la Peinture* de Charles-Alphonse Du Fresnoy (cf. Du Fresnoy, 1684*b*), pintou com sucesso carruagens, quando Pedro Alexandrino abandonou este tipo de trabalhos, «colorindo bem os meninos, os Deoses da fabula, e as Virtudes; &c.» e também «se applicou aos ornamentos, aos retratos, bambochatas, e gravuras de agua forte», além de ter sido autor «do tecto da Capella Mór das Trinas do Rato, o de Santa Brígida na Freguezia do Lumiar, algumas figuras no tecto da Livraria de S. Domingos &c.» (Machado, 1823: 128). No caso dos Paulistas, terá sido ele o pintor de história e Simão Baptista o da quadratura e ornatos?

Segundo Santos (1962: 18), Smith (1968: 204) e Serrão e Mello (1994: 90), o tecto será de Rolim e a repintura de 1770 constituiu uma simples intervenção de conservação, que em nada alterou a composição original²⁶². Mais recentemente, Mello (2002*a*: 334) diz que o tecto foi apenas «retocado por Simão Baptista e Jerónimo de Barros». Este autor acrescenta também que

a intervenção de Jerónimo de Barros e Simão Baptista no fim do século XVIII, aplicando alguns ornatos e refrescando um pouco o tecto, não pode ser interpretada como um sinal de total transformação do modelo criado décadas antes por António Pimenta Rolim; ao contrário, esta última intervenção deve ter ocorrido unicamente em termos cromáticos, tornando a obra mais leve e luminosa e talvez acrescentando algumas guirlandas ou vasos de flores, segundo as próprias palavras de Cirilo. (Mello, 2002*a*: 335)

²⁶¹ Outro tecto atribuído a Simão Baptista, ou em alternativa a Bruno José do Vale (cf. Stoop, 1986: 40), é o da Sala da Fama do Palácio do Correio-Mor, em Loures, com o tema *A Fama e os Quatro Continentes*. No mesmo palácio encontra-se também o tecto atribuído a José da Costa Negreiros: o da Sala da Caça, constituído por diversos painéis representando cada um uma cena mitológica retirada das *Metamorfoses de Ovidio*. O seu outro tecto referido por Machado (1823: 112), da Casa do Capítulo de São Domingos de Benfica, no qual teria participado Lourenço da Cunha (Machado, 1823: 197), já não existe.

²⁶² Mello chegou a afirmar que a pintura é de Vitorino Manuel da Serra, falecido em 1747, e que foi executada em 1750-5 (Mello, 1996: I, 171; 1998*b*: 188), ou em 1750-60 (Mello, 1998*b*: 212, n. 3). Também a atribuição a Pedro Alexandrino por Proença (1924: 695), parece-nos pouco credível.

Porém, sobre o tecto dos Paulistas, Cyrillo não menciona mais do que aquilo que anteriormente citámos.

Relativamente à pintura de Rolim, sabe-se agora que seria anterior a 28 de Julho de 1730, de acordo com o contrato, por si assinado nessa data, para realizar «a pintura de todo o corpo da Igr^a do dito convento, cruzeiro, simalhas, frisos, e mais pedrarias de todos os arcos, janells, e suas grossuras, e portas ... Que elle Ant^o Pimenta Rolim se obriga a pintar todas as abobadas da Igreja, cruzeiro e coro de obra de perspeciva na melhor forma e mais perfeita q. entender ... tudo com guarniçois de ouro na forma em que fez a abobada da capella mor, e isto tudo em quatro meses ...» (cit. por Raggi, 2004: 601-2; Serrão, 2005*b*: 132-3)²⁶³. No entanto, nada do que foi contratado neste documento sobreviveu ao terramoto ou às posteriores obras de restauro da igreja. A questão é se a abóbada da capela-mor é a excepção? Para Raggi, «a formação [de Simão Baptista] no campo da pintura figurativa e a passagem à decorativa deixa supor uma intervenção respeitosa da pintura original», acrescentando que «tal como José António Narciso no Cabo Espichel, nenhum dos dois artistas parece possuir, de facto, a criatividade necessária para proceder a uma operação mais incisiva como, pelo contrário, fará no fim do século Manuel da Costa em São Vicente» (Raggi, 2004: 605-6).

Na sequência do restauro de 2004, constatou-se terem existido duas outras intervenções na pintura, uma em 1845 e outra em 1930, assinadas pelos respectivos autores, e que esta é constituída por diferentes camadas de pintura a fresco e a óleo (Trindade, 2005: 40, 43-4). Embora inconclusiva quanto à eventual sobrevivência da obra de Rolim, na análise técnica defende-se que «com os dados disponíveis» se deve concluir «que a intervenção visível é em grande parte do século XIX, possuindo, subjacentes, as do século anterior» (Trindade, 2005: 50). No entanto, Serrão (2005*b*: 133) defende que a obra é de Rolim, o qual «assume aqui um processo de simplificação do uso da “quadratura” ilusionística ao modo baccherelliano, transformando-a numa espécie de programa compacto de ornato arquitectónico». Considera também que a comparação entre esta pintura e a da nave da Igreja Matriz de Castro Verde, ou Basílica Real, revela uma «perenidade de soluções, a nível de balaústres e cornijas de arquitectura fingida, e das figuras de Virtudes Cardeais» (Serrão, 2005*b*: 138). Porém, para além de considerarmos improvável que a pintura de Rolim, certamente realizada sobre estuque, tenha sobrevivido incólume ao terramoto, e que, no caso de tal se ter verificado, tenha sido apenas respeitosa restaurada quarenta anos depois

²⁶³ IAN/TT, Cartório Notarial 11 (actual n.º 3), cx. 114, L.º 495, fls. 90-91.

(algo que não aconteceu no resto da igreja), consideramos ainda que, da sua comparação com outras obras de Rolim, não é possível extrair qualquer óbvia similitude. Aliás, consideramos até provável que, não fossem as referências de Machado e o contrato de 1730, dificilmente ocorreria evocar o seu nome a propósito desta obra. Esta *Glória de São Paulo* tem, efectivamente, muito poucas relações formais e estéticas com as pinturas conhecidas da nave e da capela-mor de Castro Verde, com as das naves da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Merceana (Alenquer), da Igreja de São Pedro, em Palmela, ou das possíveis obras suas do subcoro da Igreja de Santa Maria de Óbidos ou da nave e da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres da Aldeia Galega da Merceana (Alenquer). Pelo contrário, a sua exuberante quadratura, quer em termos cromáticos quer ornamentais, a sua ênfase no diálogo visual entre os *putti* que a povoam e o observador no espaço real, o desenho das cabeças e a expressão corporal das figuras, assemelha-se mais a uma ignorada obra realizada, provavelmente, no final do século XVIII: os tectos da nave e da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (residência oficial do Cardeal Patriarca de Lisboa), em Moscavide. No último destes, dois anjos sentados no bordo da abertura seguram também uma faixa, dizendo *Dei Parens*. Se a isto juntarmos a afirmação de Machado de que Rolim era repetitivo e não inventivo e o facto de não sabermos também quais as consequências das intervenções de 1845 e 1930, parece-nos mais prudente não afirmar ser esta máquina celestial da autoria de António Pimenta Rolim.

A citada comparação feita por Raggi entre o caso do tecto dos Paulistas e o da nave da Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, conduz-nos à última grande máquina celestial da primeira metade do século XVIII que sabemos ter tido uma intervenção pós-terramoto e sobre a qual se discute também a efectiva autoria e datação. A pintura é constituída por uma moldura arquitectónica com as *Virtudes* teológicas, uma imponente quadratura com arcos e colunas e uma abertura central para o céu no qual decorre a *Assunção da Virgem*, entre nuvens, anjos e *putti*. A composição celestial organiza-se num sistema atmosférico e místico ascendente que culmina na Virgem cuja cabeça é a fonte da luz celestial. De novo, o que sabemos baseia-se, em larga medida em Cyrillo V. Machado: segundo ele, Lourenço da Cunha «o maior Pintor Portuguez que temos tido no genero de Architectura, e perspectiva, igualou talvez Baccarelli na pratica, e excedendo-o na theorica» foi para «Roma com huma pessoa da familia dos seus patronos, e alli avançou muito: quando voltou, que sería pelos annos 1744, como não era conhecido, foi pedir que fazer a Ignacio de Oliveira, que regia o Theatro dos Congregados do Espirito Santo ...» (Machado, 1823: 196-

7)²⁶⁴. Diz também que «achando-se o tecto da Igreja do Cabo, que era pintado por Lourenço da Cunha, muito damnificado, elle [José António Narciso] por ordem, e à custa do Rei o foi pintar, superintendendo á obra Pedro Teixeira» (Machado, 1823: 220).

Estamos perante três factos: *i)* o tecto foi pintado, provavelmente após o seu regresso de Roma, por Lourenço da Cunha²⁶⁵; *ii)* o tecto, provavelmente devido ao terramoto, encontrava-se muito danificado em 1770; *iii)* nesta data foi repintado por José António Narciso. Porém, quase sem excepção, todas as modernas referências a este tecto salientam ser a sua autoria de Lourenço da Cunha²⁶⁶, mais uma vez ignorando ou desvalorizando a intervenção de Narciso. Neste caso, o argumento principal evocado é a falta de preparação do pintor para a tarefa de pintar uma obra original e/ou a insistência que repintar significava no século XVIII imitar fielmente. Porém, só com o restauro realizado em 2001-02 é que, verdadeiramente, se discute a afirmação de Machado que José António Narciso o repintou em 1770 – por ordem de D. José I, que, com toda a família real, decidiu participar em Maio desse ano nos festejos de Nossa Senhora do Cabo (Gonçalo Monteiro, 2006: 212). Isto porque uma das conclusões técnicas desta intervenção foi a de que o reboco de estuque abarcando a totalidade da área central da pintura, onde se inclui a quadratura e a abertura celestial, era diferente e posterior ao da periferia do tecto, onde está representada a falsa sanca com as Virtudes²⁶⁷: «durante a limpeza foi descoberta a união da parte central de tecto novo (1770) com os laterais existentes originalmente já que o estuque que vinha do centro se sobrepunha aos laterais, havendo ainda restos de pintura subjacente. Foi igualmente verificado que esses laterais foram repintados ou reforçados sobre a pintura original que existia ...» (Junqueira 220, 2002: 126). Na prática, isto

²⁶⁴ Acrescenta também que Cunha foi cenógrafo do teatro da rua dos Condes, «fez o theatro do Bairro Alto, e pintou para elle alguns scenarios. Tambem pintou huma capella da Igreja dos Clerigos Pobres, outra perspectiva na dos Inglezinhos, o Côro das Trinas do Mocambo; o tecto da casa do Capitulo em S. Domingos de Bemfica, o de Nossa Senhora do Cabo ...» (Machado, 1823: 197). No manuscrito anónimo atribuído a Cyrillo é também dito que o pintor «excedia a todos em principios theoricos phisicos e mathematicos, como bem mostrou no l.º q' escreveu sobre a perspectiva theorica, e nas liçoens q' deu a seu f.º Jose Anastacio da Cunha ... Pintou de perspectiva, o tecto da Igreja do Cabo, e o da casa do Capitulo em S. D.os de Bemfica» (Anónimo, s.d.: 9).

²⁶⁵ Segundo Serrão (1991b: 22), os *Livros de Receita e Despesa* do Santuário de Nossa Senhora do Cabo, publicados por Ribeiro Guimarães em 1872 e, entretanto desaparecidos, revelam que o pintor foi contratado em 1740 para realizar a pintura do tecto da nave. Portanto, ou o pintor executou a obra antes de ir para Roma ou, o que é mais provável depois disso, sendo incorrecta a data de regresso indicada por Machado. Para os novos dados sobre a estadia romana de Cunha, cf. Mello (2002a: 458).

²⁶⁶ Cf. Ferreira de Almeida (1976: 517); Serrão (1991b: 21-2); Mello (1994: 27-9); Cunha Serrão e Serrão (1997: 124); Mello (1998b: 24, 66, 164-70, 188).

²⁶⁷ Além do tecto da nave, as obras de 1770 terão incluído «a repintura e modificações em todos os altares laterais e altar-mor», ao mesmo tempo que «em 1904, novas modificações foram introduzidas, mais visíveis na zona do altar-mor, mas que nos parecem ter incluído também os tímpanos da nave, ambos praticamente refeitos» (Junqueira 220, 2002: 124).

significa que da pintura de Cunha só restou a moldura a partir da qual se eleva a quadratura e a abertura para o espaço celestial.

Perante estes factos, Mello (2002a: 335), faz equivaler o restauro de 2002 à intervenção de 1770, afirmando que «o actual restauro comprovou que apesar da obra ter sido retocada, em muitas partes o restauro do fim do século XVIII manteve o programa e as cores originais, interferindo só nos sítios arruinados». Raggi, mais cautelosa, afirma que

Machado utiliza o termo danificado e não arruinado ou caído, o que coincide com a informação do texto de Guimarães Ribeiro que, a este respeito, escreve [em 1872] referindo-se ao ano de 1755: “Foi neste ano que aconteceu o terramoto grande: a igreja da Senhora do cabo não padeceu ruína alguma. Mauricio Ferreira, criado particular del Rey D. José partindo n’este dia, de madrugada para o Cabo, não sentiu os abalos e só teve notícia da catástrofe quando chegou aos Casaes”. Mantendo firme a consideração de ser esta fonte documental de “terceira” mão, podemos pensar que o tecto não cedeu, pois os círios anuais não padeceram nenhuma alteração e, aliás, alcançaram o máximo fausto. ... Isto não exclui que, nos anos Sessenta do século XVIII, a igreja necessitasse de intervenção, visando os grandes festejos do círio de 1770, sendo juiz da Irmandade el-rei D. José. (Raggi, 2002b: 128-9)

Conclui, assim, que se, por um lado, a representação celestial, ao nível da cor, do desenho e escorço das figuras é desconforme com a sensibilidade da primeira metade do século e com as figuras das Virtudes pintadas na sanca, por outro, «ao nível de construção perspectica, a participação de José António Narciso é ... totalmente passiva. Mesmo não tendo sobrevivido outras obras de Lourenço da Cunha, a sua linguagem é patentemente barroca ...», além de que «estou convencida de que o tecto não caiu e que, mesmo danificado, a pintura continuava a ditar a própria lição às gerações sucessivas de pintores e a suscitar a admiração do rei e dos peregrinos» (Raggi, 2002b: 129). Dois anos depois, reafirma que a abóbada «não havia caído durante o terramoto e o modelo ainda visível pode ter servido de traça para a reconstrução» (Raggi, 2004: 531-2)²⁶⁸. Porém, uma questão permanece: mesmo não tendo caído a abóbada, poder-se-á assegurar que o mesmo não aconteceu com o reboco de estuque onde a pintura havia sido feita, sobretudo num tecto com estas dimensões? Uma coisa é certa: nas palavras de Machado o tecto estava *muito danificado*.

A pintura celestial no centro da abóbada da nave do Santuário do Cabo Espichel, remete ainda para a obra de Pedro Alexandrino de Carvalho²⁶⁹, seu colega em inúmeras outras empreitadas posteriores, sendo a composição e, especialmente a figura da Virgem,

²⁶⁸ Sobre José António Narciso, a autora afirma também que «l’artista non appare dunque in grado di intervenire in maniera originale e le sue competenze meglio se adattano al ruolo di restauratore» (Raggi, 2004: 617), o que, em nossa opinião, é manifestamente injusto quando se observa, como foi já referido, a vasta obra pictórica de Narciso nos tectos da capital.

²⁶⁹ A possibilidade de alguma forma de participação de Pedro Alexandrino nesta obra foi também levantada por Mello (2002a: 465). Narciso deverá também ter realizado, na mesma altura, o actual tecto da capela-mor.

bastante idêntica à que Pedro Alexandrino realizaria no tecto da capela-mor da Capela Real da Bemposta (cf. figs. 14, 15), da mesma forma que os anjos se assemelham aos que depois pintou no tecto das naves do Loreto e da Pena e o de costas apresenta uma semelhança notável com a do tecto da capela-mor dos Mártires. Exceptuando o caso da Pena, nos restantes os dois pintores trabalharam em conjunto. Poderiam tê-lo feito também aqui? Ou Alexandrino forneceu apenas o desenho, que Narciso ou um assistente executou (aliás, com pouca atenção, já que no anjo da direita, em baixo, a perna esquerda está decalcada da direita e, por isso, o pé surge anatomicamente incorrecto)?

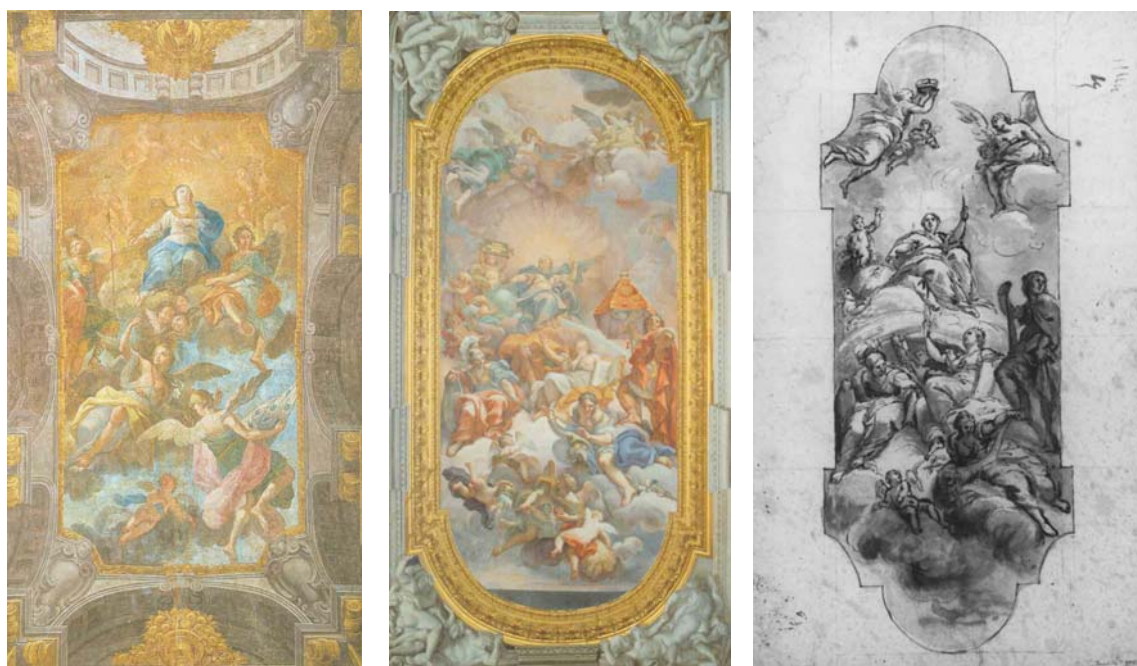


Fig. 9 (à esquerda) - Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhe do tecto da nave).

Fig. 10 (ao centro) – Carlo Maratta (1625-1713). *O Triunfo da Clemência*, 1673-5. Fresco, d.n.d. Roma, Palazzo Altieri (tecto do Grande Átrio).

Fig. 11 (à direita) – Autor desconhecido. *Estudo para um tecto*, (?). Desenho sobre papel, d.n.d. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 3060 Des).

O que na nossa opinião parece indiscutível é que a representação celestial do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel inspira-se directamente na composição do famoso tecto *O Triunfo da Clemência* (1673-75) de Carlo Maratta, pintado quase cem anos antes no Grande Átrio do Palazzo Altieri em Roma – e do qual existe um desenho anónimo no Museu Nacional de Arte Antiga, claramente destinado a um tecto, que constitui uma cópia dele com ligeiras alterações, incluindo, tal como no Cabo Espichel, a supressão do plano de água e respectiva linha do horizonte no fundo da composição, a redução do número de figuras e a alteração do tema e do recorte da abertura, mantendo embora a tensão espacial entre as

figuras do primeiro plano e as mais distantes (figs. 9, 10, 11). Na pintura de Narciso, o anjo em pé à esquerda remete directamente para a personagem da Felicidade Pública situada do lado direito da pintura de Maratta, da mesma forma que no tecto português a Virgem tem a cabeça voltada para o lado oposto da Clemência²⁷⁰ – indiciando que a fonte de inspiração terá sido uma gravura do tecto romano.

A grande figura deste período é, sem sombra de dúvida, Pedro Alexandrino de Carvalho. São dele a maioria dos tectos pintados nas dezenas de igrejas construídas ou reparadas em Lisboa após o terramoto como são, indubitavelmente, a esmagadora maioria das telas que decoram os seus altares e capelas. Capaz de oferecer versatilidade de concepção, qualidade média assinalável, rapidez de execução, adaptabilidade às diferentes condicionantes arquitectónicas e aos diversos suportes e dimensões, sintonia com o gosto da sua época e baixo preço, Pedro Alexandrino é a pessoa certa no momento histórico certo. Nesse sentido, ele é, inquestionavelmente, o expoente máximo da geração de pintores que, sendo ainda novos no momento do terramoto, só afirmará plenamente a sua autonomia e autoridade quando, a partir da década de setenta e após um período de vários anos de trabalho escasso motivado pela catástrofe, a sua presença se revela necessária nos trabalhos de acabamento decorativo dos grandes edifícios que vão fervilhando por toda a cidade. Geração que encontrará na superfície das suas abóbadas o *ecrã* para a projecção de uma visão do mundo celestial que afirmava uma ideia de continuidade relativamente à tradição ilusionista que em Portugal se desenrolava desde António de Oliveira Bernardes e Vincenzo Bacherelli e, simultaneamente, revelava um desejo de actualização a novos padrões de gosto. Que trabalhará lado a lado com a geração anterior e com os artistas estrangeiros que para cá vieram, e que, nas suas oficinas e equipas de trabalho, formarão e integrarão os pintores nascidos depois do terramoto – os quais, melhor ou pior, irão conduzir a estética do ilusionismo espacial para lá do fim do século. Nesta espécie de *idade de ouro* dos pintores decoradores portugueses, que curiosamente termina pouco antes da sua morte em 1810, Pedro Alexandrino de Carvalho consegue realizar uma obra ímpar na história da pintura de tectos em Portugal e na história da pintura portuguesa da segunda metade de setecentos.

²⁷⁰ Encomendada por Emilio Altieri (1590-1676), eleito Papa Clemente X em 1670, o fresco, tendo por mote o seu nome, constitui uma alegoria propagandística às suas qualidades pessoais e às da sua família e obedece a um programa elaborado por Bellori. Sobre a figura masculina, Haskell (1980: 161) diz: «The adulation survives – one of the figures standing with the three cardinal virtues is Public Happiness holding a standard to symbolise Don Gasparo Altieri, the Pope's adopted nephew and Gonfaloniere of the Church – but the means to express it have been so controlled that the painting loses all its propagandist fervour and is turned instead into a remote, impersonal and frigid allegory. The formal language is that of the Baroque, but the life has been drained away and only a still, flat echo remains». Para os desenhos preparatórios de Maratta, cf. Olivesi (2002: n.ºs 109, 110).

Talvez por isso mesmo, ele irá personificar o desinteresse e até o desdém posterior de artistas e investigadores pelo tardo-barroco. Sendo um dos mais importantes e activos pintores da segunda metade do século XVIII, paradoxalmente, sobre ele e a sua obra não há verdadeiramente qualquer estudo sério²⁷¹ – situação que é devida em grande parte a uma sobranceira opinião crítica que encontrou no cognome de *fra presto* a sua paradigmática e redutora expressão. De facto, a sua extensa e bastante desconhecida obra, constituída por um conjunto muito vasto de retábulos e um notável número de tectos pintados – o maior que nos chegou de um único artista – está em grande parte por estudar, identificar e datar. Neste contexto, não só é extremamente difícil ter certezas sobre a sua obra como, de forma mais global, qualquer tentativa para conhecer e compreender hoje a história das máquinas celestiais portuguesas na segunda metade do século XVIII choca com este vazio.

A sua obra sacra abarca tanto os grandes conjuntos e as grandes empreitadas, referentes a alguns dos edifícios mais notáveis de Lisboa, como pequenas obras realizadas em pequenos tectos de pequenas igrejas ou capelas. Tanto inclui operações de decoração global, envolvendo um ou vários tectos e telas de altar, como intervenções pontuais²⁷². Sem que o objectivo seja fazer um inventário exaustivo da sua obra, ou do que dela se sabe ou se constatou, ainda assim, para que seja possível ter uma noção da sua amplitude, convém referir muitas delas. No primeiro grupo, o das grandes empreitadas nos principais edifícios eclesiásticos da cidade, podem citar-se os vários tectos nas sacristias da igreja e outras dependências do Convento da Estrela; os quatro tectos – nave, capela-mor, capela do Santíssimo e sacristia – da Capela do Palácio Real da Bemposta, em colaboração com Narciso; os já referidos tectos das naves do Loreto, de São Paulo, e da Pena; o tecto da nave do Sacramento e os tectos da Igreja dos Mártires, nave e capela-mor; os tectos da sacristia e da sala do Capítulo Sé de Lisboa. Além destes, podem ainda referir-se os tectos da capela-mor e da sacristia da Igreja do Convento da Graça; da nave e capela-mor da Igreja de São

²⁷¹ Panorama que mudará brevemente com a apresentação à Université de Montréal por Anne-Louise Fonseca da sua, já referida, tese de doutoramento (cf. n. 21).

²⁷² Mesmo que esse fosse o objectivo, seria neste momento impossível elaborar uma lista de todas as igrejas de Lisboa, ou de outros locais, que incluem pinturas de cavalete suas. Ainda assim convém salientar o caso das igrejas onde pintou tectos: nuns casos a totalidade das telas de altar são suas (como nas dos Mártires, de São Paulo, da Madalena e do Sacramento) e noutros a maioria delas (como na Bemposta, em São Tiago e em São Pedro) ou, pelo menos, um número muito significativo (como nas igrejas da Pena, de São Nicolau e no Convento da Estrela ou na Sé). daquelas onde não pintou qualquer tecto deve ser mencionada o ciclo da igreja de Santo António. Fora de Lisboa, é possível acrescentar, pelo número e importância no contexto decorativo, as telas das igrejas de São Domingos de Gusmão (São Domingos de Rana), de Santa Quitéria de Meca (Alenquer), de São Julião (Setúbal), que têm ou tiveram tectos seus, como são seguramente os dois primeiros casos, mas também na Capela de Santo António do Palácio Real de Vendas Novas (actual Escola Prática de Artilharia), na Sé de Castelo Branco, ou ainda no Convento de Mafra e no Palácio de Queluz, entre tantos outros locais.

Tiago; e os tectos das naves de Santa Maria Madalena e São Pedro, em Alcântara. Mas também, os tectos das capelas-mores das igrejas de São Nicolau (e das duas sacristias) e de Nossa Senhora de Jesus, Paroquial das Mercês. Finalmente, o tecto da Biblioteca ou Sala das Sessões do Convento de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco (actual Academia das Ciências). Obras mais modestas de Pedro Alexandrino são, por exemplo, em Lisboa, os atribuídos tectos da capela-mor da Ermida de Nossa Senhora da Glória ao Cardal da Graça ou o da Ermida de Nossa Senhora de Monserrate.

Fora de Lisboa, podem referir-se os tectos da nave da Igreja de São Sebastião, em Setúbal, a cúpula do cruzeiro da Igreja de Santa Quitéria de Meca (Alenquer) e, provavelmente, os medalhões da nave e do transepto da mesma igreja – tradicionalmente atribuídos a José António Narciso, o autor do tecto da sacristia. A esta lista devem ainda acrescentar-se os tectos de temática mitológica²⁷³ e os inúmeros tectos desaparecidos. Obviamente que acerca dos últimos o grau de certeza é claramente menor²⁷⁴. Porém, o tecto da nave da Igreja de São Domingos de Gusmão, em São Domingos de Rana, do qual restou o desenho preparatório (fig. 23) e, pelo menos, uma fotografia (cf. Almeida Pires, 1961: est. 21), ou o da capela-mor da igreja lisboeta de São Domingos, destruído no incêndio de 1959, serão seguramente do pintor.

No Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, um conjunto de catorze desenhos preparatórios para alguns dos seus tectos²⁷⁵ revelam, desde logo, uma outra faceta de Pedro Alexandrino não inteiramente conforme com a difundida ideia de *facilidade*, gerada pelo comentário de Machado (1823: 120). Permitem também analisar o seu processo de trabalho, nomeadamente, comparando o projecto inicial com a obra final. Estes desenhos podem ser divididos em três grupos: os seis que dizem respeito a tectos cuja autoria estava já

²⁷³ Mencionamos apenas, a título de exemplo, o do Salão Nobre do Palácio Ferreira Pinto Basto, em Lisboa, com o tema *Juno Pedindo a Éolo para Libertar os Ventos contra Eneas* (central) e *Astronomia, Poesia, Música e Pintura* (medalhões laterais), de c.1791 ou c.1802-03, que consideramos ter todas as características da sua pintura. Pelo contrário, como foi dito, a tradicional atribuição dos tectos do Salão Nobre e sala adjacente do Palácio Sandomil é, na nossa opinião, pouco credível. A primeira obra em que aparece envolvido, como colaborador, o nome do pintor é o tecto da escadaria da Fundação, actual Museu Militar, pintado em 1762 por Bruno José do Vale (?-1780) e Berardo Pereira Pegado (act.1753-1775), seu mestre, com uma *Alegoria à Pátria* (central) e *Os Quatro Continentes* (laterais) (cf. Machado, 1823: 123).

²⁷⁴ Dos tectos de igrejas lisboetas entretanto desaparecidos, e que lhe são atribuídos pelos autores consultados, deve ser referido o da igreja de São Julião pintado em 1800 ou 1810 e destruído num incêndio em 1816. Gonzaga Pereira (1833-40: 421) atribui-lhe a autoria, mas Machado (1823: 221) apenas refere José António Narciso. Provavelmente terá, como tantos outros, sido pintado por ambos. Destruídos já no século XX foram os tectos da nave e da capela-mor da Igreja do Coração de Jesus (cf. Araújo, 1944-56: XII, 42). Gonzaga Pereira (1833-40) refere também os da Santíssima Trindade e Redenção dos Cativos, de Nossa Senhora da Conceição (Nova), de Nossa Senhora da Nazaré, de São Cornélio e de São João Nepomuceno e Santa Ana. A listagem, mesmo carecendo de absoluta confirmação nalguns casos e de acréscimo noutros, é suficientemente eloquente.

²⁷⁵ É provável que existam, no MNAA ou noutros museus, bibliotecas e colecções, mais desenhos do pintor.

comprovada ou, pelo menos, atribuída – caso das pinturas das naves das igrejas dos Mártires (figs. 12-13), do Loreto e do Sacramento, da capela-mor e da capela do Santíssimo da Bemposta (figs. 14-15, 16 a 18) e da Biblioteca da actual Academia de Ciências (cf. fig. 44); os dois que revelam a sua autoria em tectos até agora não referidos – caso da capela-mor da Igreja das Mercês (figs. 19-20) e da sala do Capítulo da Sé de Lisboa (figs. 21-22); e os cinco que correspondem, provavelmente, a tectos desaparecidos, onde se inclui o da nave da Igreja de São Domingos de Rana (fig. 23; Apêndice: 4.2.). Um outro desenho relativo também ao tecto da capela do Santíssimo da Bemposta constitui um caso particular: de grande dimensão, englobando também a quadratura realizada por José António Narciso e tendo um grau de detalhe e acabamento final totalmente distinto do carácter esboçado dos restantes, ele poderá ser, tanto quanto sabemos, o único *modelo* existente de uma máquina celestial portuguesa – isto é, o projecto entregue ao encomendador e a partir do qual é celebrado o contrato (fig. 18). Ou, em alternativa, um desenho realizado após o tecto estar terminado e que teria como objectivo ser passado a gravura e, assim, ser reproduzido num livro e/ou comercializado e difundido autonomamente.



Fig. 12 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para D. Afonso Henriques Rendendo Graças à Virgem pela Conquista de Lisboa*, c.1786. Desenho a pincel e aguada de tinta briste e da china e vestígios de lápis, 640 x 343 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 992 Des).

Fig. 13 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *D. Afonso Henriques Rendendo Graças à Virgem pela Conquista de Lisboa*, c.1785-86. Óleo e/ou tèmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Mártires (detalhe do tecto da nave).

Dos quatro desenhos relativos a tectos desconhecidos ou destruídos – *Assunção e Coroação da Virgem*, *Os Quatro Doutores da Igreja*, *Eucaristia em Glória* e *Sagrados*

Corações de Jesus e Maria em Glória (Inv. n.ºs 2, 11, 15 e 26 Des) – poderiam os dois últimos destinarem-se à desaparecida Igreja do Coração de Jesus que, segundo Araújo (1947-56: XII, 42), tinha duas pinturas no tecto da nave e uma «alegórica da Eucaristia» no da capela-mor?



Fig. 14 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Nossa Senhora da Conceição como Rainha de Portugal*, c.1793. Desenho à pena e pincel a tinta sépia, aguada de tinta da china com desenho subjacente a carvão, 448 x 274 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 19 Des).

Fig. 15 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Nossa Senhora da Conceição como Rainha de Portugal*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da capela-mor).



Fig. 16 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Ascensão de Cristo*, c.1793. Desenho à pena a tinta sépia, aguada de tinta da china e vestígios de desenho subjacente a lápis, 448 x 274 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 1 Des).

Fig. 17 (ao centro) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Ascensão de Cristo*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre tela colocada sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da capela do Santíssimo).

Fig. 18 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811) [?]. *Modelo da Ascensão de Cristo*, c.1793 (?). Desenho à pena e pincel e aguada de tinta da china com desenho subjacente a lápis, 703 x 405 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 191 Des).



Fig. 19 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Alegoria à Propagação da Fé*, c.1793 (?). Desenho a pincel e tinta bistre e aguada de tinta da china com vestígios de lápis, 482 x 304 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 29 Des).

Fig. 20 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Alegoria à Propagação da Fé*, (3º quartel do séc. XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja Paroquial das Mercês ou de Nossa Senhora de Jesus (detalhe do tecto da capela-mor).



Fig. 21 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Alegoria à Prudência* (?), c.1779-81 (?). Desenho a pena e aguada de tinta da china, 292 x 204 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 40 Des).

Fig. 22 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Alegoria à Prudência* (?), c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (detalhe do tecto da Sala do Capítulo).

Portanto, os desenhos existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, permitem acrescentar à obra de Pedro Alexandrino os tectos da capela-mor da Igreja das Mercês e da

sala do Capítulo da Sé de Lisboa, onde, como foi já referido, serão também seus os tectos da sacristia e da capela-mor, embora este apresente significativos indícios de intervenções posteriores que em muito diminuíram a sua qualidade quando comparada com a da maioria das obras do artista. O mesmo se pode afirmar deste outro da sala do Capítulo, facto especialmente notório em alguns dos rostos e nas duas figuras situadas mais abaixo. A incerteza quanto ao grau de intervenção do artista em várias obras da sua responsabilidade e, conseqüentemente, o papel desempenhado pelos seus assistentes, discípulos e imitadores torna também difícil avaliar com exactidão muitos exemplares de uma obra tão vasta.

Fig. 23 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para a Nossa Senhora Entregando o Rosário a São Domingos*, (?). Desenho a pincel e aguada de tinta da china e tinta sépia com desenho subjacente a lápis, 480 x 279 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 28 Des).



Em nossa opinião são ainda seus sete tectos do Convento da Estrela (c.1780-9): além dos da sacristia do lado do Evangelho, da capela do Senhor dos Passos ou Coro baixo e da Sala Nobre ou Sala da Rainha, já mencionado por outros autores, também os da sacristia do lado da Epístola, hoje Sala do Presépio, tradicionalmente atribuída a Cyrillo V. Machado (cf. Saldanha, 1994a: 396; Saldanha in Santana e Sucena, 1994: 366; Grilo *et al.*, 2002: 85; Saldanha, 2002: 14), da Tribuna do Órgão (do lado do Evangelho), da capela de Nossa Senhora do Carmo, ou Antecoro, e da capela da Casa Paroquial apresentam as características típicas da sua pintura.

Consideramos serem também da sua autoria os tectos das capelas-mores das igrejas dos Mártires e de São Nicolau, restaurados respectivamente em 2005 e 2004 e que podem agora ser plenamente observados. O primeiro, com base em Cyrillo V. Machado, tem sido sempre atribuído a Jerónimo Gomes Teixeira. Segundo o autor, este «Pintava

grandemente os objectos de Architectura, ornatos, e perspectiva ... He seu o tecto de Santa Justa, e o da Capella Mór dos Martyres: fez quantidade de outras obras em que lucrava pouco, porque as fazia muito baratas ...» (Machado, 1823: 217). A pintura representa *A Visão da Santíssima Trindade e as Quatro Virtudes* e é constituída por uma elaborada quadratura organizada perspectivamente segundo um sistema de múltiplos pontos de fuga e que eleva a abertura central para a visão celestial. A comparação estilística entre a estrutura compositiva geral, a disposição espacial e a estrutura anatómica das figuras, a representação dos panejamentos e o uso da cor, na pintura da capela-mor e na da nave e, ao mesmo tempo, entre estas e outras obras de Pedro Alexandrino, mostra uma indubitável semelhança. A ser assim, nas duas abóbadas da igreja estaremos perante obras deste pintor.

Dois outros aspectos relevantes reforçam esta hipótese. Em primeiro lugar, a atribuição de autoria a Jerónimo de Gomes Teixeira é feita por Machado depois de caracterizar a sua actividade segundo a citada expressão «pintava grandemente os objectos de Architectura, ornatos, e perspectiva», o que significa que ele seria um pintor especializado nestas áreas e não um pintor figurativo; aliás, é nesta qualidade que, como foi referido, participou com Pedro Alexandrino e José António Narciso, os mesmos que estão envolvidos na decoração dos Mártires, na realização da pintura do tecto da nave do Loreto, por volta de 1780-81. Em segundo lugar, faz sentido que tendo sido atribuído a Pedro Alexandrino a realização do tecto da nave e as pinturas das capelas, também tivesse sido a pintura do tecto da capela-mor, confiando-se, assim, toda a empreitada decorativa à responsabilidade do mesmo pintor de história²⁷⁶. Portanto, de forma consequente com o que afirma Cyrillo Volkmar Machado, Jerónimo Gomes Teixeira poderá ter sido contratado para trabalhar com Pedro Alexandrino e realizar a arquitectura e os ornatos – mas não a figuração – deste último tecto. Caso assim seja, a Igreja de Nossa Senhora dos Mártires surge como um autêntico *museu Pedro Alexandrino de Carvalho* e, consequentemente, como um dos exemplos mais

²⁷⁶ Quanto às diferenças estéticas entre os dois tectos que, no essencial, se traduzem no recurso à quadratura na pintura da capela-mor, mas não na da nave, talvez sejam explicáveis por uma diferente composição da equipa de trabalho ou por um possível desfasamento temporal na realização: é provável que tendo a igreja sido benzida em 1774 isso signifique que a capela-mor estivesse já acabada naquela data. Um tal hiato, a ter ocorrido, talvez tenha, adicionalmente, conduzido a um redireccionamento estético da pintura da nave e a uma adequação a um gosto menos sensível às elaboradas arquitecturas ilusionistas, à semelhança do que se passava nessa altura na grande decoração das igrejas romanas e próximo da solução encontrada para o tecto da nave do Loreto, imediatamente anterior. Ou, o que é muito possível e comum neste período, tanto da parte dos patronos como dos artistas, a um puro ecletismo estético. Ou até às diferenças de dimensão das abóbadas, já que numa superfície maior não só é mais difícil realizar uma quadratura como impedir as distorções decorrentes da sua observação por um observador dinâmico.

paradigmáticos da extensão e importância tanto da sua obra pictórica na recta final do século XVIII como da grande decoração barroca em Portugal²⁷⁷.

Quanto ao tecto da capela-mor da Igreja de São Nicolau, com uma *Glória de São Nicolau*, ele tem sido sucessivamente confundido com o da nave, sendo o primeiro atribuído a António Manuel da Fonseca (1796-1890) e o segundo a Pedro Alexandrino²⁷⁸. A verdade é que as obras de construção da actual igreja, que se iniciaram em 1775-76, foram a determinada altura interrompidas: «a freguesia foi transferida em 4 de Dezembro de 1803, por motivo de desinteligências com os irmãos da confraria de N. S.^a da Vitória, para uma barraca provisória levantada dentro da nova igreja, tendo prosseguido interruptamente os trabalhos de construção até ao ano de 1850» (Vieira da Silva, 1953: 40). Por isso, na sua obra de 1833-40, Gonzaga Pereira afirma que a igreja «... se acha por acabar» porque as «obras do templo estão á muito paradas» (Gonzaga Pereira, 1833-40: 468, 470) e, numa adenda posterior ao texto, é dito que a igreja ficou pronta em 1850. Este autor apresenta também um desenho com uma vista geral do templo, a partir do exterior, que mostra que, nesta data, a nave da igreja ainda não estava toda elevada e tinha um tecto provisório a cobri-la – o que torna impossível que o actual pudesse ter sido pintado por Pedro Alexandrino. Através da imagem, percebe-se também que a capela-mor estava já toda erguida. Tudo isto é confirmado pelo contrato existente na igreja, datado de 1847, com o pintor António Manuel da Fonseca, para «decorar, colorir e ornamentar da cimalha para cima, todo o Tecto do Corpo da Igreja», mas não da capela-mor²⁷⁹. É provável que a razão da errónea atribuição do actual tecto da nave a Pedro

²⁷⁷ A precedente Igreja dos Mártires, localizada no extremo da colina onde hoje se situa o Largo da Academia de Belas Artes e totalmente destruída pelo terramoto, tinha tido os seus tectos redecorados por várias vezes no último século: «Desde o anno 1639 até o de 48, fez [José d'Avelar Rebello] os 72 grandes paineis da vida de Jesus Christo, que apainelavão todo o tecto dos Martyres, e a tomada de Lisboa sobre o arco da Capella Mór. Em 50 pintou outros para o tecto debaixo do Côro; mas em 1746 tirárão-se os ditos para levantar o tecto da Igreja, que foi feito de estuque por João Grossí, e enriquecido com o famoso painel de Vieira Lusitano, de que ha desenhos. ... Entre os quadros deste Author, que devorou o incendio de 1755 era assás famoso o do tecto dos Martires, pintado em 1750 de que nos restão os desenhos: representava a tomada de Lisboa aos Mouros por D. Affonso 1.^o, e Guilherme de Longa espada, protegidos por Nossa Senhora dos Martires. Custou 1:000\$ rs.» (Machado, 1823: 76, 102-3). Taborda (1815: 254), por sua vez, afirma: «Nesta mesma catastrophe se extinguiu o precioso quadro da tomada de Lisboa aos Mouros pelo Senhor Rei D. Afonso Henriques, e Guilherme de Longa Espada, que ocupava o centro do tecto da Igreja de Nossa Senhora dos Martyres, e tinha trinta palmos de cumprimento, e vinte de largo, e custado dous mil e quinhentos cruzados, maravilhosa obra do insigne Pintor Francisco Vieira ...». O desenho de Vieira Lusitano encontra-se hoje no Museu de Évora (*Projecto para a Decoração de um Tecto: Alegoria à Construção da Igreja dos Mártires*. Pena e tinta castanha, sobre sanguínea e pedra negra, realces a tinta branca; 620 x 350 mm. Inv. n.º 669). É incorrecta a afirmação de Serrão (2003: 263) que a pintura de Vieira Lusitano foi substituída depois do terramoto pelo tecto em estuque de Grossi.

²⁷⁸ António Manuel da Fonseca restaurou 1872 as telas de Pedro Alexandrino e os tectos que este e José António Narciso pintaram na Igreja do Sacramento, em Lisboa. A incorrecta atribuição é feita por Araújo (s.d.: XII, 44; 1944-56: X, 32-3), A. M. Gonçalves in Almeida (1973: 139) e J. U. Pires in Santana e Sucena (1994: 813).

²⁷⁹ Arquivo da Igreja de São Nicolau. Agradeço ao Dr. Jacinto Ferreira o acesso a este documento.

Alexandrino de Carvalho reside na inesperada informação de Gonzaga Pereira que o tecto provisório tinha sido pintado por este artista²⁸⁰. Quanto à capela-mor afirma:

Todas as pinturas que estão no tecto da capella mór, como o baicho tecto do corpo da Igreja, que se acha feito interinamente, são produção do pincel do nosso benemerito pintor Pedro Alexandrino de Carvalho; e todas as 8 capellas que estão no corpo da Igreja nova, andem ser decoradas com quadros do mesmo author. Se as mais Corporações fossem revestidas de tanto conhecimento e amor patrio, não deicharião de se prevenir de se utilizarem das obras de tão sabio artista. (Gonzaga Pereira, 1833-40: 469)

A observação da pintura permite confirmar que, de facto, a obra é de Pedro Alexandrino, aliás como o tecto da sacristia do lado do Evangelho, com uma *Adoração do Santíssimo Sacramento* e, muito provavelmente, o da sacristia do lado da Epístola, com *São Nicolau Personificando a Igreja a Esmagar a Heresia*. O que não sabemos é a data em que foram realizados e, no caso da capela-mor, com quem trabalhou o artista na realização da quadratura e dos ornatos – que apresenta algumas afinidades com o da capela-mor da Igreja dos Mártires.

Finalmente, consideramos também poder ser atribuída a este pintor a autoria do actual tecto da Capela Real do Palácio de Queluz que, de acordo com a tradição, terá sido pintado em 1752 por José Gonçalves Soares (*act.*1720-1752), o mesmo ano em que ficou concluído todo o trabalho de talha da capela e terão sido encomendados a André Gonçalves as pinturas dos três retábulos (cf. Pires, 1924-26: I, 348; Guedes, 1971: 100, 161; Ferro, 1997: 61). No entanto, o que efectivamente sabemos pelos documentos publicados é que, na qualidade de mestre pintor da Sereníssima Casa do Infantado, José Gonçalves Soares terá sido responsável por na capela dourar uma «moldura com vários ornamentos» em seu redor e por efectuar pinturas «de pedras fingidas», isto é, simulando mármore (cf. Guedes, 1971: 258, doc. n.º 12 de 15 de Setembro de 1752). Sabemos também por outro documento, de 7 de Dezembro de 1752, que o mesmo pintor terá feito diversos trabalhos de douradura e pinturas a óleo de festões e mármore fingidos para o oratório do «quarto inferior» do palácio, cujo tecto era formado por uma «moldura de paynel, pintada a óleo, fingida de pedra de Salema envernizada ... e no vão do meyo do paynel pintado huma pomba toda cercada de resplendor doirado», a qual estava rodeada «de varios tarfumes e festoens de flores, pintados a ollio, emitando o natural»; no mesmo documento são ainda referidas duas cómodas de pinho pintadas a óleo «fingido de varias cores de madeiras, e pedras» (cf. Guedes, 1971: 273-4, doc.

²⁸⁰ Numa situação com algum paralelismo, Anne-Louise Fonseca encontrou documentos relativos a tectos pintados por Pedro Alexandrino no provisório Palácio Real da Ajuda, mais conhecido por *Real Barraca*, desenhado por Bibiena e destruído num incêndio em 1794.

n.º 16). Um outro documento, assinado a 20 de Dezembro de 1752 pelo próprio José Gonçalves Soares, refere a encomenda de «emdourar, e pintar de varias cores e pedras fingidas burnidas e emvernizadas, toda a obra que se acha feita no Oratorio do quarto alto» (cf. Pires, 1924-26: I, 360).

Ou seja, em momento algum se refere a pintura do painel central do tecto da Capela e, mais importante, com base nos documentos conhecidos, José Gonçalves Soares, como mestre pintor do palácio, terá sobretudo realizado trabalhos de decoração ornamental mas não painéis de elaborada temática religiosa. Aliás, neste mesmo período de 1752-53, vários documentos referem o pagamento a André Gonçalves de retábulos e painéis para a mesma Capela e Oratórios dos quartos do palácio (cf. Pires, 1924-26: I, 359-62). Isto parece indicar, no contexto da comum divisão de tarefas ou especialidades pictóricas, reforçada pela importância da obra e do encomendador, que José Gonçalves Soares foi o responsável pelas pinturas de dourados e mármore fingidos que decoram a Capela do Palácio de Queluz mas não pelas pinturas sobre tela do seu tecto, como não foi, comprovadamente, pelas que decoram o altar-mor e os altares laterais. Esta hipótese é reforçada por outros documentos acerca do pintor publicados por Raggi (2004: 627-34).

Segundo a autora o nome do pintor aparece pela primeira vez no registo da Irmandade de São Lucas em 1726 e, depois, em contratos que envolvem, em 1729, a realização de um arco triunfal efémero, a pintura de dourado da Charola do Santo Cristo, dos órgãos e púlpitos, e, em 1731, a pintura do subcoro na Igreja do Convento de Nossa Senhora de Jesus de Lisboa²⁸¹. A 27 de Outubro de 1749, como pintor da Casa do Infantado, é contratado para pintar os retábulos da repartição do Crato e o tecto do coro da Igreja Matriz do Crato²⁸²: «pintar estes Retabollos e mais obra de pedras fingidas a olio com as cores q detriminar o architecto Manoel da Costa Negreiros q. fes as plantas, e os sacrários serão dourados assim por dentro como por fora» (cit. por Raggi, 2004: 1398); parte destes retábulos e o referido tecto são entregues por ele, em subcontratação, ao pintor Manuel Álvares (Raggi, 2004: 629, 1399-1402, doc. II.2.9/4). De acordo com os restantes documentos citados pela mesma autora²⁸³, torna-se claro que o trabalho de Soares é pintar os retábulos e não as telas para eles, pois é a José da Costa Negreiros que é paga a «obra da pintura dos painéis» (cit.

²⁸¹ Cf. Raggi, 2004: 628; 1394-5, doc. II.2.9/1; 1395-7, doc. II.2.9/2.

²⁸² IAN/TT, *Cartório Notarial 1* (actual 2), cx. 111, Lº 519, fls. 25v-26v (cit. por Raggi, 2004: 628-9; 1398-9, doc. II.2.9/3).

²⁸³ Raggi, 2004: 1406-7, doc. II.2.9/7; 1407-8, doc. II.2.9/8; 1408, doc. II.2.9/9.

por Raggi, 2004: 632; 1408, doc. II.2.9/9)²⁸⁴. Ou seja, também neste caso, a José Gonçalves Soares cabia a pintura decorativa dos retábulos de madeira, sob orientação do arquitecto Manuel da Costa Negreiros, e a um pintor de história, o irmão daquele, as telas sacras²⁸⁵.

No caso da Capela de Queluz é, além disso, necessário ter em conta que à campanha decorativa de meados do século, no qual esteve envolvido José Gonçalves Soares e André Gonçalves, sobrepôs-se outra, mais de trinta anos depois, promovida por D. Maria I, quando esta elege este palácio de verão – em grande medida obra do seu marido, D. Pedro III, Senhor da Casa do Infantado – em principal residência real. É nesta altura que se realiza uma extensa redecação do palácio onde esteve envolvido José António Narciso²⁸⁶. Vários documentos ainda existentes demonstram que, pelo menos, entre 1787 e 1790, este pintor, à semelhança do seu antecessor, esteve envolvido na realização de múltiplas obras de pintura de dourados e ornatos em tectos, paredes, portas, janelas, molduras e retábulos dos oratórios dos quartos novos²⁸⁷. Mas também, em 1790, segundo uma extensa descrição de Manuel Caetano de Souza (1742-1802), Arquitecto da Real Casa do Infantado, dirigida à rainha, com data de 15 de Outubro, além dos dourados, dos fingidos de pedras e dos ornatos,

... o Teto do Oratorio [Quarto novo da Serenissima D. Carlota Princeza do Brazil] de Serafins, flores e ornatos de ouro: hum painel da Conceição acompanhado de Anjos e Serafins ... De mesmo fes os Quartos dos Serenissimos Senhores Infantes D. Marianna, e D. Pedro, que se compoem de nove salas e gabinetes pella forma de pinturas, e figuras de Paineis ovados em q entre o Oratorio pintado o Teto de Serafins e Gloria ... Outra asim duas salas no Quarto de sua Magestade e hum Teto da Camera, hum Gabinete do Toucador, o Teto do Oratorio, ... tres Sacros, tres Evangelhos e tres lavabos, para a Capella; bem entendido que as Salas enunciadas são pintadas as paredes de lassos flores, passaros e ervagens. / O Salão grande de Colunas, Teto e paredes, vinte e dous portoes tudo dourado e guarnecido de varias cores de pedras azuis e verde, e fachos dourados em que entrão outenta paineis xinezes pedrestaes [sic] de figuras sentadas sobre azul; dez paineis de figuras no Teto, e cinco grandes de figuras de vulto natural, e flores; e ceis de rapazes Historiados nos topos ... A Antecamera do Serenissimo Senhor D. João Principe do Brazil pintado o teto com hum grande Painel de cincoenta e ceis palmos, e dous paineis da Sala de vestir com guarnecimento de ornatos dourados Da mesma forma tres paineis de figuras na Sala dos Porteiros da *caza*, e fingim.^{tos} de pedras tres Tetos ao pe do Salão grande antigo: e toda a pintura de sete corredores ... (IAN/TT, *Casa Real*, 1790, cx. 3159, *Despezas de Outubro*, doc. n.º 22)

²⁸⁴ IAN/TT, *Casa do Infantado*, Livro 961, fl. 157.

²⁸⁵ Por isso, não se compreende que Raggi (2004: 627) inicie o subcapítulo sobre o pintor afirmando «ma, in più rare circostanze, accade anche che un pittore formatosi nel campo della decorazione si dedichi alla pittura di cavalletto. È il caso del pittore José Gonçalves Soares ...». Ou, mais à frente, «l'interesse dei dipinti rimasti [da encomenda do Crato] permette di annoverare José Gonçalves Soares tra i pittori di figura attivi nella metà del XVIII secolo ...» (Raggi, 2004: 631).

²⁸⁶ Segundo Guedes (1971: 129), em 1778, Narciso participou também com Inácio de Oliveira Bernardes, Petronio Mazzoni, Simão Caetano Nunes e outros, na decoração do teatro de ópera construído no palácio.

²⁸⁷ Cf. IAN/TT, *Casa Real*, 1787, cx. 3145, doc. n.º 14, de Março; *Casa Real*, 1788, cx. 3150, *Despeza de Agosto*, doc. n.º 22; *Casa Real*, 1788, cx. 3151, *Despeza de Novembro*, doc. n.º 14; *Casa Real*, 1789, cx. 3153, *Despezas de Mayo*, doc. n.º 29, *Casa Real*, 1789, cx. 3154, *Despezas de Agosto*, doc. n.º 23; *Casa Real*, 1789, cx. 3155, *Despezas de Outubro*, doc. n.º 31; *Casa Real*, 1790, cx. 3157, *Despezas do Mez de Maio*, doc. n.º 34; *Despezas do Mez de Junho*, doc. n.º 30; *Casa Real*, 1790, cx. 3158; *Despezas de Julho*, doc. n.º 27. Agradeço a Anne-Louise Fonseca a informação e transcrição do conjunto de documentos aqui referidos envolvendo Narciso.

Tudo isto pela quantia de 3.760\$000rs, pagos a 27 de Outubro de 1790, segundo recibo assinado pelo pintor. Ou seja, neste ano, José António Narciso foi responsável pela realização de telas e de tectos figurados em alguns dos quartos e oratórios, onde se inclui uma *Alegoria à Música*, o tecto da actual Sala do Despacho, com uma *Alegoria ao Tempo*, e os dois tectos circulares constituídos por céus com *putti* nos extremos da Sala dos Embaixadores – a mesma onde, ao centro, Giovanni Berardi terá pintado em 1762 uma visão *dal sotto in su* de um varandim onde D. José e a família real participam num *sererim* dirigido pelo compositor David Peres (cf. Pires, 1924-6: I, 272, 275, 355; Ferro, 1997: 85-6). Convém lembrar que todos estes tectos e decorações desapareceram no incêndio que ocorreu nesta ala do palácio em 1934, sendo as actuais pinturas cópias realizadas, a partir de fotografias, na reconstrução subsequente.

Embora sem haver nestes documentos qualquer referência ao tecto da Capela, a verdade é que a observação atenta desta remete directamente para as obras de Pedro Alexandrino de Carvalho, possibilidade reforçada pela actividade no palácio do seu amigo e habitual *sócio* José António Narciso. Esta hipótese é reforçada pelo facto de sabermos que no ano de 1789, ao mesmo tempo que decorriam os trabalhos nas restantes dependências do palácio, se deu início a importantes reformas na própria capela (Pires, 1924-26: I, 356) e que, de forma mais concreta, a 13 de Janeiro de 1791 ele foi pago pelo painel de *São Francisco de Paula* que hoje orna o retábulo esquerdo – assim substituindo o que havia sido realizado por André Gonçalves e que se havia degradado (Pires, 1924-26: I, 356 e 362-3). Interessante é também o facto de Pires (1924-26: II, 161) escrever que o Marquês de Resende afirmava que não apenas este mas também os outros dois retábulos da capela seriam de Pedro Alexandrino²⁸⁸. Esta é, aliás, a opinião defendida por Gomes Machado (1995: 243-4), no seu estudo sobre André Gonçalves. Portanto, quer tenha sido devido a degradação (não apenas de uma mas das três telas), quer tenha sido em nome da unidade estilística de todo o conjunto pictórico ou, simplesmente, por desejo de adequação da capela a um gosto mais moderno numa altura em que estava a decorrer uma campanha de renovação do palácio, é bastante provável que os três retábulos sejam de Pedro Alexandrino de Carvalho e, também por isso, o tecto que coroa o conjunto.

²⁸⁸ Para a substituição da tela de *São Francisco de Paula* foi primeiro contratado e pago, em 1789, José Caetano Cyriaco; porém, a obra seria rejeitada pelo príncipe regente D. João (cf. Pires, 1924-6: I, 356, 362). No Palácio Nacional de Sintra, existe hoje outra tela (óleo sobre tela, 153 x 89,3 cm) da autoria de Pedro Alexandrino proveniente do Palácio de Queluz: trata-se de uma *Imaculada Conceição* (c.1789-91?), que pertenceria ao oratório de um dos quartos. Arruda (1996: 903) atribui-lhe a própria *Alegoria ao Tempo* do tecto da Sala do Despacho. Teria Narciso, tal como depois na Igreja do Sacramento, subcontratado Alexandrino?

A Capela do Palácio de Queluz é dedicada à Imaculada Conceição, tema explícito da pintura do altar-mor – tipicamente *alexandrina* – mas também do próprio tecto, onde a sua figura não é representada mas evocada alegoricamente. Aqui, o clímax da composição é a estrutura simbólica que os querubins seguram: um A e um M entrelaçados, iniciais de *Ave Maria*. Mas, curiosamente, a forma visual resultante assemelha-se à representação estilizada de uma pomba, símbolo cristão do Espírito Santo, e instrumento da fecundação imaculada de Maria. É uma pomba, mas agora representada de forma realista, que, aparentemente, o Arcanjo Gabriel segura junto ao peito e observa em adoração e recolhimento²⁸⁹. Desta forma, a máquina celestial remete para a pintura do altar-mor, dialogando com ela, complementando-a e reforçando o seu conteúdo e a sua eficácia. Esta concepção global e espacial do programa pictórico da capela permite, assim, uma unidade de sentido e um alargamento do seu poder persuasivo por via de uma ênfase retórica na comunicação com o observador tipicamente barroca. Portanto, o tema da Imaculada Conceição é reiterado através de uma dupla representação: no altar-mor e no tecto. Este estabelece uma comunicação visual com aquele e o observador é inteiramente envolvido para melhor ser persuadido. A ligação visual entre ambas as pinturas é, finalmente, intensificada pela figura do arcanjo Gabriel: aquele que vemos no tecto é, na sua pose e colocação na composição, a representação ao espelho do que está representado na tela do altar-mor. O que parece não só reforçar a ideia de uma autoria comum mas demonstra também que a repetição dinâmica é um meio de alcançar a eficácia da comunicação neste espectáculo visual barroco subordinado ao tema da beleza e do amor puros.

Se as grandes obras de renovação do palácio e, em particular da capela, o envolvimento nelas de Narciso, a documentada contratação de Pedro Alexandrino para a realização de, pelo menos, uma das telas deste espaço, a filiação estilística das outras duas na obra deste pintor e a semelhança das figuras dos anjos na pintura do altar-mor e do tecto, apontam para a sua autoria desta obra²⁹⁰, um outro facto é decisivo: a estreita afinidade deste

²⁸⁹ Os três outros arcanjos dispõem-se em triângulo – como é em triângulo, símbolo geométrico da Santíssima Trindade, que se organiza de forma estrutural não só toda a composição como grande parte dos diferentes conjuntos de figuras que a integram. O arcanjo vestido de branco, com sandálias e mãos colocadas em adoração, será Rafael. Acima dele, com uma coroa na cabeça, vemos Miguel. O terceiro deverá ser Uriel, o arcanjo menos representado na iconografia cristã. Nos medalhões que ladeiam a grande tela central vemos anjos empunhando os atributos da Virgem. A pintura, recentemente restaurada, evidencia ter sido objecto de intervenções posteriores, a que talvez não seja alheio o restauro efectuado no palácio após o incêndio de 1934 (ao qual escapou).

²⁹⁰ Poderíamos ainda acrescentar a relação privilegiada que Pedro Alexandrino parece ter tido com D. Maria I, pelo menos até esta ficar definitivamente demente, sendo contratado para todas as grandes obras, directa ou indirectamente, patrocinadas por si – veja-se o caso da Basílica da Estrela, terminada em 1789.

tecto com o da sacristia do lado do Evangelho da Igreja de São Nicolau, em Lisboa (figs. 24, 25).



Fig. 24 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Virgem Maria*, c.1789-91. Óleo sobre tela, d.n.d. Queluz, Palácio Nacional de Queluz (detalhe do tecto da Capela).

Fig. 25 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Adoração do Santíssimo Sacramento*, (após 1775-6). Óleo sobre tela colocada sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (tecto da sacristia do lado do Evangelho).

Pedro Alexandrino de Carvalho é, deste modo, o mais importante pintor português da segunda metade de Setecentos e um dos mais destacados exemplos da influência do ilusionismo romano em Portugal. Por isso, não é possível compreender, de forma mais global, a sua obra sem referir a correlação artística e estética das suas máquinas celestiais com aquelas que em Roma são pintadas ao longo do século XVIII e início do XIX. Gostaríamos de destacar seis exemplos. Três são da primeira metade do século: os tectos das naves das igrejas dei Santi Apostoli (1707), Stimate di San Francesco (1718-19) e Santa Cecilia (1725), respectivamente de Giovanni Battista Gaulli, de Luigi Garzi (1638-1721) e de Sebastiano Conca (figs. 26, 27, 28). Dois outros são contemporâneos da sua obra e o último ligeiramente posterior à sua morte: os tectos das naves das igrejas de San Stanislao dei Polacchi (1775-76), de Santa Maria della Concezione (1796) e de Santi Vincenzo e Anastasio (1818), respectivamente de Ermenegildo Costantini (1731-1791), de Libório Concetti (?-?) e de Francesco Manno (1752-1831) (figs. 29, 30, 31).



Fig. 26 (à esquerda) – Giovanni Battista Gaulli (dito Baciccio) (c. 1639-1709). *Cristo em Glória com Santos Apóstolos (Apotheose da Ordem Franciscana)*, 1707. Fresco, d.n.d. Roma, Basilica Santi Apostoli (tecto da nave).

Fig. 27 (à direita) – Luigi Garzi (1638-1721). *Glória de São Francisco*, 1718-19. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Stimate di San Francesco (tecto da nave).



Fig. 28 (à esquerda) – Sebastiano Conca (1679-1764). *Coroação de Santa Cecília*, 1725. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Cecilia (tecto da nave).

Fig. 29 (à direita) – Ermenegildo Costantini (1731-1791). *Glorificação de São Estanislau*, 1775-76. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de San Stanislao dei Polacchi (tecto da nave).



Fig. 30 (à esquerda) – Libório Concetti (?-?). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1796. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Santa Maria della Concezione (tecto da nave).

Fig. 31 (à direita) – Francesco Manno (1752-1831). *Glória de São Vicente e São Anastásio*, 1818. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santi Vincenzo e Anastasio (tecto da nave).

Para além da extensa contribuição de Pedro Alexandrino, no processo de reconstrução de Lisboa, um outro tecto deve, finalmente, ser referido, não só pela sua qualidade pictórica e importância no contexto das máquinas celestiais portuguesas deste período mas também porque sobre ele se coloca uma legítima dúvida de autoria. Trata-se da pintura da capela-mor, dedicada ao *Mistério da Encarnação*, da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, fronteira à do Loreto e situada no mesmo eixo urbano das igrejas dos Mártires e do Sacramento, pintadas por Alexandrino e Narciso. Tradicionalmente, com base uma vez mais em Cyrillo Volkmar Machado, ela é atribuída ao então jovem de vinte e dois anos Gaspar José Raposo²⁹¹. Só que também aqui o problema parece ser idêntico ao da pintura da capela-mor dos Mártires, já que Cyrillo afirma que «... Gaspar pintou a architectura, e ornatos do tecto da Capella Mór da freguezia da Encarnação ...» (Machado, 1823: 204), mas não nos diz quem foi responsável pela concepção da pintura e, em particular, quem executou as figuras – funções que, como vimos antes, estavam quase sempre indissociavelmente ligadas. A hipótese de Gaspar José Raposo, discípulo de Simão Caetano Nunes, é pouco verosímil, quer pela idade do mesmo, quer pela declarada especialização em quadratura e ornatos que, como

²⁹¹ Cf. Araújo (1944-56: XI, 47), Santos (s.d.: 190; 1962: 20), Mello (1998b: 29 e 212, n. 3) e Serrão (2003: 264).

refere Machado, o tornou na sua curta vida, sobretudo, um pintor cenógrafo nos teatros lisboetas:

Gaspar José Raposo, nasceu em Lisboa com talento natural para a Pintura. ... Quando Simão Caetano [Nunes] adoeceu, dirigia a Pintura nos Theatros da Rua dos Condes ... e do Salitre ... Para suprirem a sua falta mandou elle Gaspar para o 1.º, e [Manuel da] Costa para o 2.º, os quaes ficárão, por morte do Mestre, regendo cada hum a sua casa. Gaspar pintou a architectura, e ornatos do tecto da Capella Mór da freguezia da Encarnação, varios tectos em casa de Jacintho Fernandes Bandeira, e outras cousas. ... Pintou muitos scenarios para o Theatro de S. Carlos, e todos para o Salitre ... (Machado, 1823: 203-4)

O enigma do tecto da capela-mor acaba por ser inseparável daquele que, afinal, também envolve o da sacristia da mesma igreja. Este está atribuído a Simão Caetano Nunes²⁹² e datado de 1781, dois anos antes da sua morte: «em 1781 [Simão Caetano Nunes] fez os ornamentos do tecto da Sacristia da Encarnação» (Machado, 1823: 203). Uma vez mais são referidos os ornamentos e não a pintura central, com o tema *O Bom Pastor*, ou as figuras dos *Santos da Igreja* inseridas na quadratura. No documento que aparenta ser uma cópia do manuscrito inicial de Cyrillo para a sua *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores, e esculptores, architectos, e gravadores portuguezes e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, é dito um pouco mais sobre Caetano Nunes e o tecto da sacristia: «Em 1781 pintou o tecto da Sacristia da Encarnação, em ornatos e architectura aonde João Thomaz, e Frc.º de Setúbal, pintarão os 4 Evangelistas, [__??] fez o do P.e S. Paulo S. Jeronimo, e o painel do Bom Pastor» (Anónimo, s.d.: 13r). Ou seja, também aqui não foi Caetano Nunes que pintou os quatro Evangelistas, nem os *painéis* dos outros dois santos ou o que está no centro do tecto: o autor destes não é revelado no manuscrito e no seu lugar está um espaço em branco e dois pontos de interrogação²⁹³. Algo idêntico acontece, no verso da mesma página, com a autoria da figuração do tecto da capela-mor: se por um lado é deixado claro que Raposo não fez o painel central por outro no lugar do nome desse pintor estão três asteriscos.

Gaspar Jozé Rapozo, nasceu em Lx.^a, e foi hum dos melhores discipulos de Simão Caetano: Tinha talento na.l, juizo claro, bast.e reflexão, e hua pratica continuada tanto nas obras em q' ajudou a executar os desenhos de seu mestre, como nas suas q' dirigio. *Em 1785 pintou o tecto da capela mór da Encarnação, cujo painel he de ****. Fez outros mt.os, nas cazas de Fernd.es Bandr.^a á Lapa, na loja do teatro de S. Carlos, &c. Por morte de Simão Caet.^o ficou dirigindo o teatro da rua dos Condes; depois conduzio a pintura do de S. Carlos e Salitre. ... em 1793 deu o desenho p.^a as magnificas luminarias, q' por occasião do nascim.to da SS.ma Princeza D. M.^a Theresa md.ou fazer Anselmo da Cruz Sobral; e dirigio toda aq.la machina ... Continuou a fazer scenarios p.^a a abertura do teatro de S. Carlos, e p.^a os mais q' por vezes governou ... morreo em Bellas, no dia 4 de Janr.^o de

²⁹² Cf. Proença (1924: 693), Santos (1962: 20), Serrão (2003: 264). Por sua vez, Araújo (1944-56: XI, 47) não lhe atribui claramente a figuração e Mello (1998b: figs. 38, 39) considera-o «provavelmente» o autor.

²⁹³ Se acaso Raposo participou nesta obra da sacristia, uma vez mais, foi, em conjunto com o seu mestre, na realização da quadratura e ornatos.

1803 com 47 ann.os de id.e, [.....inutilizado no manuscrito]: observações do author: notas de sua irmã e am.os (Anónimo, s.d.: 13v; sublinhado nosso)

Como acontece com quase todas as curtas biografias dos diferentes pintores, constantes deste documento, no final são referidas as fontes usadas na sua elaboração: neste caso, foram *as notas de sua irmã e amigos*. Em conclusão, Gaspar José Raposo não foi o pintor de história responsável pelo espaço celestial do tecto da capela-mor; desconhecemos quem foi como desconhecemos também quem teve esse papel no tecto da sacristia da mesma igreja.

Alguns autores da primeira metade do século XX (Proença, 1924: 693; Araújo, 1944-56: XI, 47) referem, na nossa opinião incorrectamente, o nome de Pedro Alexandrino. Em 2002, Mello atribui a autoria ao próprio Cyrillo ao afirmar que Raposo executou o tecto «a partir de desenhos preliminares assinados por Cirilo Volkmar Machado e que neste momento se encontram conservados no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa» (Mello, 2002a: 281). Também Raggi (2004: 799), fundamentada nos mesmos desenhos, afirma que a pintura «nasce da colaboração entre o pintor decorador aluno de Simão Caetano Nunes e Cyrillo Volkmar Machado» (Raggi, 2004: 799), embora, ela própria, reconheça que «a reconstrução de uma tal paternidade é um pouco tortuosa» mesmo que, na sua opinião, «convicente» (Raggi, 2004: 800). O conjunto de seis desenhos em causa, pertencentes à colecção do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.ºs 759 a 764 Des), integram uma pasta constituída por um vasto número de outros desenhos, atribuídos a Cyrillo Volkmar Machado, mas, ao contrário do que afirma Mello, não se encontram assinados. Dois deles têm aposta, na parte inferior, *1783* seguida de uma abreviatura de Encarnação (*Enc.^[?]*) e outro, por extenso, *1783 Encarnação*. Tratam-se de desenhos preparatórios para a composição celestial, um referente ao grupo dos dois anjos situados abaixo da Virgem, outro ao Arcanjo Gabriel e à Virgem (fig. 32), outro a Deus Pai, dois ao Arcanjo São Miguel (fig. 33) e um englobando todas as principais figuras presentes no espaço celestial incluindo uma quadrícula de transferência, o que indicia ser o desenho final da composição (cf. fig. 55 e Apêndice: 4.1.)²⁹⁴.

²⁹⁴ Um sétimo desenho (tinta da china e guache branco sobre papel verde, 345 x 279 mm; Inv. n.º 3058 Des), com o mesmo tema, mas compositivamente diferente, mais tradicional e, sobretudo, não envolvendo um ponto de vista de baixo para cima, apresenta também a legenda *P.^a a Encarnação 1783*. Refere-se ao mesmo tecto, ou a outro, desta ou doutra igreja? Na nossa opinião, nada garante que as legendas que acompanham alguns deles não sejam posteriores à sua realização e uma forma de identificação e catalogação. Segundo Raggi (2004: 802-3) o conjunto de seis desenhos passou a integrar a colecção do museu no fim do século XIX, vindo da Academia Nacional de Belas Artes, enquanto o sétimo, proveniente das Necessidades, só deu entrada em 1957. Convém também salientar que o tecto da nave da mesma igreja, tradicionalmente atribuído a Pedro Alexandrino embora pintado somente em 1825 por José António Mateus (?-?) e João Rodrigues (?-?), após o incêndio de 18 de Julho de 1802 (cf. Irmandade da Igreja da Encarnação, 1893: 8), tem também como tema a *Encarnação*. O que não sabemos é se esta obra terá eventualmente substituído uma outra pintada na primeira campanha decorativa.

Se a hipótese Pedro Alexandrino nos parece inverosímil por razões estilísticas, a de Cyrillo Volkmar Machado enfrenta a inconsistência do próprio não mencionar o seu nome quer quando, na referida passagem do seu livro, fala da obra em questão, quer quando, no último capítulo, apresenta uma autobiografia onde inventaria as suas principais realizações (Machado, 1823: 302-23). Quanto aos desenhos preparatórios deste tecto, que integram o espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, e que são evocados por Raggi, é importante referir que, embora eles efectivamente integrem a pasta de desenhos atribuídos a Cyrillo, esta, no entanto, é constituída por um conjunto muito diversificado de exemplares, claramente não pertencentes a um só autor. Além disso, a comparação da pintura (cf. fig. 35) e dos desenhos da Encarnação com os tectos pintados posteriormente por Cyrillo no Convento de Mafra e, em especial, com o da Capela de Nossa Senhora do Livramento, ou Oratório Real Sul (*Nossa Senhora do Livramento, com São João Baptista, São Carlos e Santo António Intercedendo pela Sucessão do Trono, 1796*) (fig. 34), e o respectivo desenho preparatório (cf. Turner, 2000: n.º 116), torna pouco credível estarmos perante o mesmo autor. A ser assim, o fascinante tecto da capela-mor da Igreja da Encarnação, em Lisboa, permanece não apenas como uma alegoria ao mistério da Encarnação mas, ele próprio, um exemplo paradigmático dos mistérios artísticos que envolvem muitas das máquinas celestiais portuguesas.



Fig. 32 – Autor desconhecido. *Estudo para o Mistério da Encarnação (A Virgem e o Arcanjo Gabriel)*, c.1784. Desenho a aguada de tinta da china e guache branco, 262 x 342 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 761 Des).



Fig. 33 (à esquerda) – Autor desconhecido. *Estudo para o Mistério da Encarnação (O Arcanjo Miguel)*, c.1784. Desenho a aguada castanha realçada a branco, 340 x 215 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 763 Des).

Fig. 34 (à direita) – Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823). *Nossa Senhora do Livramento, com São João Baptista, São Carlos e Santo António Intercedendo pela Sucessão do Trono*, 1796. Fresco, d.n.d. Mafra, Convento de Mafra (detalhe do tecto da Capela de Nossa Senhora do Livramento ou Oratório Real Sul).

No ano de 1789, quando a nova Basílica do Santíssimo Coração de Jesus, na Estrela, era formalmente consagrada, em Queluz a família real portuguesa intensificava uma vasta campanha de redecação do palácio e, em Lisboa, os pintores estavam atarefados com as pinturas dos tectos de múltiplas igrejas da cidade em reconstrução, em França, Luís XVI (1754-1793), Maria Antonieta (1755-1793) e toda a sua corte eram obrigados a abandonar definitivamente Versailles. Também nesse ano George Washington (1732-1799) é investido pelo Congresso dos Estados Unidos da América como presidente da primeira república moderna, cuja Constituição tinha como primeiras palavras «Nós, o povo ...». Mas é igualmente em 1789 que Mozart (1756-1791) compõe o seu *Così fan tutte*, uma comédia de enganos que, numa visão mordaz e cruamente humana, questiona a possibilidade do amor terreno poder corresponder ao ideal sacro do amor absoluto e imaculado. Nesta sucessão de acontecimentos aparentemente desconexos mas, para nós hoje, suficientemente significativos, o *ancien régime* e a igreja triunfalista saída do Concílio de Trento caminhavam a passos largos para o seu ocaso e, com eles, o mundo que tornara possível as grandes máquinas celestiais barrocas que, em Portugal, têm em Pedro Alexandrino o seu último brilhante representante.

1.2.3.4. A disseminação por todo o país

Lisboa, capital do reino e do império, constitui um caso distinto pelo número e, frequentemente, qualidade de tectos pintados ao longo do século XVIII. No entanto, um dos aspectos mais notórios deste género pictórico e da sua importância no contexto da cultura visual e artística do Barroco em Portugal, é a sua disseminação por todo o país. Vimos já como Santarém, o Alentejo, a Beira Alta e a região em torno de Lisboa, nomeadamente a área norte até Torres Vedras, reúnem um conjunto muito significativo destas obras. Há que acrescentar, na primeira metade do século, Braga ou, na segunda, Trás-os-Montes e o Algarve. Porém, esta visão, necessariamente simplificada esconde o facto de, com poucas excepções, como o caso do Porto (restrito à Sé e a Nasoni), a representação do espaço celestial nos tectos das igrejas, segundo modelos e conceitos internacionais – mesmo que cruzados com características regionais ou pessoais dos artistas envolvidos – é uma das facetas dessa alargada participação do país, ao longo de todo este período, na emergência de uma moderna cultura visual europeia.

Em Braga, nas décadas de vinte e trinta, pontifica o pintor Manuel Furtado de Mendonça (*act.*1722-1738), do qual pouco sabemos e a quem estão atribuídos um conjunto de tectos: na Sé (nomeadamente, o tecto do subcoro, do zimbório do cruzeiro, da caixa dos órgãos e, directamente relacionado com ele, o destruído tecto do coro), na capela-mor da Igreja do Convento do Salvador e no Salão Nobre do Palácio dos Biscaínhos²⁹⁵. No entanto, estes dois últimos surgem notoriamente distintos dos primeiros e, dentro destes, o dos órgãos e o do coro apresentam um notável nível de sofisticação e de conhecimento da arte italiana contemporânea.

Em Trás-os-Montes, a actividade de Manuel Caetano Fortuna (*act.*1733-1766), de Jerónimo da Rocha Braga (*act.*1739-1743), aparentemente o ajudante de Mendonça em Braga (cf. Doderer, 1992: 12), de Damião Bustamante (*act.*1711-1763) e, eventualmente de outros artistas, conduzem aos tectos das igrejas da cidade de Bragança (Santa Maria, Santa Clara, São Francisco e, o mais espectacular de todos, o de São Bento), da Misericórdia de Chaves, ou das pequenas igrejas espalhadas pelos concelhos de Macedo de Cavaleiros e Mogadouro.

²⁹⁵ A que se acrescenta o tecto da nave da muito arruinado Capela do Recolhimento de Santa Maria Madalena, ou das Convertidas. A data deste é de 1722, o dos Biscaínhos é de 1724 e o do Salvador está datado de 1726 (cf. Oliveira, 1994: 54, 106). Na Sé o tecto acima dos órgãos está assinado e estes datados de 1737-38, existindo os documentos da obra (cf. Doderer, 1992). Sobre o tecto do subcoro e do zimbório tudo é mais vago.

Em Santarém, Luís Gonçalves de Sena (1713-1790), dá continuidade ao trabalho de António Simões Ribeiro, seja no tecto da sacristia da Igreja da Misericórdia, no da capela-mor da Igreja do Seminário ou nos destruídos tectos do subcoro do Convento de São Domingos dos Frades e da nave e capela-mor da Igreja de São Martinho, seja ainda em Lisboa, no também destruído tecto da Igreja de Nossa Senhora do Real Colégio dos Nobres.

No Algarve, a região que, além de Lisboa, mais sofreu com o terramoto, e da qual, neste âmbito, pouco sabemos antes de 1755²⁹⁶, terá no final do século XVIII e no início do XIX, certamente na sequência do processo de reconstrução, um surto significativo de obras: em Tavira, Faro, Loulé, Pêra e Lagos. Três pintores destacam-se aqui: Diogo de Sousa e Sarre (*act.*1737-1769), Joaquim José Rasquinho (1736-1822) e, especialmente, José Ferreira da Rocha (*act.*1792-1813) – embora, uma vez mais a exacta identificação autoral e cronológica destas obras esteja por esclarecer.

Neste processo de alargada difusão do modelo ilusionista de máquina celestial, tanto encontramos obras que são produto da intervenção da Corte e, por isso, da influência directa da capital sobre o país, quanto obras patrocinadas pelas diferentes dioceses e os seus respectivos centros ou *capitais*, como Beja, Braga, Coimbra, Évora ou Viseu, por exemplo, ou obras de iniciativa local, envolvendo frequentemente artistas locais, em pequenas igrejas de vilas e aldeias, numa clara demonstração de como, independentemente dos meios, recursos e grau de informação ao dispor das paróquias, dos fidalgos da terra e dos artistas, ocorreu uma verdadeira disseminação deste modelo pictórico e, não menos importante, uma vontade de o partilhar e de para ele contribuir. Neste sentido, o estudo das máquinas celestiais portuguesas deve corresponder não apenas a um estudo de modelos, ou de obras isoladas mas, verdadeiramente, de uma cultura, que além de religiosa é, neste período, inegavelmente visual – e que, apesar das suas fragilidades e assimetria de resultados, é estruturalmente cosmopolita. Ou, se quisermos, europeia. Por isso, esta integração não apenas da elite urbana de Lisboa mas, em maior ou menor grau, de um país inteiro, de Ponte da Barca até Tavira, no curso da cultura visual barroca é um dos traços mais importantes do fenómeno das máquinas celestiais pintadas nos tectos portugueses ao longo deste vasto século XVIII, que, em termos artísticos se inicia em 1690, com António de Oliveira Bernardes, e se prolonga pelos primeiros anos de Oitocentos.

²⁹⁶ Duas das poucas excepções são os tectos em azulejo da Igreja de São Lourenço (1730), em Almancil, e da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (*c.*1718), em Faro; o primeiro assinado e o segundo atribuído a Policarpo de Oliveira Bernardes, e reconstruído por Domingos de Almeida em 1759-61.

CAPÍTULO 2. O CÉU NAS IMAGENS

2.1. Matérias: o céu como lugar

Se as representações pictóricas do céu são indubitáveis visualizações do invisível, objectos materiais que por si próprios definem, apresentam e codificam imagens do mundo celestial, que matérias constituem e qualificam este mundo superior, incomensurável e extraordinário? Por outras palavras, de que matérias é feito este céu a que o sujeito só através da arte, da imaginação ou da revelação individual acede visualmente? E de que forma é que este céu pictórico, na sua simultânea aparência de naturalidade e sobrenaturalidade, se relaciona com os céus da nova ciência em crescente desenvolvimento ou exprime o dos textos e concepções da religião católica, ao serviço da qual ele constitui um precioso instrumento de revelação, de catequização e de persuasão?

2.1.1. O céu natural: arte e ciência

2.1.1.1. O céu meteorológico

O céu, em termos de Pintura, é esta parte etérea que vemos acima de nós mas é também, de forma mais concreta, a região do ar que respiramos e aquela em que se formam as nuvens e as tempestades. ... O carácter das nuvens é o de serem ligeiras e aéreas na forma e na cor; e ainda que o número das suas formas seja infinito, é muito conveniente estudá-las e recolhê-las a partir da Natureza.

(Piles, 1708: 209-11)²⁹⁷

1783 foi um ano extraordinário: chamaram-lhe *anno mirabilis*, *ano do medo*, ano de coisas espantosas. Talvez tudo tenha começado em Dezembro de 1782 com a erupção de um vulcão na ilha de Honshu no Japão. Em Abril de 1783 ocorre uma nova erupção vulcânica, agora noutra ilha do arquipélago. Em Julho, de novo em Honshu, explodia o vulcão de Asama

²⁹⁷ «Le Ciel, en termes de Peinture, est cette partie étherée que nous voyons au dessus de nous, mais c'est encore plus particulièrement la region de l'air que nous respirons, & celle où se forment les nuées & les orages. ... Le caractere des nuages est d'être legers & aériens dans la forme & dans la couleur ; & quoique le nombre des formes en soit infini, il est très à propos de les étudier, & d'en faire choix d'après Nature ...».

(Grattan *et al.*, 2005: 644). Nuvens de cinzas e gases sulfurosos suspensas na atmosfera produziram uma prolongada ocultação da luz solar, a queda da temperatura média, chuvas ácidas e uma vaga de fome que mataria mais de 300 000 pessoas nos anos seguintes (Hamblyn, 2001: 55). Na Europa, onde ainda era demasiado cedo para se receber as notícias do Japão, uma série de acontecimentos em cadeia tinha-se também iniciado. A 17 de Fevereiro de 1783 irrompe o vulcão Etna e logo depois o Stromboli, ao mesmo tempo que toda a Calábria é sacudida por abalos sísmicos; em Agosto dá-se a irrupção do Vesúvio. Porém, foi na Islândia que o pior aconteceu. A primeira notícia chega a Lisboa só em Agosto:

Copenhague 1.º de Julho. Falla-se aqui muito no extraordinario fenomeno de haver repentinamente formado huma nova Ilha a 7 milhas da d'Islandia. O Capitão d'hum navio *Dinamarquez*, que navegava naquellas paragens, admirado de ver huma terra desconhecida, cuja superficie exhalava hum fumo muito denso, correo á roda della, e lhe da milha e meia de circumferencia: elle tomou-a ao principio por huma porção da *Islandia* separada por alguma convulsão da natureza; mas soube-se depois que sahira novamente do mar; e calcula-se que isto succedera ao mesmo tempo, que a *Calabria*, e *Messina* padecêrão os primeiros abalos. Na expectação d'noticias mais circumstanciadas, o Conselho da Fazenda foi encarregado pelo Rei de mandar tomar posse desta porção de terreno, e lhe poz o nome de *Ny Oee*, ou Ilha nova. (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 32, Suplemento; sexta-feira 15 de Agosto)

Para o leitor da *Gazeta de Lisboa* esta será apenas a primeira de uma série de notícias vindas de toda a Europa acerca da convulsão atmosférica que dominou o continente nesse Verão. Número a número, fenómenos aparentemente desconexos sucedendo-se um pouco por todo o lado, começaram a encadear-se formando um *puzzle* com sentido. No Verão de 1783, de Estocolmo a Lisboa, de Londres a Damasco, as notícias sobre o estado da atmosfera irão rivalizar com as da assinatura do tratado de paz entre a Inglaterra e os novos Estados Unidos da América que põe fim à guerra de independência americana, do iminente conflito generalizado entre as potências europeias, da guerra declarada entre estas e o Império Otomano ou as que chegam de Constantinopla sobre a peste que aí grassa. Também esta última estaria, muito provavelmente, relacionada com aquela convulsão (Stothers, 1999: 719).

De facto, depois da erupção submarina de Fevereiro responsável pelo estranho aparecimento – e posterior desaparecimento – de uma nova ilha ao largo da Islândia, a 8 de Junho de 1783 ocorre em Laki, na Islândia, uma enorme explosão. A sua violência é tal que hoje se considera ter sido o segundo maior acontecimento vulcânico dos últimos dois mil anos (Demarée *et al.*, 1996: 727). Continuará até Fevereiro de 1784, tendo dez explosões consecutivas nos primeiros cinco meses (Chenet *et al.*, 2005: 721). Estimativas contemporâneas calculam que o vulcão de Laki tenha produzido colunas de gases e cinzas com alturas de 9 a 13 km, que se mantiveram nos primeiros três meses (Grattan *et al.*, 2005:

643-4) e mergulharam a Europa, o Médio Oriente e grande parte do hemisfério norte, incluindo a China e o continente americano (Demarée *et al.*, 1996: 728-9; Chenet *et al.*, 2005: 727, fig. 3) num estranho nevoeiro quente e seco que perdurará ao longo de todo o Verão desse ano: o «nevoeiro universal» de causas incertas de que falaria Benjamin Franklin numa conferência proferida a 22 de Dezembro de 1784 (Franklin, 1785)²⁹⁸. Para aqueles que viveram sob ele e sofreram os seus efeitos, tratava-se de uma assustadora «perturbação geral da natureza» (*Jackson's Oxford Journal*, 1783: 12 Julho; cit. por Hamblyn, 2001: 50).

O sufocante nevoeiro escuro de cheiro desagradável que começou a cobrir a Europa em Junho de 1783, obscurecendo a luz, ocultando o céu, reduzindo a visibilidade, alterando as cores, sufocando as gargantas e os pulmões produziria um pânico generalizado e geraria toda a espécie de rumores e de explicações assustadoras. Porém, ao longo dos meses seguintes as suas consequências tornaram-se mais dramáticas, registando-se um aumento no número de mortes, cujo pico será atingido nos meses de Setembro e Outubro e que se manterá acima da média até Maio de 1784 (Grattan, *et al.*, 2005: 647)²⁹⁹. No caso da própria Islândia as consequências são devastadoras: calcula-se que cerca de 25% da sua população tenha morrido por causas directas e indirectas das erupções (Witham e Oppenheimer, 2005: 15). Além disso, a destruição de colheitas, a queda prematura das folhas das árvores, violentas tempestades, observação de estranhos fenómenos atmosféricos, abalos de terra em locais inabitais, epidemias no Médio Oriente, tudo parece ter-se reunido para tornar o Verão de 1783, nas palavras do inglês Gilbert White (1720-1793), «espantoso e portentoso, cheio de horríveis fenómenos», no qual «além de alarmantes meteoros e tempestades tremendas» a estranha «névoa ou nevoeiro de fumo que se manteve durante muitas semanas nesta ilha foi um acontecimento extraordinário, diferente do tudo o que é conhecido pela memória humana» (White, 1789: XI, carta LXV)³⁰⁰.

Este nevoeiro, que transformou a transparente abóbada do céu num denso e opressivo tecto opaco, deslocando-se para oeste nas camadas da troposfera terá chegado a

²⁹⁸ Franklin, nessa conferência, seria o primeiro a relacionar as estranhas condições meteorológicas do Verão de 1783 com as erupções da Islândia.

²⁹⁹ O tratamento destes dados refere-se, sobretudo, a França e a Inglaterra (Grattan, *et al.*, 2005; Witham e Oppenheimer, 2005), embora a crise de mortalidade esteja documentada também na Holanda e na Itália (Grattan, *et al.*, 2006).

³⁰⁰ «The summer of the year 1783 was an amazing and portentous one, and full of horrible phaenomena; for besides the alarming meteors and tremendous thunder-storms that affrighted and distressed the different counties of this kingdom, the peculiar haze, or smokey fog, that prevailed for many weeks in this island, and in every part of Europe, and even beyond its limits, was a most extraordinary appearance, unlike anything known within the memory of man».

França a 14 de Junho e a 21 a Inglaterra (Courtilot, 2005: 635-6), espalhando-se rapidamente por todo o continente, havendo registos de ter atingido Lisboa a 26 (Grattan, *et al.*, 2005: 646, fig. 1), onde, apesar de tudo, é provável que os efeitos tenham sido menores. Na sexta-feira 29 de Agosto de 1783, a *Gazeta de Lisboa* noticia:

Francfort sobre o Mein 22 de Julho. ... Escrevem d'Emden com data de 12 de Julho, que o nevoeiro denso e secco, que reina alli ha muito tempo, parece haver-se espalhado sobre toda a superficie da *Europa*: varios maritimos o tem tambem observado no mar; durante o dia, elle encobre o Sol, e para a noite toma hum cheiro infecto; em alguns lugares secca as folhas, e quasi todas as arvores das bordas do *Ems* forão despojadas das suas em huma noite. As tempestades, que se tem multiplicado por toda a parte, são olhadas assás geralmente como huma consequencia deste estado da atmosfera: ellas tem causado grandes desastres em muitos lugares. (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 34, Suplemento)

A 5 de Setembro, numa notícia relativa a 22 de Julho vinda de Copenhague, fala-se do «calor excessivo, e o Ceo está sempre cuberto d'huma nevoa espessa, que enfraquece muito a luz do Sol» (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 35, Suplemento) e a 9 dum desmaio do Papa, ocorrido no fim de Julho, «em razão do calor suffocante, que se tem experimentado tanto em *Roma* e *Italia*, como em outros lugares ha quinze dias a esta parte» (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 36). Também nesse número informa-se os leitores do «susto e consternação geral» em Londres com o estado de saúde da Rainha na sequência do parto da nova princesa, igualmente atribuído aos «excessivos calores». Dada a demora na chegada das notícias, só a partir do fim de Agosto e, sobretudo, ao longo dos meses de Setembro e Outubro de 1783 é que em Lisboa se começa a ter uma ideia da dimensão global do problema, com as sucessivas notícias de tremores de terra em França, Suíça, Escandinávia, Itália e Síria; do estranho e sufocante nevoeiro seco e sulfuroso, escurecendo e avermelhando a atmosfera, que cobre a França, Inglaterra, Alemanha, Dinamarca, Itália, Malta, Turquia, Síria; das grandes tempestades em França, Alemanha, Espanha e Itália; ou da erupção do Vesúvio, seguida de novas erupções na Islândia (cf. *Gazeta de Lisboa*, 1783: n.ºs 34-42, entre 29 de Agosto e 24 de Outubro).

Porém, a mesma *perturbação geral da natureza* responsável pelo extraordinário Verão de 1783 fará com que o Inverno de 1783-84, juntamente com o seguinte³⁰¹, tenha sido um dos mais frios dos últimos trezentos anos (Stothers, 1999: 718; Chenet *e tal.*, 2005: 729), provocando uma nova vaga de mortes que crescem, assim, às registadas nos meses anteriores. Por isso, no início de 1784, a *Gazeta de Lisboa* passa a estar repleta de notícias sobre o rigoroso inverno europeu que, em Portugal, se manifesta sobretudo por violentas tempestades e inundações: «Se este Paiz tem sido izento dos intensos frios, e outras

³⁰¹ Gilbert White fala desses dias «Siberianos» de Dezembro de 1784 e lamenta os estragos provocados no seu jardim em Selborne, especialmente nos loureiros de Portugal (White, 1789: XI, carta LXIII).

calamidades, que tem consternado quasi todo o resto da Europa, as chuvas de tal modo tem continuado, que o Eminentissimo Cardeal Patriarca julgou necessario ordenar Preces públicas em todas as Igrejas, para obter do Ceo a serenidade do ar» (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 11, terça-feira 16 de Março). Porém, a *serenidade do ar* está longe de ser obtida e, no mês seguinte, novas medidas são tomadas: «transferir em Procissão a Imagem do Senhor dos Passos do Convento da Graça para a Igreja Patriarcal, onde ficou exposta á veneração pública desde o dia 20 deste mez: e a serenidade do ar, que logo se seguio, fez ver quanto he bem fundada a confiança, que aquella devota Imagem inspira no povo desta Capital» (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 16, Suplemento de sexta-feira 23 de Abril).

Ao longo de quase um ano, entre 1783 e 1784, a natureza e, em particular, o céu, nesta sua dimensão meteorológica, tornou-se para quase todos os europeus num motivo de atenção, consternação e temor. Para muitos, trouxe mesmo a morte. Porém, o ano de 1783 é também atmosféricamente extraordinário por uma outra razão: é no seu Outono que se inicia, verdadeiramente, a aventura aeronáutica humana. Assim, de forma portentosa, o céu em todas as suas ancestrais dimensões de ameaça e sonho irrompe no quotidiano da Europa: ao mesmo tempo que parece desabar e asfixiar os seus habitantes alguns destes encontram, finalmente, um meio de se elevarem nele e por ele viajarem, escapando à superfície do planeta ao ludibriarem engenhosamente as leis da gravidade. Por isso, talvez nunca como em 1783, no exacto momento em que se alterava profundamente a relação entre o sujeito e o céu, a ideia de Tales de Mileto (c.625-545 a.C.) de que vivemos não no cume de uma terra sólida mas no fundo de um oceano de ar pareceu tão pertinente e, sobretudo, tão manifesta (cf. Hamblyn, 2001: 22).

Três dias antes da erupção de Laki, na Islândia, no céu ainda límpido de Annonay, os irmãos franceses Joseph Montgolfier (1740-1810) e Étienne Montgolfier (1745-1799) conseguem elevar na atmosfera um enorme balão com cerca de 33,5 metros de circunferência e 10,7 de altura perante os olhares maravilhados da população. Baptizaram-no de *máquina aerostática* e calcula-se que tenha atingido os dois mil metros de altitude em cerca de dez minutos (cf. Rómulo de Carvalho, 1953: 39-41). Fascinado com a experiência, Luís XVI (1754-1793) propõe a repetição da experiência nos jardins de Versalhes. No dia 19 de Setembro, um novo balão transportando agora três animais – um galo, um pato e um carneiro – permitiria avaliar até que ponto a vida era possível nesse mundo muito acima da superfície da terra. A primeira notícia sobre a maravilhosa invenção é publicada na *Gazeta de Lisboa* de sexta-feira 17 de Outubro de 1783: «PARIS 23 de Setembro. ... A invenção d'huma nova máquina, que

sobe aos ares pela sua propria leveza, he actualmente nesta cidade o objecto da curiosidade geral, e o assumpto de todas as conversações» (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 41, Suplemento).

O passo seguinte constituía o maior de todos os desafios: testar até que ponto o homem podia ser, efectivamente, um aeronauta, elevando-se e viajando pelo céu, exactamente como as figuras pintadas nos tectos, abóbadas e cúpulas, quebrando assim a maldição de Ícaro. Uma outra ambição estava aqui presente: ver pela primeira vez o mundo de cima para baixo, ver, tal como Deus, os anjos e todas as figuras celestiais, a terra a partir do céu e não apenas o céu a partir da terra. A 21 de Novembro de 1783, perante uma assistência de milhares de pessoas, Jean-François Pilâtre de Rozier (1754-1785) – que dois anos depois se tornará na primeira vítima dos ares – e o Marquês d’Arlandes tornavam-se nos primeiros homens a viajar pelo espaço da atmosfera transportados por um balão de ar quente. Desse modo, porque «um balão de ar quente ... não era mais do que uma corrente convectiva numa bolsa», «o voo humano seria finalmente alcançado imitando não um pássaro mas uma nuvem» (Hamblyn, 2001: 79). Neste final do assombroso e sufocante Verão de 1783, a atenção dos europeus entregou-se inteiramente à nova aventura aérea, a esta forma de viajar pelo céu atmosférico que abria perspectivas revolucionárias para a humanidade. No gélido inverno que se lhe seguiu, quando o nevoeiro sulfuroso ainda não se havia completamente dissipado da atmosfera, Jacques Alexandre César Charles (1746-1825), inventor do balão de hidrogénio, ao terminar o voo de duas horas feito a 3 km de altitude no dia 1 de Dezembro, gritaria para todos aqueles que o esperavam: «é o céu que agora conta para mim. Que serenidade, que visão arrebatadora!» (cit. por Hamblyn, 2001: 80).

Em Lisboa, no Sábado 18 de Outubro de 1783, a *Gazeta de Lisboa* faria uma descrição minuciosa da *nova máquina aerostática* e das várias experiências já realizadas em França, salientando que «he de presumir se farão algum dia applicações uteis ás precisões da Sociedade» (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 41, 2º Suplemento)³⁰². Daqui em diante e de forma contínua ao longo de 1784, sucedem-se as notícias que dão conta da verdadeira febre de experiências voadoras por toda a Europa. Finalmente, a 3 de Abril de 1784, uma «máquina partio d’hum dos jardins do Palacio d’Ajuda, 4 minutos depois do meio dia, estando o

³⁰² «Tendo o primeiro globo volante, quando cahio, causado hum susto enorme aos camponezes de *Genesse*, que julgando ser cousa diabolica pelos saltos que dava, fogirão, e convocarão outros muitos, que vierão armados, e lhe derão combate até o destroçarem, e então o arrastarão ao rabo d’hum cavallo pelas ruas da sua villa, &c. A Policia [em virtude disto] ... fez imprimir varios milhares de bilhetes, e distribuillos aos Parocos das Freguezias dos arrebaldes *Paris* e de *Versalhes*, a fim de que aquelles que descubrirem no Ceo semelhantes globos, que representam a figura da Lua escurecida, estejam prevenidos, que longe de ser hum fenomeno temeroso, tal corpo não he senão huma máquina, que não póde causar mal algum, e de que he de presumir se farão algum dia applicações uteis ás precisões da Sociedade» (*Gazeta de Lisboa*, 1783: n.º 41, 2º Suplemento).

Termometro de *Reaumur* em 11 graus, e o Barometro em 27 polegadas, e 11 linhas». O balão concebido pelo padre oratoriano João Faustino, membro da Academia das Ciências criada no final de 1779³⁰³, «s'elevou magestosamente, seguindo a direcção do vento, que era *Noroeste* ... chegando a atravessar uma nuvem, e a reduzir-se á apparencia d'huma bala de 24: depois desceo lentamente, e foi cahir na barreira de *Cassilhas*, 20 minutos depois da sua partida, tendom corrido nesse tempo o espaço horizontal de mais de legua e meia. Os Reaes Espectadores se mostrarão muito satisfeitos desta experiencia, que causou huma gostosa admiração a todas as pessoas que a observarão» (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 14, Terça-feira 6 de Abril). A 11 de Maio afirma-se que «as experiencias aerostaticas se tem repetido nesta Capital ... Sabemos que outros curiosos preparão semelhantes máquinas, e que até se cuida nos meios de as dirigir» (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 19). A 26 de Junho relata-se uma outra, realizada no dia 4 desse mês também em Lisboa, com um balão que transportava um macaco e que, de forma infeliz, se tornou na primeira vítima da aventura aeronáutica portuguesa³⁰⁴. Este entusiasmo por máquinas capazes de voar acima das nuvens chega a Coimbra onde se realiza também uma destas experiências (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 28, 2º Suplemento de 17 de Julho). Mais tarde, em 1787, João Faustino constrói um novo balão que se eleva no céu de Lisboa a 7 de Setembro, facto que é relatado no dia 11 pela *Gazeta de Lisboa*, embora os seus leitores só a 21 fiquem a saber que a máquina, transportando um pombo, foi aterrar perto de Montemor-o-Novo (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 37 e n.º 38, Suplemento).

1783 é ainda o ano em que, em Portugal, a nova Academia das Ciências organiza *viagens filosóficas* ao Brasil e a Goa, enviando equipas de naturalistas e de artistas com a missão de recolherem e registarem elementos notáveis dessas terras distantes. Num século fascinado com a ideia de deambulação, de descoberta e de inventariação, estas expedições, com intuitos científicos, por territórios inexplorados ou pouco conhecidos, são uma das várias formas de concretização dessa curiosidade errante. As novas deslocações pela atmosfera,

³⁰³ A Academia foi criada por D. João Carlos de Bragança Mascarenhas da Silva (1719-1806), segundo Duque de Lafões, com o patrocínio de D. Maria I.

³⁰⁴ «O infeliz navegante, que se vio entrar nas nuvens com a máquina, suppõe-se, que havendo saltado, se precipitára dellas n'agua Dizem que hum barqueiro o víra cahir: e não vendo a máquina, concebera o terror que he natural á vista d'huma tal figura, descendo pelos ares. A julgar-se a altura em que desapareceo a máquina pelo seu diametro apparente, deve calcular-se, que distava da terra quasi duas leguas: e he crível que subisse a muito maior altura nos 20 minutos que andou superior ás nuvens. Este foi por tanto o Aerostato, que por principios de rarefacção subio á maior distancia da terra, segundo até agora nos consta: e tambem não ha noticia que algum outro por tal methodo chegasse como este a conservar se nos ares por espaço de 36 minutos; pois nem mesmo a experiencia feita em *París* por Mrs. de *Rosier* e *Arlandes* chegou a durar tanto tempo, não obstante o irem estes dous Filósofos na máquina, e subministrarem um fogo contínuo para conservar a rarefacção» (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 25, 2º Suplemento de 26 de Junho).

feitas nessa espécie de nuvens artificiais, são uma outra: a contrapartida aérea das viagens filosóficas feitas em terra. Acima de tudo, o impacto desta invenção e as possibilidades por si abertas – sobretudo depois da travessia do canal da Mancha a 7 de Janeiro de 1785 – causam um profundo impacto em toda a Europa. Além disso, os relatos da visão aérea do mundo, da experiência de atravessamento das nuvens e da elevação acima do tecto por elas formado, estimulam a imaginação e criam uma consciência de que, afinal, a realidade se pode assemelhar e até ultrapassar as ficções da arte e da literatura. Em Portugal, a nova máquina reaviva também a memória das tentativas percursoras de Bartolomeu de Gusmão (1685-1724) no início do século. De facto, em Abril de 1709, Gusmão enviara uma petição a D. João V no qual o informa de uma máquina por si inventada capaz de «andar pelo ar, da mesma sorte que pela terra e pelo mar», salientando tanto as vantagens bélicas que ela pode constituir para os exércitos do soberano como as novas possibilidades de rápido transporte de pessoas e mercadorias, de comunicação entre zonas distantes e ainda de assim se descobrirem «as Regiões mais vizinhas aos Pólos do Mundo, sendo da Nação Portuguesa a glória deste descobrimento» (cit. por Rómulo de Carvalho, 1953: 14). D. João V concede-lhe o privilégio real a 19 de Abril; porém, as duas experiências feitas com o globo inventado por Bartolomeu de Gusmão, a 3 e 5 de Agosto de 1709, resultariam num fracasso. Segundo as descrições terão decorrido não ao ar livre mas no interior de um edifício – provavelmente na Sala das Embaixadas da Casa da Índia, no Terreiro do Paço – e a máquina, baptizada depreciativamente de *Passarola*, incendiar-se-ia logo no início da sua ascensão, ficando depois conhecida sobretudo pela sua representação fantasiosa numa gravura que circulou pela Europa (cf. Rómulo de Carvalho, 1953: 20-33). Porém, a ideia e, aparentemente, o princípio técnico básico estavam lançados. Como estava o sonho de uma futura era aeronáutica, na qual, como afirmara Gusmão, as viagens pelo ar permitiriam não apenas uma rápida deslocação pelo mundo³⁰⁵ como, não menos importante, forneceriam, a partir de um ponto de vista até aí inacessível, uma nova e inesperada visão da terra e do céu.

Entre 1783 e 1784, ao longo daquele vulcânico Verão, do Outono das viagens aéreas e do gélido e chuvoso Inverno que se lhes seguiu, muitas são as igrejas que, em

³⁰⁵ Na corte austríaca, de onde provinha D. Mariana Josefa, a mulher de D. João V, uma princesa escreve à sua mãe dizendo: «Desejaria muito estar junto de Vossa Alteza, um dia só que fosse. Tenho tantas coisas para lhe dizer! A rainha de Portugal está disposta a ir vê-la, assim que estiver pronto um navio voador feito por um homem que se encontra em Lisboa e que afirma ser capaz de atravessar os ares. Se esta invenção der resultado hei-de tirar um dia, todas as semanas, para ir ver Vossa Alteza. Para mim seria um processo encantador e muito agradável mas tenho muitas dúvidas de que o homem consiga tirar proveito da sua empresa» (cit. por Rómulo de Carvalho, 1953: 19-20)

Lisboa, estão em obras dentro do plano de reconstrução da cidade. De todas elas, porém, duas, de forma mais provável, estariam a ser alvo de trabalhos pictóricos nas suas coberturas: a Igreja de Nossa Senhora da Quietação do Convento das Flamengas, em Alcântara, e a Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, no Chiado. Destas, sabemos de forma mais segura que a segunda teve a abóbada da sua capela-mor pintada neste período. O seu tema é o *Mistério da Encarnação* cujo poder conduz à *queda dos anjos rebeldes* ou *expulsão dos demónios* (fig. 35; cf. fig. 32, fig. 55, Apêndice: 4.1.).



Fig. 35 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (tecto da capela-mor).

De facto, através do *Compromisso da Real Irmandade do Santíssimo Sacramento da Parochial Egreja de Nossa Senhora da Encarnação da cidade de Lisboa* (1893) somos informados que o projecto de reedificação da igreja, da autoria do arquitecto Manuel Caetano de Sousa foi aprovado pela Irmandade a 15 de Junho de 1768 e que

seguidamente se deu o maior desenvolvimento às obras, achando-se concluídas e bentas pelo arcebispo de Lacedemonia, a capella mór, as duas do cruzeiro, sacristia e casa do despacho, ao fim de 16 anos, em 1784. Vedou-se a continuação das obras do cruzeiro para baixo com tapume de madeira, e transferiu-se então a

freguezia da dita ermida de S. Pedro d'Alcantara para a sua propria igreja em 21 de março ... (Irmandade da Igreja da Encarnação, 1893: 7-8)

Isto significa que, em Março de 1784, os actuais tectos da Sacristia e da Capela-Mor estariam terminados, sendo que o primeiro teria sido pintado três anos antes, de acordo com a afirmação já citada de Machado (1823: 203), e o segundo entre 1783 e 1784, já depois da morte daquele e imediatamente antes da inauguração³⁰⁶. Esta é, aliás, objecto de uma notícia na edição de 23 de Março de 1784 da *Gazeta de Lisboa*:

A 21 deste mez foi transferida com grande solemnidade a Imagem de N. Senhora da Incarnação, da Ermida dos Clerigos Pobres, onde se achava depositada depois do terremoto, para a sua Igreja Paroquial, cuja principal parte se acha reedificada com o mais elegante, e custoso trabalho. A Procissão foi composta das Irmandades do Santissimo Sacramento, Comunidades, e Clero das Paroquias, e Conventos vizinhos. Os moradores desta Freguezia celebrarão esta trasladação com luminarias, fogos d'artificio, &c. (*Gazeta de Lisboa*, 1784: n.º 12)

O tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação é, sem qualquer dúvida, um dos mais elaborados exercícios de pintura ilusionista barroca realizados em Portugal. Distingue-se, desde logo, pela complexa inter-relação tanto entre a quadratura e a representação figurativa como entre a estrutura arquitectónica da abóbada e o espaço pictórico aí criado; mas também pelo seu sentido dramático e pela eficaz representação do escorço das figuras e de diferentes níveis de altitude, acima e abaixo da cobertura, que operam uma persuasiva interacção visual entre o espaço celestial e o espaço real. Tirando partido da estrutura em aresta da abóbada, é criada pictoricamente uma outra abóbada fictícia aberta ao centro³⁰⁷. Por esta abertura não só somos capazes de ver uma luminosa glória celestial desenvolvendo-se vertiginosamente em altura como, ao mesmo tempo, vemos algumas das figuras descerem por ela em direcção ao espaço real: duas, em particular, o Arcanjo São Miguel e Lúcifer, aparecem já abaixo dela e o último precipita-se numa queda veloz em direcção ao chão da capela, empurrado pelo arcanjo guerreiro, ao mesmo tempo que revira os olhos e os fixa em nós. Tudo nesta pintura parece decorrer rapidamente e, não menos importante, vários são os acontecimentos que se desenrolam simultaneamente, embora todos entrelaçados entre si: assistimos à queda de Lúcifer, como assistimos ao

³⁰⁶ Se na sua obra publicada, Machado não faz referência ao ano em que o tecto da capela-mor foi pintado (cf. Machado, 1823: 203-4), no manuscrito que é provavelmente cópia do seu, afirma-se que Gaspar José Raposo «em 1785 pintou o tecto da capela mór da Encarnação» (Anónimo, s.d.: 131v). No entanto, esta data parece incompatível com o citado relato da Irmandade onde é dito que as obras estariam concluídas em Março de 1784.

³⁰⁷ Após o recente restauro, é possível constatar que a quadratura inicialmente concebida para o centro da abóbada, prevendo uma abertura mais estreita para o espaço celestial e uma curvatura dos arcos laterais mais acentuada, foi objecto de correcção, provavelmente durante a realização da pintura. Devido ao inevitável processo de perda de opacidade que a tinta de óleo sofre com o tempo, nos extremos do espaço atmosférico, em particular do lado esquerdo, é possível observar, como uma sombra, a pintura ou o desenho subjacente.

Mistério da Encarnação anunciado à Virgem pelo Arcanjo Gabriel, o qual ocorre aqui não em terra firme mas já a meio caminho do atmosférico Paraíso. Ao mesmo tempo, nos quatro cantos da quadratura, outros anjos, a partir de aberturas laterais que conduzem não sabemos onde, expulsam os outros demónios do mundo celestial e, literalmente, da própria composição: não é com menor surpresa e maravilha que vemos os seus corpos pintados na superfície da tela que cobre a abóbada prolongarem-se em madeira para fora dela, como semi-esculturas. Lá no alto, Deus Pai preside assiste e comanda toda a complexa acção.



Fig. 36 – Giovanni Odazzi (1663-1731). *Queda dos Anjos Rebeldes*, 1714-6. Fresco, d.n.d. Roma, Basilica Santi Apostoli (tecto da capela-mor).

O *Mistério da Encarnação* e a *Queda dos Anjos Rebeldes* pintado no tecto do presbitério da Encarnação estabelece relações visuais muito estreitas com alguns dos mais espectaculares e paradigmáticos tectos pintados em Roma entre o final do século XVII e o início do XVIII: o da abóbada da nave da Igreja do Gesù, de Giovanni Battista Gaulli, onde o *Triunfo do Nome de Jesus* (1674-79) conduz, numa das componentes mais dramáticas da composição, à expulsão dos anjos rebeldes que são atirados pela abertura ilusionista do tecto em direcção ao chão da igreja; o da abóbada da nave da Igreja de Sant'Ignazio, na qual a vasta e complexa *Glória de Santo Inácio de Loyola* (1691-94) de Andrea Pozzo envolve em três cenas articuladas, na parte superior da parede da entrada e na zona imediata do tecto, a representação da expulsão dos demónios pelos arcanjos; o da abóbada da nave da Igreja de Santissimi Ambrogio e Carlo al Corso, de Giacinto Brandi onde, à semelhança do tecto da Encarnação, se representa a *Queda dos Anjos Rebeldes* (1677-79), operada directamente pelo Arcanjo Miguel, brandindo uma espada de fogo, na presença de Deus, uma corte de anjos e a figura da Virgem ajoelhada sobre uma nuvem; ou, sobretudo, no tecto da capela-mor

da Basílica de Santi Apostoli, de Giovanni Odazzi, discípulo de Gaulli, no qual também a *Queda dos Anjos Rebeldes* (1714-16) é concretizada pelo Arcanjo São Miguel, de armadura e espada de fogo, e comandada por Deus, sentado sobre uma nuvem, rodeado de pequenos anjos e numa pose idêntica à do tecto de Lisboa (fig. 36).



Fig. 37 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Adoração do Cordeiro Místico*, c.1804-07, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Sacramento (tecto da nave).

No tecto da Encarnação o mundo celestial que se observa através da abertura central, à semelhança de quase todas as suas representações na pintura europeia pós-Correggio, é um espaço atmosférico: um lugar onde as nuvens, o ar e a luz estruturam, preenchem e qualificam a sua natureza superior e o definem, directamente, como *céu*. A sua eventual, mas de modo algum exclusiva, diferença relativamente a outros tectos reside no facto desta luminosa matéria nebulosa, de cor dourada, ocupar totalmente o espaço celestial visível, sem grandes nuances ou qualquer abertura para zonas ilusionisticamente mais profundas, habitualmente pintadas de um mais sereno azul. O que aqui vemos é um mundo tempestuoso preenchido de forma compacta por esta espécie de poeira densa ou opaco magma no qual alguns dos pequenos anjos se dissolvem e confundem. Porém, só por si, isso não permite com segurança diferenciá-lo dos tectos pintados antes ou depois da grande convulsão atmosférica de 1783. A sua comparação com outros tectos da década de oitenta – por exemplo, os das naves das igrejas do Loreto (c.1780-81) e dos Mártires (c.1785-86), ou os vários que foram pintados na Basílica da Estrela (c.1780-89) – ou bastante anteriores, como o

da nave da Igreja do Menino Deus (c.1737), ou posteriores, como o da nave da Igreja do Sacramento (c.1804-07) (fig. 37), permite constatar que, em termos fundamentais, o espaço celestial místico é concebido como um espaço aéreo enfaticamente atmosférico; que este espaço atmosférico, nas suas características de agitação, conturbação e até aparente tempestuosidade, corresponde a uma ficção que dramatiza, mais do que regista, o céu natural. Maciços nebulosos formados em grande medida por nuvens globulares estruturam em profundidade o espaço celestial e suportam as principais figuras do acontecimento místico representado. É notória a forte presença de uma convenção visual, repetida e reelaborada, como variações musicais em torno de um tema chave. Por outras palavras, este espaço atmosférico é uma típica invenção pictórica barroca: uma artificiosa ficção que, pela imitação de elementos naturais, procura a verosimilhança mas não a exactidão.

Por isso, é possível afirmar que este céu místico não corresponde ao céu natural, embora mantenha com ele uma relação de permanente ambiguidade que é vital à sua eficácia e ao seu poder persuasivo. Esta ambiguidade é, desde logo, conceptual: patente na própria palavra que qualifica indiferenciadamente ambos, o *céu*, encarado como tudo aquilo que está acima da terra, surge, no universo pós-revolução científica, como o lugar indeterminado das manifestações aéreas da natureza terrestre, da localização distante de outros mundos e corpos celestes e sede da morada divina. A ambiguidade é depois reforçada pela significativa associação pictórica do céu atmosférico, mais do que do céu astronómico, à representação dessa morada, tornando-a espacialmente mais próxima do sujeito humano e dramaticamente mais intensa por via desta sua identificação com o envolvente mundo aéreo e a sua mutabilidade formal, matérica e luminosa³⁰⁸. Estes dois factos são cruciais para a associação barroca do céu místico com o céu atmosférico, constantemente presente na pintura dos séculos XVII e XVIII e, através da qual, as substâncias imateriais que caracterizam o segundo, como o ar, a luz e as nuvens são, simbólica e visualmente, relacionadas com a «esfera etérea do espiritual» (Gamwell, 2002: 17) – operação que se revelará fundamental para a futura pintura romântica. Profundamente significativo é, portanto, o modo como os pintores, sancionados em cada momento tanto pela autoridade da tradição como pela dos seus clientes

³⁰⁸ «Or l'air, qui doit avoir un si grand pouvoir sur notre machine, est un corps mixte composé de l'air élémentaire qui s'échappent de tous les corps qu'il insère, ou que son action continuelle peut en détacher. Les physiciens prouvent aussi que l'air est encore rempli d'une infinité de petits animaux et de leur semence. En voilà suffisamment pour concevoir sans peine que l'air doit être sujet à une infinité d'altérations résultantes du mélange des corpuscules qui entrent dans sa composition, qui ne sauraient être toujours les mêmes, et qui ne peuvent encore y être toujours en une même quantité» (Du Bos, 1719: 249).

eclesiásticos, recorrem a substâncias e formas do céu natural como matéria base da invenção da aparência visual desse mundo, por definição, invisível, ficcional e não natural.



Fig. 38 - Manuel Furtado de Mendonça (act.1722-1738) (atrib.). *Santíssima Trindade com São Bento e Santa Escolástica*, 1726. Óleo sobre madeira, d.n.d. Braga, Igreja do Convento do Salvador, actual Lar Conde de Agrolongo (tecto da capela-mor).

A distinção entre céu místico e céu natural, apesar da sua comum natureza atmosférica, surge de forma clara no caso das pinturas em que ambos coexistem. Exemplo disso, são os tectos atribuídos a Manuel Furtado de Mendonça no Salão Nobre do Palácio dos Biscainhos (1724) e na capela-mor da igreja do Convento do Salvador (1726), em Braga (fig. 38). Neste, a representação da *Santíssima Trindade com São Bento e Santa Escolástica*, num aglomerado nebuloso, surge no centro do tecto, envolta numa grande moldura formada por volutas, grinalda, e anjos. Lateralmente, a representação dos continentes, das estações do ano e dos quatro elementos é feita através da figuração de paisagens, arquitecturas e figuras profanas e de um sereno céu natural no centro do qual – e ocupando a maior parte do tecto – surge, pairando, a visão celestial. Esta, com as suas figuras e sistema de nuvens e luz dourada, irrompe no seio da paisagem natural e destaca-se dela, tanto formal como luminicamente. Este é o esquema também usado no tecto dos Biscainhos, onde a representação mística do *Martírio do Beato Miguel de Carvalho* destaca-se do céu natural que a envolve através de uma complexa moldura ornamental povoada de *putti*. Em ambos os tectos assiste-se à simultânea contraposição e coexistência dos dois mundos, a qual é reforçada pela oposição entre a serenidade do céu natural e a perturbação do céu

sobrenatural, pelos diferentes tipos de luz envolvida mas também pela organização horizontal da paisagem natural face à verticalidade da visão mística. No caso dos tectos de António de Oliveira Bernardes na Casa de Santa Maria, em Cascais, ou de António Machado Sapeiro na Sacristia da Igreja do Loreto, em Lisboa, a ambiguidade entre natural e sobrenatural é levada ao limite, estando a qualificação destes céus inteiramente dependente da presença de seres aéreos como os anjos. No caso do tecto da Igreja de Santo António, em Lagos, de autor desconhecido e pintado no final do século XVIII, as figuras e os acontecimentos sobrenaturais situam-se no espaço da igreja, abaixo da quadratura, e são as aberturas circulares desta que nos dão a ver um céu nebuloso, mas aparentemente natural, acima da igreja. Na ausência de seres ou acontecimentos sobrenaturais, a natureza dos céus, mesmo que inseridos num contexto qualificadamente místico, seja por razões simbólicas ou alegóricas, torna-se inteiramente ambígua. É o caso dos que se observam através dos óculos que, à maneira de Mantegna, rompem as abóbadas da Igreja de São Tiago, em Évora, e da Sacristia da Sé do Porto, de Nicolau Nasoni. Ou ainda os céus atmosféricos que se observam através das arcadas ilusionistas nos tectos da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Ondas, pintado em 1765 por Luís António Pereira, e da Capela Particular do Antigo Paço Episcopal, actual Museu de Lamego, de autor e data desconhecidos.

Como espaço atmosférico, o céu na pintura setecentista é, por um lado, um espaço meteorológico, no sentido em que se refere aos fenómenos celestes e atmosféricos, às suas aparências e manifestações, e, por outro, a sua negação, no sentido em que não resulta de um estudo sistemático deles ou de uma compreensão causal das suas leis. Neste espaço fenoménico, a meteorologia dos céus barrocos é, por isso, de natureza pictórica, poética e mística e não científica. Neles, a luz que o ilumina, os seres que os povoam e, sobretudo, as nuvens que o preenchem são elementos imaginários, ficcionais, inventados e recriados tanto a partir da natureza como da própria história da pintura ou dos textos sagrados, referindo-se a essa natureza mas não pretendendo ser um retrato dela. Tal como as máquinas aerostáticas, as máquinas celestiais são artificios mas, ao contrário das primeiras, são mais produto do sonho do que da razão. Por isso, muito antes da invenção dos balões, os pintores haviam criado seres e objectos capazes de se elevarem e de se transportarem na atmosfera – como os anjos ou a Santa Casa do Loreto – de serem mais leves que o ar e, mais importante, haviam adicionado à natureza meteorológica das nuvens uma dimensão sobrenatural, transformando-as, à semelhança do que viriam a ser esses balões, em máquinas de ar capazes de permitirem a elevação e o transporte aéreo. Porém, as leis que as regem nada têm de natural.

Portanto, nos tectos das igrejas a emoção e a tradição mais do que a ciência e a razão estruturam as pictóricas visões atmosféricas. Num século crescentemente científico e onde, rapidamente, a ciência invade todos os domínios do mundo, fornecendo um pensamento mas também uma representação dele, os pintores servem-se dessa ciência ou de componentes dela – seja a anatomia, a óptica ou a perspectiva – mas não actuam como cientistas. De forma conseqüente, o espaço visual por eles criado não é um espaço científico, ou sequer um mero registo do espaço natural, mas antes um espaço imaginário, fantástico e visualmente ambíguo, que não pretende ser exacto ou verdadeiro mas ficcionalmente plausível ou, pelo menos, aceitável, desde que, usando as palavras de Samuel T. Coleridge (1772-1834), num acto de fé poética o sujeito, num dado momento, suspenda voluntariamente a sua descrença (Coleridge, 1815-1817: 314)³⁰⁹. Ou, como afirmou Reynolds num discurso perante a Academia cerca de seis meses antes do início do extraordinário Verão de 1783, desde que o «efeito geral e o poder do todo se apodere das mentes e, por um momento, suspenda a consideração das belezas e dos defeitos subordinados e particulares» (Reynolds, 1769-1790: Discurso XI, 192)³¹⁰. Esta era, verdadeiramente, a ambição e o génio da pintura.

Na pintura dos céus, as variações na configuração das nuvens, como em geral dos restantes elementos atmosféricos, são, à semelhança das expressões faciais no tratado das paixões da alma de Le Brun, manifestações do poder da emoção, dramatizações da aparência natural para melhor representar um conteúdo espiritual: juntas formam uma espécie de catálogo visual das *paixões do céu*, expressões dramáticas e cenográficas de uma visão espiritual da natureza. Aliás, o método apresentado em 1698 por Le Brun está, apesar de tudo, mais próximo da catalogação das nuvens feita em 1802 por Luke Howard (1772-1864) do que o *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, criado por Alexander Cozens (1717-1786) em 1785 (cf. Sloan, 1986), no qual, as nuvens, ao nascerem de acidentais *borrões* de tinta e não da observação da natureza, exprimem o quanto o olhar pictórico setecentista se dirige mais a encontrar na natureza manifestações da arte – a natureza *pitoresca* ou *pintoresca* – do que na arte o natural: «consideramos as obras da natureza tanto mais aprazíveis, quanto mais se assemelham a obras de arte» (Addison, 1712: n.º 414, 60). Este diferenciação entre fantasia pictórica e natureza é expressa de forma clara pelo italiano Antonio Conti (1677-1749): «a fantasia do pintor deve ser ampla em

³⁰⁹ «... that willing suspension of disbelief for the moment, that constitutes the poetic faith».

³¹⁰ «This Genius consists, I conceive, in the power of expressing that which employs your pencil, whatever it may be, *as a whole*; so that the general effect and power to the whole may take possession of the minds, and for a while suspend the consideration of the subordinate and particular beauties or defects».

conhecimento, delicada e correcta no desenho, viva e ardente na execução, apaixonada e capaz de expressar os sentidos e a emoção, e graciosa para afastar-se um pouco da natureza e adaptar-se melhor ao julgamento e ao prazer dos sentidos ...» (Conti, 1756; cit. por Haskell, 1980: 319, n. 4)³¹¹.

Um tal afastamento, feito em nome do prazer dos sentidos, exprime também uma transformação estrutural ocorrida na cultura pós-renascentista ao longo dos séculos XVII e XVIII: a separação entre a arte e a ciência. No século XVIII, esse «mundo único» (Benevolo, 1991: 13), anunciado, sonhado e projectado pela perspectiva no século XV está morto. Por isso, como salienta Argan, «quanto mais a ciência declarava que o que o seu objectivo (não o seu princípio) era a verdade, mais a arte adquiria consciência que o seu único objectivo possível era a ficção» e esta evoluía rapidamente de um devaneio artístico para uma criação plausível da imaginação (Argan, 1989: 9). O conflito entre o *natural* e *verdadeiro* da ciência e o *artificial* e *ficcional* da arte acentua-se ao longo do século XVIII e é sobre os seus escombros que, em grande medida, nascem as estruturas da posterior arte romântica. Mais do que aquilo que habitualmente se reconhece é da fantasia celestial barroca e do seu sentido dramático que nascem os emotivos céus românticos; ao criar «exaltantes experiências estéticas», mundos de pura maravilha que se deleitam na sua própria visualidade e são afirmações do «puro espectáculo da pintura» (Mariuz, 1996: 4) ela prepara o caminho à autonomia visual da pintura moderna face à realidade. À medida que as figuras diminuem³¹², como na *Peregrinação à Ilha de Cítara* (1721) de Jean-Antoine Watteau (1684-1721)³¹³, ou na *Festa em Rambouillet* (c.1775) de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)³¹⁴, ou, mais ainda, nas grandes máquinas celestiais, não só a atmosfera torna-se o verdadeiro protagonista da pintura como assume o papel de representar o grande drama cósmico: neste sentido, o céu do *Cemitério Judeu* (c.1660), de Jacob van Ruisdael (c.1628-1682)³¹⁵ anuncia as tempestades de Joseph

³¹¹ «La fantasia pittoresca deve essere secondo lui spaziosa nelle cognizioni, delicata e retta nel disegno, vivace e ardente nell'esecuzione, appassionata e espressiva del senso e dell'affetto, e graziosa per discostarsi un poco dalla natura ed accomodarsi meglio al giudizio e al piacere del senso ...» (Antonio Conti (1739-1756). *Prose e poesie*. Venezia; II, p. 278).

³¹² Utiliza-se aqui a observação feita por Eugénio D'Ors a propósito, genericamente, da pintura de Watteau (D'Ors, 1935: 140).

³¹³ *Peregrinação à Ilha de Cítara*, 1721. Óleo sobre tela, 129 x 194 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. 8525).

³¹⁴ *Festa em Rambouillet* ou *A Ilha do Amor*, c.1775. Óleo sobre tela, 71 x 90 cm. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.

³¹⁵ *O Cemitério Judeu*, c.1660. Óleo sobre tela, 84 x 95 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen / Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. 1502). Uma outra versão maior integra a colecção do Institute of Arts, em Detroit (Óleo sobre tela, 141 x 182,9 cm). As pinturas parecem representar alguns dos túmulos ainda hoje existentes no cemitério de Ouderkerk, perto de Amesterdão, lugar de enterro dos judeus portugueses fugidos para a Holanda (cf. Slive, 2001: n.ºs 178, 180).

William Turner (1775-1851), da mesma forma que os grandes remoinhos das cúpulas barrocas abrem caminho para os vórtices das pinturas diluvianas do final da vida deste³¹⁶.

No século XVIII, as complexas relações entre o natural e o artificial estão também profundamente ligadas às que se estabelecem entre o caos e a ordem, continuamente reflectidas na pintura dos céus mas também na música. A obra *Os Elementos* (1737), do compositor francês Jean-Ferry Rebel (1661-1747), começa precisamente com uma introdução denominada *O caos*, na qual a oposição entre desordem e ordem é expressa pela oposição musical entre desarmonia e harmonia, tendo como pano de fundo a representação teatral da criação do universo. Tanto como o triunfo de uma sobre a outra, é o conflito entre ambas que parece interessar a Rebel como, aliás, à maior parte dos compositores e artistas deste período. Este fascínio por esse momento primordial da criação do universo no qual o caos dá lugar à ordem ressurgiu de forma ainda mais expressiva na abertura da oratória *A Criação* (1799), a monumental obra de Joseph Haydn (1732-1809) e um dos seus maiores sucessos em vida, baseada no relato da criação do mundo do *Génesis*. Também na ópera – veja-se o caso de Rameau (1683-1764), para dar apenas um exemplo – os *espectáculos da natureza*, como as tempestades, os terremotos e as erupções vulcânicas, desempenham um papel fundamental na função dramática da música³¹⁷ tal como as nuvens, instrumentos de elevação, de voo e de aparição criados pelos pintores-cenógrafos, desempenham um papel crucial na eficácia visual deste espectáculo total³¹⁸. Tais artifícios revelam o quanto, no século XVIII, o mundo é encarado como um espaço de tensão, perturbação e transformação, surpreendente e espectacular e, por tudo isso, inevitavelmente teatral – o *theatrum mundi*.

Se o século XVIII é o século da natureza (cf. Lenoble, 1969; Calafate, 1994), o entendimento desta oscila entre a afirmação «a Natureza é Deus», de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814) (Cenáculo, 1785; cit. por Calafate, 1994: 71)³¹⁹ e a sua progressiva concepção pela nova ciência como um mundo de causas e efeitos alheios à intenção e

³¹⁶ Nomeadamente, o díptico *Sombra e Obscuridade: A Tarde do Dilúvio*, c.1843 (óleo sobre tela, 78,5 x 78 cm. Londres: Tate Gallery), *Luz e Cor (A Teoria de Goethe) – A manhã após o Dilúvio – Moisés Escrevendo o Livro do Génesis*, c.1843 (óleo sobre tela, 78,5 x 78 cm. Londres: Tate Gallery) ou ainda *O Anjo de pé no Sol*, c.1846 (óleo sobre tela, 78,7 x 78,7 cm. Londres: Tate Gallery).

³¹⁷ «... [storms] clearly function as figures for certain emotional excesses or the simultaneous entertainment of conflicting states of mind. ... storms become formulaic in eighteenth-century music and many operas contain them. ... Storms in eighteenth-century operas are pre-Romantic inklings which will have their fulfillment in Berlioz and Wagner» (Harbison, 2000: 151-3).

³¹⁸ Cf., p.e., os desenhos pertencentes à colecção do Museu Nacional de Arte Antiga das *máquinas teatrais* dos Bibiena quer para a ópera *Fetonte*, representada em 1769 no teatro do Paço da Ajuda, quer para um *mistério sacro* (M.N.A.A., 1987: n.ºs 39, 59).

³¹⁹ Frei Manuel do Cenáculo (1785). *Instrução Pastoral do Excellentíssimo, e Reverendíssimo Senhor Bispo de Beja Sobre as Virtudes da Ordem Natural*. Lisboa: Regia Officina Typografica; p. 12.

intervenção divina. Adicionalmente, assiste-se neste período ao choque final entre uma natureza concebida aristotelicamente como domínio sublunar e a sua concepção ampla, cartesiana e newtoniana, abrangendo tanto o mundo terreno como o celeste, regidos unitariamente por leis deterministas, mecânicas e não teológicas (Hatfield, 1990: 23-4). Na pintura, a «articulação figurativa entre o “céu” e a “terra”» (Damisch, 1972: 207) é expressão dessa visão unitária embora não necessariamente das suas leis.

A citada afirmação de Frei Manuel do Cenáculo traduz de forma muito clara o processo de naturalização do divino patente na representação pictórica barroca do mundo celestial o qual, como reinterpretação atmosférica do céu bíblico, produz uma acentuação natural das manifestações sobrenaturais, uma identificação do espaço celestial naturalizado com a esfera divina e do infinito espacial com um conceito dilatado de Deus (Spinoza, 1981: 290). Como artifício ambigualmente natural, como invenção artística que tem em Correggio o seu paradigma, este espaço dilatado, profundo e contínuo do qual, em cada momento vemos apenas um fragmento (Martin, 1977: 135-6), é um grandioso palco atmosférico, necessariamente aéreo, leve e mutável, onde, sob a forma de manifestações extraordinárias, se opera a revelação e a visualização do divino. Um espaço conturbado, por vezes mesmo, tempestuoso, e essencialmente teatral. Neste mundo celestial assim definido, a atmosfera terrestre é prolongada e transformada de forma *fantástica* em espaço sobrenatural tanto quanto este se torna num prolongamento fantástico daquela. Esta *naturalização atmosférica* do espaço paradisíaco, centrada no recurso enfático à luz e à nuvem como substâncias estruturantes, traduz não apenas uma visão fantástica e maravilhosa desse mundo para lá do mundo mas da própria natureza, transformando ambas numa ficção extraordinária, imprevisível e espectacular. Ao mesmo tempo, as fronteiras entre natural e sobrenatural, entre terreno e celestial, entre real e irreal são dissolvidas ou, pelo menos, profundamente diluídas, naquela que é, talvez, a maior consequência artística da generalizada *naturalização do universo* operada pela revolução científica.

Em 1783, se a convulsão dos céus sobre a Europa seguida da elevação do homem a essa esfera aérea, quebrando pela primeira vez as amarras que o prendem ao solo, aparentam ser, de modos diferentes, “acontecimentos barrocos” – como se a realidade viesse ao encontro da obsessão barroca com o poder dramático da atmosfera e tornasse possível as ficções aeronáuticas nela imaginadas vezes sem conta – a verdade é que, por outro lado, aceleram o processo em curso de transformação do céu, em geral, e da atmosfera, em particular, numa província da ciência, mais do que da arte ou da religião. Esta apropriação científica terá o seu momento culminante quando, às seis da tarde de um dia de Dezembro de

1802, Luke Howard apresentou a explicação para os mecanismos que governam a formação, suspensão e destruição das nuvens acompanhada da sua moderna classificação em três formas básicas reconhecíveis – *cirrus*, *cumulus* e *stratus* – as quais, por combinação entre si, originam outras categorias adicionais (cf. Hamblyn, 2001)³²⁰: nesse momento, «ao dar um nome às nuvens, ao atribuir uma linguagem e uma maior visibilidade a coisas até aí inomináveis e incompreensíveis, ele transformou por completo a relação entre o mundo e o céu que, como uma cúpula, o cobre» (Hamblyn, 2001: 251). Assim, no curto espaço de vinte anos, completa-se o essencial da passagem do céu do domínio da religião e do sobrenatural para o da ciência e do natural, que se expressa nas palavras proferidas a 16 de Junho de 1836 por John Constable (1776-1837): «a pintura é uma ciência e deverá ser praticada como uma investigação sobre as leis da natureza. Então, porque não poderá a pintura de paisagem ser considerada um ramo da filosofia natural do qual as pinturas são as experiências?» (Constable, 1836; cit. por Leslie, 1843: 274)³²¹. A tensão entre a espiritualidade panteísta dos românticos alemães e o anseio científico de Constable – demonstrado nos seus múltiplos estudos do céu que incluem o lugar, a data e a hora do registo – demonstra o quanto o céu moderno se tornou indissociável dessa dimensão atmosférica trazida pela pintura barroca e depois, definitivamente, transformada pela nova ciência de Luke Howard.

Quando hoje observamos os céus pintados nos tectos, abóbadas e cúpulas constatamos que o tipo de nuvens recorrentemente usado pelos pintores como instrumentos de manifestação do sobrenatural – seja para o movimento, o transporte ou a suspensão de figuras e objectos – correspondem a cúmulos: nuvens relativamente baixas que se formam a altitudes inferiores a 2 km. Se este facto contribui para tornar esse mundo espacialmente mais próximo do observador e, ao mesmo tempo, mais fácil de ser por este alcançado, reforçando a ilusão do rapto ou ascensão a essa esfera, a aventura das máquinas aerostáticas traria uma revelação surpreendente. Porque à medida que a altitude aumenta, a temperatura e o oxigénio diminuem acentuadamente, quando em 1783 os primeiros aeronautas atingiram aquelas nuvens puderam verificar que esse era um mundo perigosamente gélido e rarefeito. Por outras palavras, o mundo aéreo vislumbrado na pintura revelava-se inesperadamente inóspito para a vida humana. De algum modo era a confirmação derradeira de que esta era uma esfera reservada a seres sobrenaturais ou puramente espirituais.

³²⁰ Howard publicaria em 1804 a sua teoria (*On the Modifications of Clouds, &c.* Londres: J. Taylor).

³²¹ «Painting is a science, and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape painting be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments?».

2.1.1.2. O céu astronómico

*De dia correm nuvens, flutuantes!
De noite vivem estrelas, cintilantes!
Se ousares subir tocando em cordas puras,
Entoará a eterna música das esferas.*

(J. W. Goethe, 1815; in Barrento, 2003: 26)

O triunfo da visão pictórica barroca do céu como um conturbado espaço atmosférico, no qual a luz e as nuvens desempenham um papel fundamental, ocorre num momento em que o espaço sideral situado muito para lá da atmosfera terrestre se torna, num contexto de profundas mutações da ciência astronómica, o centro de uma nova visão e compreensão do universo. Significa isto que o céu como firmamento, como lugar onde se localizam as estrelas e os planetas e se deslocam os cometas, é ignorado pela teologia e pela arte? A resposta, como gradualmente se verá, é não. Na visão cosmológica da teologia cristã, o céu paradisíaco ou divino, o céu como morada de Deus, dos anjos e dos espíritos eleitos, situa-se para além deste céu de corpos e fenómenos físicos: isto é, ainda mais acima do que ele, impossível de ser observado, em condições normais, pela limitada percepção visual humana. Ocupando esferas diferentes, a terra, a abóbada celeste e o céu divino formam no pensamento cristão um sistema fechado e hierarquicamente organizado no qual se procura harmonizar tanto as manifestações naturais como as sobrenaturais que constituem e definem a totalidade deste universo sagrado. Porém, o seu equilíbrio depende da clara subordinação das primeiras às segundas e do primado das convicções teológicas sobre as leis naturais.

O cristianismo dá assim continuidade à relação hierofânica que, ancestralmente, o homem mantém com o céu: entendido como um lugar de manifestação e revelação do sagrado, a sua contemplação produz no sujeito uma poderosa experiência espiritual. Uma tal experiência é indissociável das ideias de altura, inacessibilidade e de imensidão habitualmente associadas ao céu. Por isso, ao longo da história humana «as regiões superiores, inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem os prestígios divinos do transcendente, da realidade absoluta, da perenidade» (Eliade, 1949: 70). Domínio totalmente distinto da terra, o céu é, portanto, a morada dos deuses e de seres sobrenaturais ou sobre-humanos e o lugar ao qual o ser humano apenas chega por via de ritos, instrumentos e mecanismos vários de ascensão celeste. Acima de tudo,

só pela simples existência o Céu “simboliza” a transcendência, a força, a imutabilidade. *Existe* porque é *elevado, infinito, imutável, poderoso*. ... tudo quanto se passa nos espaços siderais e nas regiões superiores da atmosfera – a revolução rítmica dos astros, a correria das nuvens, as tempestades, o raio, os meteoros, o arco-íris – são momentos desta mesma hierofania. (Eliade, 1949: 71-2)

É esta visão do mundo celestial que a teologia cristã transforma numa verdadeira teofania: o céu é o um lugar de manifestação, aparição e revelação de Deus ele próprio. Neste sentido, o cristianismo continua e aprofunda a dissociação entre a *terra*, lugar de nascimento e morte, de mudança e destruição e, por isso, do humano, e o *céu*, lugar do permanente, do imutável e do transcendente. Mas separa também o céu visível, o céu firmamento, finito e esférico, do céu invisível, o céu divino, situado para além daquele. Esta ideia religiosa é, em grande medida, uma forma de dar sentido espiritual àquilo que vemos. Hoje, como sempre, a observação do céu nocturno conduz à percepção de uma abóbada na qual todos os corpos luminosos parecem à mesma distância de nós: «agora “sabemos” que as estrelas estão dispersas por distâncias imensas no espaço exterior mas até que ponto este conhecimento afecta a ilusão do céu nocturno como uma abóbada estrelada?» (Gombrich, 1973: 222). Este ilusório tecto curvo³²², resultado de um colapso perceptivo perante as enormes distâncias envolvidas, surge assim para nós como o limite visual do espaço que somos capazes de perceber – e, por isso mesmo, como demonstração última do modo como tanto as capacidades, como as limitações, do nosso sistema visual condicionam e determinam as nossas percepções e concepções do mundo em que vivemos.

Foi perscrutando esta abóbada aparente que, desde sempre, procurámos compreender os fenómenos que aí decorriam; foi nesta espécie de cobertura curva que nos mantinha num mundo fechado e finito que procurámos, num fascinante exercício de projecção e imaginação, afim ao da composição pictórica, criar seres que não víamos e antecipar acontecimentos que não haviam ocorrido, interpretando e organizando o céu como se ele fosse uma enorme pintura inacabada ou, como afirmou Bachelard (1943: 228), um gigante «teste de Rorschach» apresentado à humanidade. Foi a nossa limitada percepção do céu como superfície curva que conduziu, finalmente, à associação simbólica dos tectos com a abóbada celeste, recriando nas suas superfícies a mesma visão imaginária de um mundo maravilhoso, cujas imagens tinham o poder mágico de simbolizar o desconhecido, o espiritual e o sagrado: «o céu é o limite do nosso mundo visual e um limite adequado pode mediar a

³²² «Que o exército das estrelas rodeie a terra por todas as partes e forme assim uma espécie de abóbada *quasi* circular, constituindo uma esfera completa, eis o que sobressai do facto de que, ainda que a terra seja redonda, onde quer que os homens se encontrem eles apercebem, como nós, estrelas acima da sua cabeça» (Johannes Kepler, 1618; cit. por Koyré, 1957: 81).

percepção do céu» (Gombrich, 1974a: 168). Porém, foi este ancestral limite que no início do século XVII foi rompido provocando uma geral convulsão na ordem dos céus e uma profunda perturbação nos espíritos.

Quando, nas noites de Novembro e Dezembro de 1609, Galileu dirigiu o seu telescópio rudimentar para o céu, aquilo que ele estava a fazer era a recorrer a uma máquina óptica, recentemente inventada, que permitia, de uma forma efectiva e inteiramente nova, transcender os limites biológicos da percepção visual humana. Não foi Galileu quem a inventou³²³ nem, provavelmente, terá sido o primeiro a dirigi-la para esse mundo distante, desconhecido e situado muito acima de si (cf. Edgerton, 1991: 231-5). Porém, nas suas mãos, este *tubo perspéctico*, que fazia uso das mesmas leis que regulavam a perspectiva e forneciam um suporte fundamental a toda a arte pós-renascentista, deixará de ser um mero instrumento capaz de ampliar o alcance do olho humano para se tornar, acima de tudo, num mecanismo de transformação profunda das formas de conceber, visualizar e imaginar o mundo celestial e o espaço em geral. As suas implicações afectarão o curso da ciência e, de forma igualmente importante, tanto o da arte como o da religião. Nesse momento, em grande medida, o velho céu familiar sucumbia para dar lugar a um outro, cuja imensidão e estranheza seria fonte de sentimentos novos e contraditórios: «o silêncio eterno desses espaços infinitos atemoriza-me» dirá Pascal (c. 1655-62: 161, fr. 187)³²⁴. Porém, para Fontenelle,

Quando o Ceo não era a meus olhos outra cousa mais do que esta abobada azul, onde as Estrellas estavam como pregadas, o Universo me parecia pequeno, acanhado, e alli me sentia como opprimido; mas presentemente que, dividida em mil, e mil Turbilhões, se tem dado a esta mesma abobada infinitamente maior profundidade, e extensão, parece-me que respiro com mais liberdade, que me rodêa maior porção de ar, e que em fim o Universo apresenta outra magnificencia. (Fontenelle, 1686: 180)

Na verdade, a transformação do velho céu aristotélico e ptolomaico, fechado, centrado e finito, que havia perdurado durante bastante mais de mil anos, no moderno universo, aberto, descentrado e infinito ou, pelo menos, ilimitado, iniciou-se com a *revolução copernicana* (Kuhn, 1957: 17-20), isto é, a publicação em 1543 da obra de Nicolau Copérnico *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (*As Revoluções dos Orbes Celestes*). Nesta, de forma fundamental, o velho sistema geocêntrico dá lugar ao novo modelo heliocêntrico, deixando a Terra e, com ela, a humanidade, a mais importante das criações divinas, de ocupar esse lugar

³²³ A invenção do telescópio, tal como a de outros importantes instrumentos ópticos que, como o microscópio, mudarão o curso e a metodologia da nova ciência ocorreu na Holanda. Galileu terá sabido da invenção em Maio de 1609 tendo de imediato iniciado a construção dos seus próprios exemplares (cf. Edgerton, 1991: 239).

³²⁴ «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie».

único e privilegiado que a si própria se atribuía: o centro do universo. A nova teoria planetária baseada num universo centrado no Sol alteraria profundamente a relação do homem consigo próprio e, não menos importante, com Deus: «iniciada como uma revisão técnica e altamente matemática da astronomia clássica, a teoria de Copérnico tornou-se o foco das tremendas controvérsias de religião, filosofia e teoria social, que, durante os dois séculos seguintes à descoberta da América, determinaram o teor do espírito moderno» (Kuhn, 1957: 18). Embora Copérnico procurasse corrigir os defeitos do modelo ptolomaico à luz dos novos dados astronómicos, o seu objectivo era manter e renovar os seus princípios essenciais: criar «um universo aristotélico à volta de uma Terra móvel» (Kuhn, 1957: 101). O seu universo, embora bastante mais vasto, permanece, por isso, finito e esférico (Copérnico, 1543: I, 1, 17) mas o objectivo central resultou num fracasso: «os seus seguidores perceberam as consequências totais da sua inovação, e toda a estrutura aristotélica se desmoronou» (Kuhn, 1957: 101). A polémica, por vezes mesmo violenta, passagem de um modelo para outro, operada ao longo dos duzentos anos seguintes, não era apenas uma disputa científica ou sequer matemática: era desde logo um problema teológico e, por arrastamento, artístico. A estreita associação do pensamento escolástico cristão e, particularmente, de alguns dos principais dogmas da Igreja Católica à filosofia aristotélica e ao modelo de Ptolomeu (c.90-168) tornará particularmente difícil o reconhecimento de que um sistema divinamente legitimado pudesse revelar-se inadequado, ou até mesmo errado.

Quanto aos artistas, actuando no seio de uma cultura visual que estava indissociavelmente ligada à religião e aos seus pressupostos filosóficos, estéticos e sociais, terão dificuldade, ao longo dos séculos XVII e XVIII, em desafiar ou contrariar a autoridade da Igreja, mas também em traduzir plasticamente os cada vez mais complexos pressupostos matemáticos da nova ciência ou até em seriamente os compreender³²⁵. Nesse sentido, dificilmente se poderá afirmar que o espaço pictórico ilustra as transformações do espaço científico, embora seja verdade que as assombrosas inovações que sucessivamente ocorrem no seio deste afectarão e influenciarão todos os domínios da cultura europeia, incluindo a própria pintura³²⁶. Talvez isso explique que, no âmbito desta, os conceitos de espaço contínuo

³²⁵ «There is no simple connection between science and art in the Baroque and Rococo periods, but one can track in many areas – such as map-making, natural history, geography, astronomy, microscopy – a more highly detailed interest in *this* world (or *this* universe), not just in the next one. Empiricism was part of Baroque and Rococo visual culture» (Minor, 1999: 211).

³²⁶ «... the notion that Baroque art with its ever moving forms was intended to represent the universe in its constant state of flux does not bear examination. The structure of the universe, whether fixed or mobile, no longer

e ilimitado oriundos da revolução artística renascentista, que de alguma forma preparam e antecipam os da nova astronomia, adquiram na representação celestial operada pelas grandes máquinas pictóricas uma força inusitada e constituam uma forma de comunhão com os princípios basilares da nova visão do universo – ferreamente discutida, defendida e combatida ao longo dos séculos XVII e XVIII. Nesse sentido, o espaço ilusionista barroco representado nas superfícies dos tectos constitui não apenas uma reiteração da tradicional concepção do céu como manifestação da beleza divina mas exprime, ao mesmo tempo, uma ideia estrutural acerca dele que está mais próxima da nova ciência que dos velhos princípios aristotélicos de finitude, descontinuidade e compartimentação entre diferentes esferas.

Gradualmente, ao longo do século XVIII, a revolução científica iniciada em 1543 triunfará completamente. Com ela, impor-se-á um novo modelo do universo, uma nova visão do céu e, acima de tudo, consumir-se-á o domínio da nova ciência matemática. Tudo isto ao mesmo tempo que o poder temporal da Igreja se desmorona, a sua influência espiritual é desafiada e o mundo pictórico representado nos tectos começa a ser violentamente criticado. Entre 1690 e 1807, entre a pintura de Bernardes em Beja e a de Pedro Alexandrino na Igreja do Sacramento em Lisboa, a consolidação da nova astronomia parece ser total como irremediável parece ser, apesar de todos os esforços, a dissociação entre uma visão natural ou científica e uma visão sobrenatural ou religiosa do mundo celestial. Como expressões da segunda dificilmente obtemos através destas pinturas, como da esmagadora maioria daquelas que são realizadas por toda a Europa, uma ilustração da primeira. Porém, se procurarmos com mais atenção encontramos em algumas delas, sobretudo na recta final do século, um subtil e só aparentemente inócuo testemunho da transformação que se havia operado: as representações alegóricas da astronomia passam a integrar um novo instrumento simbólico: o telescópio. É assim no tecto da Biblioteca do Convento de Jesus (actual Academia das Ciências), em Lisboa, pintado por Pedro Alexandrino de Carvalho e no do Salão Nobre do Palácio Ferreira Pinto Basto, também em Lisboa e igualmente pintado por aquele artista. No primeiro caso, Pedro Alexandrino pintou no vasto tecto de trinta e quatro metros de comprimento uma alegoria com o tema central *As Ciências e as Virtudes Presididas pela Religião* (c.1771-1800)³²⁷. Numa das pinturas laterais, a representação da *Astronomia* é

interests the artist, just as it no longer continued, except in very restricted terms, to furnish matter for dogma or arguments of a doctrinal nature» (Argan, 1989: 17).

³²⁷ Provavelmente pintado nas duas últimas décadas do século XVIII, sofreu certamente intervenções posteriores, especialmente notórias nos medalhões laterais. A aparição descontextualizada das figuras sobre nuvens nos medalhões laterais apresenta semelhanças com as representações dos quatro Evangelistas nas faces da abóbada quadrangular do cruzeiro da Igreja de Santa Quitéria em Meca (Alenquer). No grande

constituída por três pequenos anjos sobre nuvens; um deles, sentado sobre um globo, espreita por um telescópio apontado para cima (fig. 39). No caso do tecto do palácio privado Ferreira Pinto Basto trata-se de *Juno Pedindo a Éolo para Libertar os Ventos contra Eneias*, pintura central, acompanhada das representações da *Astronomia*, *Poesia*, *Música* e *Pintura* em medalhões laterais (c.1791-1810). No medalhão da *Astronomia*, um dos dois anjos, junto de um globo e de uma folha de papel com um desenho imperceptível, aponta um telescópio para baixo – talvez para o próprio globo ou para o desenho. Nestes dois exemplos encontramos, no mínimo, significativas provas da indissociável ligação operada por Galileu entre a nova astronomia e este novo instrumento óptico – ligação que permanece até hoje – e, por via dele, à visão: a nova ciência dos céus é uma ciência da observação e da óptica (Koyré, 1957: 69), que lida por isso com as questões da percepção e da ilusão de modo a tornar visível o invisível. Assim, sobretudo a partir de Galileu, as imagens da astronomia procuram, tal como as da pintura, mostrar aquilo que o sistema visual humano não alcança, rivalizando com estas na revelação dos mistérios do espaço celestial. Porém, este é apenas parte de um desafio mais vasto: recorrendo às novas máquinas de ampliação visual, macro e microscópica, a revolução científica traz, definitivamente, a ciência e os cientistas para um campo até aí, em grande parte, reservado à arte e aos artistas – o da investigação da aparência visual do mundo. O impacto deste desafio nos séculos seguintes só terá paralelo com o da invenção, no século XIX, da máquina fotográfica, quando esta mais do que a democratização no acesso às imagens, operada anteriormente pela gravura, inaugura uma era de democratização na sua produção, deixando o pintor de ser imprescindível ao processo de materialização das imagens.

Porém, em 1609, as descobertas telescópicas de Galileu proporcionarão um último mas bastante significativo momento de estreita colaboração entre a arte e a ciência. Dela nascerá uma peculiar representação celestial, pintada na cúpula de uma capela de uma importante basílica de Roma, que permanecerá quer como um desafio à arte religiosa dos dois séculos seguintes quer, sobretudo, como o último testemunho do sonho renascentista. A história dessa pintura inicia-se no momento em que, «após haver recebido a iluminação da graça divina» (Galileu Galilei, 1610: 5v), Galileu aponta o seu óculo para o satélite da Terra e constata que «a superfície da Lua não é suave, uniforme e exactamente esférica, como um grande número de filósofos acredita ... ser, mas é irregular, rugosa e cheia de cavidades e

medalhão central, a Igreja encontra-se acima da «*Castidade*, da *Constância*, *Esperança*, *Caridade* e *Prudência* sob a representação da *Filosofia*; nas extremidades Minerva e Apolo e Mercúrio e, em redor, os génios emblemáticos da *Pintura*, *Escultura*, *Arquitectura*, *Artes Mecânicas*, *Música*, *Poesia* e *Astronomia*» (António Filipe Pimentel, in Fernandes Pereira e Pereira, 1989: 90).

proeminências, não sendo diferente da Terra, que apresenta um relevo feito de cadeias de montanhas e vales profundos» (Galileu Galilei, 1610: 7v)³²⁸. Por outras palavras, o telescópio permitiu a Galileu constatar que a Lua não é, afinal, o corpo perfeitamente regular afirmado por Aristóteles, concepção que se havia tornado um dogma científico e teológico, mas permitiu-lhe igualmente descobrir que nos céus, além da Lua, existem outros corpos a orbitar em torno de um planeta – Júpiter³²⁹ – e não do Sol e, finalmente, que o espaço sideral está povoado de um número incomensurável de estrelas, sendo, por isso, muito mais vasto que aquilo que se julgava. São estas descobertas sensacionais que ele se apressa a publicar no ano seguinte no seu *Sidereus nuncius* (*O Mensageiro das Estrelas*).

Bastante significativos são também os desenhos que Galileu faz, na sequência das suas observações da superfície lunar (fig. 40), reproduzidos sob a forma de gravuras no seu tratado³³⁰. É indubitável que estes são, simultaneamente, brilhantes peças de observação científica e extraordinários estudos artísticos. Poder-se-á pensar que a sua qualidade gráfica advém fundamentalmente dos poderes de observação de Galileu aliados à qualidade visual proporcionada pelo telescópio. A realidade, porém, é bastante diferente. De facto, a primeira geração de telescópios, como aquele que Galileu usou, era bastante rudimentar. Dificilmente produziam imagens focadas e, através deles, não era possível ver a Lua de uma forma suficientemente nítida e completa de modo a que a sua topografia se tornasse evidente. Assim, a Lua que Galileu terá visto era um disco brilhante, desfocado e manchado (cf. Edgerton, 1991: 233-5). O que quer dizer que haveria uma enorme diferença entre aquilo que ele observou e o que ele registou no papel.

Através do seu biógrafo e discípulo, Vincenzo Viviani (1622-1703), sabemos que Galileu não só era um conhecedor e admirador da pintura como um desenhador praticante (cf. Edgerton, 1991: 223-4; Reeves, 1997: 115) tornando-se mesmo, em 1613, membro da prestigiada *Accademia del Disegno* de Florença. Além disso, era amigo de diversos artistas, como Rubens (Reeves, 1997: 68) ou, sobretudo, Ludovico Cardi, dito Cigoli (1559-1613), o

³²⁸ «All which facts were discovered and observed a few days ago by the help of a telescope devised by me, through God's grace first enlightening my mind. ... I have been led to that opinion which I have expressed ... that the surface of the Moon is not perfectly smooth, free from inequalities and exactly spherical, as a large school of philosophers considers ... but that, on the contrary, it is full of inequalities, uneven, full of hollows and protuberances, just like the surface of the Earth itself, which is varied everywhere by lofty mountains and deep valleys».

³²⁹ Trata-se dos satélites Io, Europa, Ganimedes e Calisto, apelidados por Galileu de *Medicea sideri*, os astros Medici, em homenagem ao seu patrono, o príncipe da Toscana Cosimo II de Medici.

³³⁰ Como salienta Edgerton (1991: 239-40, 245), existem diferenças importantes entre os desenhos a aguada e as gravuras. Os primeiros, realizados pelo próprio Galileu, apresentam uma sofisticação pictórica nas transições de claro-escuro se perdem na versão "mais dura" da gravura.

mais importante pintor florentino desse período, com quem mantém uma correspondência assídua tanto sobre questões científicas como artísticas³³¹. É precisamente este interesse e experiência no domínio da pintura que Galileu usará quer nas observações quer nos desenhos que realizou a partir delas. De facto, tanto o seu conhecimento das leis perspécticas de incidência e reflexão da luz nos corpos, estudadas por Leonardo da Vinci, como dos consequentes efeitos de claro-escuro na sugestão visual da tridimensionalidade dos corpos, serão fundamentais para a descoberta revolucionária de Galileu. No próprio *Sidereus nuncius*, Galileu analisa detalhadamente o papel destes efeitos na percepção da irregular superfície lunar e, dois anos depois, numa carta para Cigoli, afirma que «conhecemos a profundidade não como objecto da visão *per se* e absolutamente mas por acidente e por relação com o claro e o escuro» (Galileu, 26 de Junho de 1612; cit. por Barocchi, 1971: 709)³³².

Por isso, através dos desenhos e das descrições da superfície lunar, torna-se patente o importante papel desempenhado pela teoria da arte nas descobertas de Galileu, ao aplicar a um corpo extraterrestre as mesmas leis ópticas e pictóricas que, desde o Renascimento, são consideradas válidas, tanto pela ciência como pela pintura, para o conhecimento e representação dos corpos terrestres, da sua tridimensionalidade e do espaço em que se inserem³³³. Esta operação de dissolução das fronteiras aristotélicas entre o mundo terreno e o mundo celestial permite-lhe compreender, pela primeira vez, a efectiva aparência da Lua e, mais importante, alargar ao céu os conceitos e os instrumentos do espaço pictórico, unindo sob as mesmas leis visuais os dois mundos tradicionalmente separados. Talvez se possa mesmo considerar, como faz Edgerton (1991: 245), que os seus desenhos lunares pertencem tanto à história da ciência com à história da arte, constituindo exemplos de uma nova forma de pintura de paisagem. Um tal alargamento do conceito de *paisagem* ao mundo celestial e a compreensão e representação visual deste segundo leis ópticas e pictóricas conduz não apenas à unificação fenoménica do universo mas também a uma inevitável *desmistificação* do céu, tornando-o domínio da ciência e matéria da pintura.

³³¹ Para as reflexões de Galileu sobre os aspectos da representação artística, cf., p.e., a sua carta para Cigoli, de 26 de Junho de 1612, publicada por Barocchi, 1971: 707-11.

³³² «Conosciamo dunque la profondità, non come oggetto della vista per sé et assolutamente, ma per accidente e rispetto al chiaro et allo scuro».

³³³ Porém, de acordo com Winkler e Helden (1993: 111-2), nos desenhos de Galileu só algumas características podem efectivamente ser identificadas com a topografia lunar. Por outras palavras, eles não são mapas exactos mas brilhantes imagens pictóricas capazes de sugerir uma ideia correcta acerca de um mundo desconhecido. Esta inexactidão surge agravada nas gravuras (cf. n. 330).



Fig. 39 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *As Ciências e Virtudes Presididas pela Religião*, c.1771-1800. Óleo sobre estuque. Lisboa, Convento de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco (tecto da Biblioteca, detalhe da *Astronomia*).



Fig. 40 – Galileu Galilei (1564-1642). *Desenhos da Lua*, 1609. MS. Gal. 48, fol. 28r. Florença: Biblioteca Nazionale Centrale.

O seu quase certo conhecimento das investigações e demonstrações de Leonardo, cujos manuscritos teriam também um papel fundamental no importante tratado escrito por Cigoli (Kemp, 1990: 97; Reeves, 1997: 115; Chappell, 2003: 109)³³⁴, tornam ainda mais claro o quanto a ênfase na luz como elemento de revelação da aparência do mundo conduziu a uma ligação operativa entre arte e ciência na descoberta de Galileu. Um outro exemplo desta ligação surge em 1612 a propósito da observação e explicação das estranhas e mutáveis manchas solares: na correspondência trocada com Cigoli, Galileu defende que a sua passagem de formas planas a formas em escorço, à medida que progridem do centro para a periferia do Sol, só pode ser consequência do facto delas se situarem sobre a superfície e não

³³⁴ Embora nunca publicado, o tratado de Cigoli intitulado *Prospettiva pratica*, provavelmente escrito entre 1606 e 1613, circularia sob a forma manuscrita exercendo uma forte influência nas décadas seguintes (Chappell, 2003: 109-19).

fora dela, o que resulta de uma óbvia aplicação das leis da perspectiva a um corpo esférico. Ou seja, desempenhando um papel fundamental na interpretação das desfocadas imagens fornecidas pela nova máquina visual e, dessa forma, na compreensão da aparência de um mundo até aí desconhecido, nas mãos de Galileu, a pintura contribuía, uma vez mais, para o sonho renascentista de unificar sob as mesmas leis a terra e o céu e de actuar como instrumento de conhecimento da estrutura visual do universo. Ao mesmo tempo, associada ao telescópio, ela encontrava novas formas de visualização do invisível e de confronto do observador com o assombro e a maravilha, mas também com o desconcerto e a perturbação, recorrentemente expresso nos séculos XVII e XVIII:

Mas quando contemplamos de uma só vez a Terra inteira e os vários planetas que a circundam, somos tomados de um agradável assombro por ver tantos mundos, sobrepondo-se uns aos outros e deslizando em torno dos seus eixos, com tão surpreendente pompa e solenidade. Se, depois, contemplarmos os extensos espaços etéreos que, em altura, alcançam uma distância como a que vai de *Saturno* até às estrelas fixas, e se espalham quase até ao infinito, a nossa imaginação esgota a sua capacidade com uma perspectiva tão imensa, esforçando-se até ao limite por compreendê-la. Mas, se mais nos elevarmos ainda e considerarmos as estrelas fixas como outros tantos vastos oceanos de fogo, cada um dos quais acompanhado de um conjunto diferente de planetas, e descobrirmos ainda novos firmamentos e novas estrelas escondidas mais além, nas insondáveis profundidades do *éter*, de modo a escaparem aos mais fortes dos nossos telescópios, perdemo-nos num tal labirinto de sóis e mundos e ficamos desconcertados com a imensidão e magnificência da natureza. (Addison, 1712: n.º 420, 90-1)

Se a troca de ideias entre Galileu e Cigoli nos permite considerar que a influência deste último foi importante para os resultados obtidos pelo primeiro (cf. Kemp, 1990: 92-8; Edgerton, 1991: 223-53; Reeves, 1997), a influência de Galileu em Cigoli não é menor: entre 1610 e 1612, Cigoli pintou na cúpula da Capela Paolina, na Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, uma visão do céu no centro da qual a Virgem Maria se eleva (figs. 41 e 42)³³⁵. Tal como estava estabelecido pela iconografia cristã, a Virgem Imaculada é representada de pé, assente sobre a Lua. Porém, pela primeira vez na história, a Lua que vemos sob os pés da Virgem é uma Lua irregular, rugosa, com crateras e montanhas – uma Lua maculada e não imaculada, como a teologia cristã prescrevia. Vemos também a fronteira entre o hemisfério iluminado e o hemisfério em sombra, exactamente como nos desenhos de Galileu. Esta Lua astronómica e não teológica representada por Cigoli não é apenas uma episódica intromissão da nova astronomia na pintura nem sequer um mero artifício visual inconsequente. O envolvimento de Cigoli nas investigações de Galileu e a permanente troca de ideias entre ambos, as suas próprias observações telescópicas da Lua e a sua colaboração e participação nas observações astronómicas das manchas solares a que, em 1612, Galileu se dedicou, a

³³⁵ A pintura foi iniciada em Setembro de 1610, seis meses depois da publicação do *Sidereus nuncius*, e terminada por volta de Abril de 1612 (Reeves, 1997: 167).

conciliação da prática pictórica com um pensamento teórico que o seu tratado reflecte³³⁶, demonstram de forma suficiente que a inclusão das novas descobertas numa tão importante empreitada religiosa reflecte um propósito declarado: afirmar a intrínseca ligação da pintura às ciências da visão, defender Galileu e as suas descobertas das críticas imediatamente surgidas e, sobretudo, conciliar as novas descobertas científicas com a tradição religiosa³³⁷.

A cúpula de Cigoli, juntamente com a triunfal *Glória de São Clemente* (c.1598-1600), pintada imediatamente antes pelos irmãos Alberti no tecto da Sala Clementina do Vaticano, e a *Assunção da Virgem* (1616), pintada imediatamente depois por Lanfranco na cúpula da Capela Buongiovanni da Igreja Santo Agostino, desempenha um papel pioneiro no processo que conduzirá ao triunfo em Roma do ilusionismo das grandes máquinas celestiais devedoras da herança de Correggio, que Cigoli tanto admirava (Kemp, 1990: 96). Mas ela distingue-se também por um outro motivo: a conciliação numa superfície esférica de corpos representados em escorço, pressupondo uma visão de baixo para cima segundo um eixo vertical, como os anjos em torno do óculo central ou Deus Pai na luneta, e outros, como a Virgem, com um escorço reduzido, destinados a uma visão oblíqua e a uma percepção não distorcida das características fundamentais da sua aparência³³⁸. Curiosamente, esta questão das formas *in scorcio* (em escorço) ou *in faccia* (de frente) numa superfície esférica esteve, como foi referido, no centro da correspondência trocada nesse ano com Galileu, a propósito das manchas solares (Kemp, 1990: 94-5). Mais importante, a opção de Cigoli por uma representação celestial que procura um compromisso entre ilusão perspéctica e correcção perceptiva – evitando transformar a pintura numa ampla anamorfose só compreensível de um ponto de vista único – revela uma sintonia com o pensamento estético de Galileu, expresso nessas mesmas cartas, profundamente crítico do primado da distorção dos corpos na pintura maneirista (cf. Reeves, 1997: 7, 11, 18). Finalmente, a inserção numa representação do céu sobrenatural de uma paisagem astronómica traduz não apenas uma vontade de conciliar uma

³³⁶ Além de Cigoli, estiveram envolvidos nestas observações directamente relacionadas com o trabalho de Galileu, os pintores Domenico Cresti e Sigismondo Coccapani, amigos de Cigoli (Reeves, 1997: 5).

³³⁷ Curiosamente, muitos dos argumentos usados contra a visão telescópica baseavam-se na ideia de que sendo a Lua uma esfera de cristal ou até, segundo alguns, uma espécie de nuvem luminosa, as manchas observadas na sua superfície não eram mais do que uma ilusão provocada pela distância, em tudo semelhante àquela que os pintores alcançam nas suas obras através do claro-escuro (cf. Reeves, 1997: 145-56).

³³⁸ A observação da Virgem deverá ser feita a partir da entrada da capela e não a partir do seu centro, ponto a partir do qual surgirá em claro conflito com a restante representação, distorcida e parcialmente oculta pela cornija. Numa carta para Galileu de Abril de 1612, imediatamente antes da retirada dos andaimes, Cigoli mostra-se confiante na eficácia da pintura quando vista a partir do solo. Porém, testemunhos contemporâneos afirmam que o pintor terá ficado profundamente insatisfeito com o resultado final (cf. Reeves, 1997: 170). De facto, a percepção da pintura está longe da eficácia pretendida por Cigoli; a isto não será alheia a grande distância que separa o observador da pintura, devido à altura da capela, e a própria forma alongada da cúpula.

visão idealizada com uma visão objectiva, mas também a ambiciosa tentativa de combinar modelos metafísicos com modelos ópticos do céu. Porém, o dissonante e polémico resultado não terá qualquer consequência futura.



Fig. 41 – Ludovico Cigoli (1559-1613). *Imaculada Conceição*, 1610-12. Fresco. Roma, Basilica Santa Maria Maggiore (cúpula da Capela Paolina).



Fig. 42 – Ludovico Cigoli (1559-1613). *Imaculada Conceição*, 1610-12. Fresco. Roma, Basilica Santa Maria Maggiore (detalhe da cúpula da Capela Paolina).

Portanto, através da cúpula de Cigoli podemos perceber melhor o impacto revolucionário da nova visão telescópica e galileiana da Lua. As suas implicações não são apenas científicas mas religiosas: sendo a Lua concebida de forma aristotélica como um corpo ideal, uma esfera perfeita e cristalina, protótipo formal de todos as estrelas e planetas do

universo, o pensamento cristão – em particular o católico – associará a figura da Virgem a esta pureza lunar: *pulchra ut luna*, bela como a Lua, isto é, pura e imaculada como um cristal. As descobertas de Galileu não só ocorrem num momento de profunda discussão teológica sobre o papel da mãe de Jesus e a sua natureza imaculada como parecem ter contribuído para a aprofundar e radicalizar. Embora esta só se tenha tornado um dogma católico em 1854, no início do século XVII poderosas forças movimentavam-se em prol desta posição e reflectiam a crescente importância religiosa atribuída à figura da Virgem Maria (cf. Reeves, 1997: 138-47). No centro da discussão estavam os Jesuítas: no seu seio encontravam-se não só os principais defensores da teoria da Lua cristalina e da natureza imaculada da Virgem mas também aqueles que, exprimindo a conhecida atracção da Ordem pela novidade, procuravam reconhecer e apoiar as novas evidências científicas. Porém, a divisão entre estas duas posições antagónicas seria ultrapassada à medida que os seguidores de Santo Inácio de Loyola se tornaram nos principais guardiões da Igreja perante todas as ideias novas e perigosas. A radicalização da discussão conduz Galileu a uma crítica cada vez mais aberta aos argumentos teológicos da Lua cristalina e, conseqüentemente, à pertinência da doutrina da Imaculada Conceição na compreensão dos fenómenos celestiais. A tudo isto juntava-se, como pano de fundo, a questão do modelo do universo: por outras palavras, a defesa por Galileu da teoria heliocêntrica de Copérnico, publicada algumas décadas antes. Não admira, portanto, que a reacção da Igreja Católica tenha sido a de negar as consequências da visão telescópica dos céus conduzindo, numa sucessão de acontecimentos ao longo das duas décadas seguintes, a uma ruptura irreversível entre o pensamento teológico e o pensamento científico³³⁹.

Galileu era, efectivamente, um copernicano – como é provável que o seu amigo Cigoli também o fosse. Acontece, porém, que a teoria de Copérnico constituía não apenas um repto às velhas concepções científicas, abalando as estruturas da teoria ptolemaica em vigor há vários séculos, como surgia no seio de uma Europa cristã conturbada pela luta fratricida entre protestantes e católicos. Se a primeira e mais vigorosa contestação surge no mundo

³³⁹ «Estas são as pessoas escrupulosas, que poderão talvez olhar como um perigo para a Religião, a simples suposição de existirem habitantes em outro Planeta, que não seja a Terra. ... Quando se vos diz que a Lua é habitada, imediatamente vós representaes na Lua homens feitos como vós ... A posteridade de Adam nem se estendeu até à Lua, nem mandou para alli Colonias; logo os homens, que habitam a Lua, não são filhos de Adam. Ora, necessariamente deve ser um grande embaraço para a Theologia haverem homens, que não tenham descendido d'elle. ... A objecção roda pois toda sobre os homens da Lua; porém advirta-se que são as mesmas pessoas, que apresentam uma tal objecção, e não eu, quem os faz alli apparecer. É verdade que eu supponho habitantes na Lua, mas não são homens. Logo o que são? Não o sei, nem é, porque os tenha visto, que delles fallo» (Fontenelle, 1686: 10-2).

protestante, em nome de um regresso às Escrituras como fonte única do pensamento cristão, gradualmente a Igreja Católica é obrigada a reagir, a despeito do facto de Copérnico ter sido um clérigo respeitado, o seu livro dedicado ao Papa e os seus trabalhos usados, em 1582, na reforma do calendário por Gregório XIII (cf. Kuhn, 1957: 208-15). No auge da Contra-Reforma, a teoria de Copérnico, confirmada e desenvolvida pelas descobertas de Galileu, torna-se assim um desafio demasiado perigoso para os dogmas cristãos e, em 1616, o livro é banido e substituído por uma versão “corrigida”. Galileu é por isso aconselhado a abandonar as suas teses copernicianas e «todos os esforços frutuozos para reconciliar o novo sistema do mundo com as Escrituras são fortemente desencorajadas» (Reeves, 1997: 193). Porém, tudo se precipita quando, em 1632, Galileu publica, em Florença, o seu *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, Tolemaico e Copernicano*, uma poderosa crítica à visão aristotélica e ptolemaica do universo e uma apaixonada defesa do sistema de Copérnico (Galileu Galilei, 1632). O Papa Urbano VIII considera-se enganado³⁴⁰, a estrutura da Igreja reage, e o resultado é o famoso julgamento de Galileu pelo Tribunal do Santo Ofício, onde este é obrigado a negar as suas convicções³⁴¹. Simultaneamente, o *Dialogo* é colocado no *Index* a 25 de Julho de 1633 – de onde saiu apenas em 1824, embora o decreto contra o sistema copernicano tenha sido anulado em 1757, quando já nada permitia sustentar a posição científica da Igreja³⁴².

As observações telescópicas feitas por Galileu naquele inverno de 1609 marcam o nascimento visual do moderno céu astronómico e, juntamente com a obra de Copérnico, despoletam uma irreversível transformação na forma de conceber o universo e, de forma mais ampla, o próprio espaço. Inicia-se uma nova época: destruídas progressivamente as velhas e familiares certezas, afastada do centro do mundo, a Terra e, com ela a humanidade, vê-se reduzida a um grão de poeira cósmica num universo intrincado e em contínua expansão. Perante este céu imenso o observador dos séculos XVII e XVIII tanto pode ser invadido por um novo furor como por uma angustiante perturbação. De certa forma, uma e outra, são consequência da chamada *revolução científica*, no seio do qual nascerão o método, os conceitos e as primeiras teorias da ciência moderna e através da qual se operará a passagem

³⁴⁰ Em 1623, quando Maffeo Barberini se torna Papa, Galileu, devido à boa relação entre ambos, pede-lhe permissão para publicar um novo livro. Urbano VIII concede a sua autorização estabelecendo, porém, certas condições quanto ao conteúdo da obra.

³⁴¹ De acordo com a sentença de 22 de Junho de 1633, Galileu é explicitamente condenado pela heresia de, contrariando as Sagradas Escrituras, defender a teoria heliocêntrica e as suas implicações celestiais (cf. Harries, 2001: 267).

³⁴² Em 1737, o Papa Clemente XII procurou evitar a construção de um mausoléu de Galileu na Igreja de Santa Croce, em Florença, e o *Dialogo*, apesar da proibição, seria publicado em 1744 (Haskell, 1980: 317).

de uma visão orgânica para uma visão mecânica do universo, o qual, nas palavras de Galileu, é esse grande livro onde toda a filosofia está escrita e que só pode ser compreendido se primeiro aprendermos a «entender a sua linguagem»: «está escrito em linguagem matemática, em que as letras são triângulos, círculos e outras figuras geométricas, sem os quais é humanamente impossível compreender uma única palavra dele; sem estes vagueamos perdidos num labirinto escuro» (Galileu Galilei, 1623: 6)³⁴³. Esta ideia do universo como texto remete tanto para Paracelso (1493-1541), para quem as estrelas do firmamento deviam ser consideradas como uma mensagem escrita que nos fora enviada para interpretação (cf. Bryson, 1981: 44), como para o pensamento teológico cristão e a sua associação do céu à revelação dos textos sagrados. Porém, a nova ênfase no carácter matemático da sua linguagem significa que, de ora em diante, caberá à ciência e não à religião o seu estudo e interpretação. Por isso, a revolução científica significa também a passagem de uma visão sobrenatural ou teológica do céu e do universo para uma outra natural e científica. As consequências desta passagem anunciada por Galileu seriam, nas décadas seguintes, reforçadas por Descartes e Isaac Newton (1642-1727).

Na sua natureza totalmente geométrica e matemática, o céu astronómico transforma-se, assim, em espaço. Compreender as suas leis significa caracterizar as suas propriedades e definir a sua extensão: a revolução celestial é, por isso mesmo, uma revolução espacial. E no seio desta, a visão profética de Giordano Bruno (1548-1600), condenado à fogueira pela Inquisição, de um universo que além de heliocêntrico é infinito (cf. Bruno, 1584), torna-se gradualmente uma possibilidade; para muitos, uma evidência. À medida que, ao longo do século XVII, o universo se alarga, ele surge a Galileu como *interminado* e a Descartes como *indefinido* ou *indeterminado*. Só com Newton, se tornará verdadeiramente infinito. Porém, até à completa aceitação da física newtoniana, na segunda metade do século XVIII, são os princípios da filosofia científica de Descartes, definidos no seu *Principiorum Philosophiae* ou *Princípios Filosóficos*, de 1644, que prevalecerão (Kuhn, 1957: 254). Segundo estes, o universo é sobretudo extensão, logo matéria, e esta um *plenum* de substância no qual o vazio ou vácuo não existem. Este espaço substancial, totalmente preenchido por matéria, não tem limites:

³⁴³ «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto».

a matéria extensa de que o universo é composto, não tem limites, porque por mais longe que levássemos a nossa imaginação, mesmo assim poderíamos imaginar outros espaços indefinidamente extensos, e não só os imaginamos como os concebemos tão reais quanto os imaginámos. (Descartes, 1644: II, §21, 68)

Ele é por isso ilimitado, embora não infinito, porque a infinitude é uma propriedade exclusiva de Deus. Sendo assim, o universo é espacialmente indefinido, «pois tudo aquilo em que não encontramos quaisquer limites é indefinido» (Descartes, 1644: II, §26, 70), ou indeterminado:

digo que o mundo é indeterminado, ou indefinido, porque não lhe conheço quaisquer termos, mas não ousarei dizer que ele é infinito, porque concebo que Deus é maior que o mundo, não em razão da sua extensão, que não concebo em Deus como já disse várias vezes, mas em razão da sua perfeição. (Descartes; cit. por Koyré, 1957: 123)

Como veremos, será esta concepção do espaço celestial como indefinido ou indeterminado que terá, em nossa opinião, uma profunda repercussão nas representações pictóricas das grandes máquinas celestiais dos séculos XVII e XVIII. Se até Newton a infinitude permanece uma concepção puramente metafísica, depois dele continua a ser matéria de profunda discussão: é esta tensão entre infinito e indeterminado que marca todo o período aqui estudado.

Só com a publicação, em 1687, da primeira edição dos *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, habitualmente designado por *Principia*, de Isaac Newton, o espaço será definido como absoluto, verdadeiro e matemático (cf. Koyré, 1957: 156-9; Jammer, 1993: 99-108). Depois da destruição por Galileu das fronteiras entre as diversas esferas do universo aristotélico e ptolomaico, o universo surge, agora, como um todo unitário e consequente: o macro e o microcosmos, os mundos do céu e da terra, são organizados pelas mesmas leis matemáticas e encontram-se submetidos às mesmas forças. A gravitação universal determina não só a estrutura dos sistemas planetários e o movimento dos corpos celestes mas regula também as marés e explica o peso que nos prende à terra. Desse modo, o desejo humano de elevação, de ascensão e raptó torna-se não apenas um desafio espiritual mas científico: um problema da física mais do que da religião, como as primeiras máquinas aerostáticas demonstrarão. Nasce assim o fascínio do século XVIII com a ciência, que gradualmente invade todas as esferas da vida quotidiana (Stafford e Terpak, 2004: 196), como comprova a leitura da, habitualmente circunspecta, *Gazeta de Lisboa*.

Apesar do seu profundo misticismo, Newton concebe este universo como infinito, vazio e distinto de Deus. Nele não há centro, como não há *cima* ou *baixo*, e, numa negação do conceito aristotélico de lugar, nele todos os pontos se equivalem (Kuhn, 1957: 106). Esta nova visão de um espaço infinito que, na segunda metade do século XVIII, suplanta a de Descartes

e atribui, finalmente, total coerência ao modelo de Copérnico tem profundas consequências metafísicas: embora Newton reconheça a existência de Deus, tanto como a de figuras sobre-humanas e de acontecimentos sobrenaturais, considera que estes não têm qualquer relevância para a compreensão científica do universo, isto é, não são domínio da ciência (Jammer, 1993: 98). Se nas últimas edições dos *Principia* o cientista inglês relaciona o espaço absoluto com Deus, ainda assim, este não se confunde com o universo: Deus «não é a eternidade nem a infinidade, mas é eterno & infinito; ele não é a duração nem o espaço, mas dura & está presente; dura sempre & está presente em toda a parte; é existente sempre & em todo o lugar, constitui o espaço & a duração» (Newton, 1687; cit. por Koyré, 1957: 218). Desta forma, a sua existência é reafirmada mas no universo newtoniano deixa de haver espaço físico para o paraíso. De alguma forma isto corresponde a uma “expulsão” de Deus do próprio universo: cabe-lhe reinar mas já não residir nele. No céu já não há um lugar reservado à morada divina.

Em Portugal, a primeira observação telescópica ocorre apenas a 1 de Novembro de 1724 e é realizada no recentemente criado observatório do Paço da Ribeira, sob o patrocínio directo do rei D. João V (cf. Rómulo de Carvalho, 1985: 40-9). O histórico acontecimento é notícia na *Gazeta de Lisboa* (1724: n.º 45, quinta-feira 9 de Novembro) que, daqui em diante, passará a incluir no seu parco relato noticioso, regulares descrições da observação, científica ou puramente accidental, de vários fenómenos celestes, lado a lado com as notícias dos autos de fé que se realizam um pouco por todo o país. Este tardio ingresso de Portugal no seio da nova era telescópica reflecte a generalizada decadência da investigação científica portuguesa após o brilho do período dos Descobrimentos e da sua contribuição fundamental para a construção de uma moderna consciência científica (cf. Goodman, 1992: 168). Mas reflecte também o esforço empreendido por D. João V, cuja fama em vida de mecenas da ciência é mais ou menos generalizada por toda a Europa, para, à semelhança da sua política artística, empreender uma profunda alteração deste estado de coisas, sem no entanto colocar em causa o primado dos dogmas do catolicismo³⁴⁴. Neste contexto, ao longo do século XVIII, a relação com a nova ciência e, em particular, com a nova visão e concepção do espaço celestial, é, em geral, ambígua e, acima de tudo, contraditória. Se, por um lado, ocorre uma

³⁴⁴ Aliás, o italiano Francesco Bianchini (1662-1729) dedica a D. João V a sua obra *Hesperii et Phosphori nova phaenomena, sive observations circa planetam Veneris* (Roma, 1728), fruto das suas observações telescópicas de Vénus, cujas manchas baptiza com os nomes, entre outros, do monarca português, do seu antecessor D. Manuel I (1469-1521) e do Infante D. Henrique (1394-1460) (cf. Rómulo de Carvalho, 1985: 51; Delaforce, 2002: 87).

gradual divulgação e assimilação daquela, por outro, constata-se que no início do século XIX ainda não é sequer absoluta a aceitação da teoria heliocêntrica, apresentada pela primeira vez por Copérnico em 1543³⁴⁵.

De facto, a abertura artística às correntes internacionais promovida por D. João V é acompanhada de um processo idêntico ao nível científico. O padre jesuíta italiano Giovanni Battista Carbonne (1694-1750), chega a Lisboa em 1722, contratado pelo soberano como matemático régio. Carbonne dará corpo ao ambicioso plano do rei de apoio às ciências, encorajando a investigação, patrocinando o ensino da matemática, da física e da astronomia e contratando diversos especialistas estrangeiros, sobretudo italianos (cf. Delaforce, 2002: 83-6). Ao palácio real chegam também caixotes carregados com livros e instrumentos científicos encomendados por toda a Europa, incluindo globos terrestres e celestiais e, pela primeira vez, telescópios. É desta forma que é criado, no próprio palácio, o primeiro observatório astronómico – a que se segue um outro no Colégio de Santo Antão, pertencente à Companhia de Jesus. Ao mesmo tempo, este processo, inteiramente realizado e controlado por membros das ordens religiosas, decorre num contexto de subordinação do conhecimento aos preceitos e dogmas da Santa Sé e à vigilância da Inquisição³⁴⁶. Por exemplo, em Fevereiro de 1717, cinco anos antes da chegada de Carbonne, a Universidade de Coimbra reúne-se em magno Claustro com todos os

... Lentes das faculdades, & Doutores, Deputados, & outros Conselheyros, que o constituem, todos os Doutores Theologos, que ao presente se achão nesta Cidade, & perante huns, & outros, leo o Secretario da mesma Universidade o assento que no precedente Claustro se tomou, & o juramento que fizeraõ em forma solemne, de defender publica, & particularmente a Bulla *Unigenitus*, & todas as outras que os Summos Pontífices da Igreja Romana expedirem em materias dogmaticas, nas quaes crem serem infalliveis, & absolutos, como a Universidade de Coimbra sempre defendeo. ... & todos uniformemente respondèraõ, estar promptos a defender o que tinhaõ prometido, & jurado ... Acabado o acto dos juramentos, propoz o Illustrissimo Reytor da Universidade, Nuno da Sylva Telles, ao Claustro, se deviaõ dar graças a Deos Nosso Senhor em forma solemne, por ter alumiado S. Santidade, para expedir Bulla taõ util, contra proposiçoens taõ perniciosas, que todas foraõ lidas publicamente na primeyra Assemblea. (*Gazeta de Lisboa*, 1717: n.º 8, quinta-feira 25 de Fevereiro)

³⁴⁵ «Em 1788 publicaram os padres do Oratório, para uso das suas escolas, uns livrinhos de pequeno formato, de entre os quais um *Diálogo da Esfera Celeste e Terrestre para uso das Escolas da Congregação do Oratório na Real Casa de Nossa Senhora das Necessidades*, no qual se ensina que os planetas são sete: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vénus, Mercúrio, Lua. Aí está o Sol, do qual se acrescenta que “faz os seus movimentos à volta da Terra”. Teve este livrinho não sabemos quantas edições, mas possuímos um exemplar de uma edição de 1807, onde o texto não foi alterado! As crianças portuguesas que frequentavam as escolas dos oratorianos nos primeiras anos do século XIX ainda aprendiam que o Sol se move em redor da Terra» (Rómulo de Carvalho, 1985: 32-3).

³⁴⁶ «Neste país tudo é olhado como mistério ou feitiçaria, isto é, sortilégio ou magia. Aqui nem um homem de ciência se pode mostrar curioso e pretender instruir-se pois tem sempre receio de ser molestado pelo Santo Ofício» (Merveilleux, 1738; cit. por Rómulo de Carvalho, 1987: 18).



Fig. 43 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *As Ciências e as Virtudes Presididas pela Religião*, c.1771-1800. Óleo sobre estuque, 34 x 13 m. Lisboa, Convento de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco (detalhe do tecto da Biblioteca).

Fig. 44 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Estudo para as Ciências e as Virtudes Presididas pela Religião*, c.1779-1800. Desenho a pena tinta bistre, aguada, tinta da china e carvão, 468 x 246 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 24 Des).

Efectivamente, ao longo de quase todo o século a ciência em Portugal é uma actividade realizada, tanto em termos filosóficos como experimentais, quase exclusivamente pelos membros das ordens religiosas, especialmente Jesuítas e Oratorianos – sendo estes, os da Congregação do Oratório de São Filipe Néry, rivais dos primeiros e, em geral, os responsáveis por quase todas as manifestações portuguesas de abertura às novas teses científicas. Não admira por isso que a ciência e, em particular, a astronomia sejam fundamentalmente concebidas no quadro da chamada *física teológica*, isto, é da tentativa de conciliar o pensamento científico com a religião (cf. Calafate, 1994: 46). Exemplo paradigmático é o do oratoriano Teodoro de Almeida (1722-1804), autor, entre outras obras, da influente *Recreação Filosófica Ou Dialogo Sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentarão as aulas*, publicada em dez volumes, entre 1786 e 1800, onde expõe o sistema copernicano considerando-o compatível com a obediência às crenças da Igreja Católica (cf. Rómulo de Carvalho, 1985: 29-31; Rómulo de Carvalho, 1987: 34-5). Para ele, a natureza e os seus *espectáculos*, nomeadamente os do firmamento, servem

não só para o deleite humano com a beleza divina³⁴⁷ mas, por via da ciência, para uma mais completa compreensão de Deus, contribuindo assim para o progresso do homem (cf. Calafate, 1994: 54-6).

Esta defesa de uma aliança entre ciência e religião surge repetidamente ao longo de todo o século, por via de muitos outros autores; o naturalista italiano, radicado em Portugal, Domingos Vandelli proclama-o de forma clara: «nenhum que se aplicou a estudar e observar as obras da Natureza foi conhecido ateu ou infiel porque a Ciência natural está unida à Religião» (Vandelli; cit. por Rómulo de Carvalho, 1987: 57). Mas é sobretudo através da acção dos membros da Congregação do Oratório que esta *Harmonia da Razão e da Religião*, título de uma obra de Teodoro de Almeida publicada em 1793, se torna um objectivo perseguido de forma sistemática (cf. Maxwell, 1993: 111). No Convento de Nossa Senhora das Necessidades, em Lisboa, fundado por D. João V e sede da ordem, a biblioteca, o observatório, o gabinete de história natural e a Sala dos Instrumentos, procuram espelhar esta aliança de uma filosofia que une Aristóteles, Descartes e Newton, sob a égide da religião. Um tal propósito surgia pictoricamente exposto na desaparecida pintura do tecto da Sala dos Instrumentos, realizada em 1750 por Inácio de Oliveira Bernardes, com o tema da *Sabedoria Divina e as Artes Liberais* (cf. Delaforce, 2002: 113) – como ressurgirá, décadas mais tarde, na já referida pintura de Pedro Alexandrino, *As Ciências e as Virtudes Presididas pela Religião*, no tecto da Biblioteca do Convento de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco (figs. 12, 13), ao qual pertenciam tanto Manuel do Cenáculo como José Mayne (1723-1792), possíveis autores do programa iconográfico. Este último integrará a Academia das Ciências³⁴⁸, criada em 1779, à qual doará a sua colecção de instrumentos científicos. Curiosamente, a Academia acabará por ser instalada neste edifício em 1833, mantendo-se a sala pintada por Pedro Alexandrino como biblioteca e, simultaneamente, Sala de Sessões (figs. 43, 44).

³⁴⁷ «Oferecer este bellissimo espectáculo aos Anjos era como mostrar uma pintura de Rafael a uma parede ... com que não são os Anjos para quem Deus fez esta bellissima architectura luminosa dos espaços e corpos celestes» [Teodoro de Almeida (1786-1800). *Recreação Filosófica Ou Dialogo Sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentarão as aulas*. Lisboa: Regia Officina Typografica; vol. X, I, 25; cit. por Calafate, 1994: 66].

³⁴⁸ «Quando a Academia se reuniu, pela primeira vez, em 16 de Janeiro de 1780, e procedeu, na respectiva sessão, à escolha dos sócios para o seu grémio, foi proposto, entre outros, um padre franciscano da Congregação da Terceira Ordem da Penitência, de nome José Mayne. Era pessoa destacada da vida nacional, confessor de D. Pedro III que era o marido de D. Maria I, e deputado da Mesa que procedia ao exame e censura dos livros. / José Mayne interessava-se muito pela História Natural, não como homem de ciência mas como homem da Igreja que se preocupava em defendê-la dos perigos que poderiam resultar do estudo da Natureza por quem não visse nela a manifestação clara de uma obra do Criador» (Rómulo de Carvalho, 1987: 75).

A máquina celestial, realizada algures na segunda metade do século XVIII, constitui, em Portugal, o mais eloquente manifesto visual desta ambiciosa, mas condenada ao fracasso, tentativa de construir e sustentar uma *ciência teológica*. Não por acaso, a alegoria decorre no céu e não em terra: no ponto mais alto da construção nebulosa piramidal, a religião, segurando a cruz da Paixão de Cristo, símbolo do supremo mistério teológico do universo, e rodeada de virtudes teológicas e cardinais, preside e orienta todas as ciências que, perante ela, testemunham a sua lealdade e reconhecimento: «... os teólogos modernos têm escrito tão belos tratados de religião natural, para mostrar aos ateus a existência de Deus, para delas tirar os princípios da religião natural contra os deístas e para do conhecimento da religião natural mostrar evidentemente a necessidade da revelação, ou da religião sobrenatural, que é a nossa religião cristã» (Verney, 1748; cit. por Calafate, 1994: 149)³⁴⁹.

Porém, a dificuldade de alcançar esta harmonia entre o novo pensamento científico e os quase inamovíveis preceitos da teologia espelha-se nas permanentes tensões e conflitos entre ambas ao longo de todo este período – que leva muitos dos defensores do novo espírito iluminista a abandonar Portugal, fugindo assim ao clima de censura, anti-semitismo e fanatismo religioso³⁵⁰. Se a filosofia racionalista e empirista que se desenvolve ao longo do século XVIII tende a considerar a religião um obstáculo ao desenvolvimento das novas ideias e à concretização dos novos ideais iluministas, a segunda olha para aquela como uma ameaça à sua influência, senão mesmo à sua existência. Em 1746, por exemplo, no Colégio das Artes, em Coimbra, proíbe-se o ensino das ideias «inúteis» de Descartes, Newton e outros (França, 1987: 54), enquanto, nesta como noutras escolas jesuítas, se reafirma a defesa e o ensino do sistema celestial ptolomaico. Isto no mesmo ano que o oratoriano Luís António Verney (1713-1792) publica o seu *Novo Método de Estudar*, fortemente crítico da escolástica jesuíta, do pensamento aristotélico e defendendo as ideias de Descartes e os argumentos de Newton como única saída para a decadência científica em que o país se encontrava mergulhado (cf. Saldanha, 1992: 356; Rómulo de Carvalho, 1985: 27; Maxwell, 1993: 110). Mas também numa altura em que sob o pontificado de Bento XIV (1675-1758), eleito Papa em 1740, a Igreja Católica ensaia uma abertura às ideias de Newton (cf. Cassini, 1993: 223-6). Como afirma Maxwell (1993: 110), em Portugal «a mais imediata consequência deste debate filosófico foi a

³⁴⁹ Luis Antonio Verney (1748). *Resposta ás Reflexões que o R. P. M. Fr. Arsenio da piedade Capucho fez ao livro intitulado Verdadeiro Metodo de Estudar*. Valença: Oficina de Antonio Balle; pp. 46-7.

³⁵⁰ É o caso, entre outros de Jacob de Castro Sarmiento (1691-1762), defensor das ideias newtonianas que abandona o país em 1721, de António Nunes Ribeiro Sanches (1699-1783), que sai em 1726 (cf. Maxwell, 1991: 109-10), ambos de origem judaica, ou de Correia da Serra (1750-1823), um dos fundadores da Academia das Ciências, obrigado a fugir em 1795 (cf. Rómulo de Carvalho, 1987: 102).

de questionar a influência da Companhia de Jesus», observando-se o crescimento de um espírito particularmente crítico face ao seu quase monopólio do ensino em Portugal, à sua retrógrada tradição escolástica e, sobretudo, à sua poderosa influência e acção no combate às novas ideias. Este espírito anti-jesuítico culminará, em 1759, no encerramento de todas as suas escolas, incluindo o Colégio de Santo Antão, logo seguida da sua expulsão de Portugal por ordem do Marquês de Pombal, acontecimento que terá importantes repercussões em toda a Europa, despoletando acções idênticas noutros países e, por fim, a sua extinção por bula papal em 1773. Além disso, embora a Congregação do Oratório não tenha sido extinta, alguns dos seus membros «foram desterrados em 1760 e proibidos de ensinar, por alegadas divergências entre a sua doutrina religiosa e a doutrina oficial do Estado», entre eles Teodoro de Almeida, enviado para o Porto com residência fixa (Rómulo de Carvalho, 1985: 75).

A extinção da Companhia de Jesus conduzirá à importante reforma pombalina do ensino em Portugal, concretizada entre 1759 e 1772, data em que esta foi implementada ao nível universitário³⁵¹. Previsivelmente, a reforma foi efectuada de acordo com muitos dos princípios defendidos pelos Oratorianos, rivais dos Jesuítas e responsáveis pela introdução em Portugal das novas ideias filosóficas, seguindo particularmente as recomendações de Verney e do franciscano Frei Manuel do Cenáculo, colaborador próximo de Pombal e defensor do ensino experimental e das ideias de Descartes e Newton (cf. Maxwell, 1993: 120-4). A ambiciosa reforma assentou na erradicação do aristotelismo, do pensamento escolástico e do sistema ptolomaico e, em seu lugar, no estabelecimento de um ensino experimental aberto ao novo espírito científico, com a construção na Universidade de Coimbra de laboratórios, de um observatório e de um jardim botânico e a contratação de professores estrangeiros. Ao mesmo tempo, era criada a cadeira teórico-prática de astronomia, «que não sómente interessa a curiosidade, e admiração dos homens, presentando-lhes o espectáculo magnífico do Ceo, em que resplandece o Poder, e sabedoria do Creador; mas também serve de grandes utilidades», baseada na doutrina de Copérnico, por estar «demonstrativamente provado, que o Sol he o centro dos movimentos Planetarios» (*Estatutos da Universidade de Coimbra, 1772*; cit. por Rómulo de Carvalho, 1985: 80). Porém, o observatório da Universidade de Coimbra só seria construído entre 1789 e 1799, já no reinado de D. Maria I, ao mesmo tempo que, em Lisboa,

³⁵¹ No seu âmbito seria criado, em 1761, o Colégio dos Nobres, em Lisboa: «este Colégio, que só começou a funcionar em 1766, não correspondeu ao que Pombal esperava dele no que respeita ao ensino das disciplinas científicas, forçando-o a mandá-lo encerrar em 1772, e limitando-o, a partir dessa data, ao ensino das Humanidades» (Rómulo de Carvalho, 1987: 48). Seria na igreja deste Colégio que Luís Gonçalves de Sena pintaria um tecto (provavelmente o da nave), destruído no incêndio de 27 de Abril de 1843 (Gonzaga Pereira, 1833-40: 166-8).

eram criados os observatórios do Castelo de São Jorge, em 1787, por iniciativa da nova Academia das Ciências, e do Arsenal da Marinha, em 1789. Um outro observatório seria construído no Real Colégio de Mafra, anexo ao convento, pelos cónegos regentes de Santo Agostinho (cf. Rómulo de Carvalho, 1985: 91) – os mesmos que se mudariam em 1793 para São Vicente de Fora, aí mandando restaurar e repintar, em 1796, a semi-destruída pintura de Bacherelli no tecto da Portaria do convento.

Ainda assim, a nova Real Mesa Censória, criada pelo Marquês de Pombal em 1768 após a extinção da Inquisição³⁵², exercia um apertado controlo sobre as obras que entravam em Portugal – censura esta que era feita, paradoxalmente, tanto em nome do Iluminismo, como da protecção do Estado e, sobretudo, dos principais dogmas do Catolicismo (cf. Maxwell, 1993: 123). No edital de 24 de Setembro de 1770 por ela elaborado, é apresentada uma longa lista de obras proibidas, que a «conservação do cristianismo, a pureza da fé, a veneração devida aos Mistérios Santos, a defesa da Igreja, a integridade dos costumes e a extirpação dos vícios» impõem; é também longamente argumentado os motivos pelos quais apenas a religião cristã ilumina os espíritos, sujeitando-os «às superiores verdades da revelação divina, comunicadas pela Escritura e pela tradição» e justifica-se a proibição das obras pelos estragos provocados «neste século, mais que em todos os outros», pelo «espírito da irreligião e da falsa filosofia» que se manifesta nas «abomináveis produções da incredulidade e da libertinagem de homens que se denominam *espíritos fortes*, e se atribuem o especioso título de *filósofos*», construindo uma «doutrina ímpia, falsa, temerária, blasfema, herética, cismática, sediciosa, ofensiva da paz e sossego público», defensora do «*ateísmo*, *deísmo* e do *materialismo*» (in Voltaire, 1756: 67-75). Na longa lista de livros proibidos, encontram-se obras de Hobbes (1588-1651), Spinoza (1632-1677), Bayle (1647-1706), Shaftesbury (1671-1713), Rousseau (1712-1778) e todas as de Voltaire; para seis das mais perigosas decreta-se que sejam queimadas na Praça do Comércio, acto que foi realizado a 6 de Outubro.

Em Portugal, como na restante Europa, as múltiplas pinturas da Imaculada Conceição realizadas nos tectos das igrejas após 1612 mostram uma Virgem imaculada assente sobre uma Lua cristalina, aristotélica, e quase sempre estilizada – exactamente como

³⁵² «From 1684 to 1747, 4,672 persons were sentenced by the Inquisition and 146 burned at the stake. From 1750 to 1759, there had been 1,107 sentences and 18 burnings. Pombal abolished the distinction between old and new Christians in 1768. And in 1769 he moved against the Inquisition itself, destroying its power as an independent tribunal and making it dependent on the government. Public *autos da fé* ceased, along with the death penalty. Ironically, it was the Jesuit Malagrida who was the last victim, burned in 1761» (Maxwell, 1993: 121-2).

no caso das doze estrelas que rodeiam a sua cabeça. Não há a mínima sombra ou mancha, o mínimo vestígio de uma concepção astronómica, de uma visão telescópica. A Lua, tal como a Virgem, é aqui um corpo exclusivamente teológico, diáfano, incorrupto e iluminado pela graça divina – destituído de peso, de veracidade astronómica ou de qualquer ligação às leis newtonianas da gravidade que agora regem o universo. A observação destas pinturas – desde as de António de Oliveira Bernardes, na nave de Santa Clara de Évora ou em Serpa, até às de Pedro Alexandrino, na capela-mor da Bemposta ou na igreja de São Pedro, em Lisboa, passando pelas da nave da Igreja do Seminário em Santarém, da Sacristia da Igreja da Misericórdia de Santa Comba Dão ou das capelas particulares de Trevões e de Alcáçovas – permite-nos atravessar todo este período sem que, depois do desafio de Cigoli e das profundas transformações na filosofia, na física e na astronomia, encontremos sinais pictóricos evidentes da nova visão astronómica do firmamento. Com uma única e, por isso, extraordinária excepção: a *Visão da Imaculada Conceição* no tecto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal, em Moscavide (figs. 45, 46).



Fig. 45 e 46 – Autor desconhecido. *Visão da Imaculada Conceição*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscavide, Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (detalhes do tecto da nave).

Aqui, de forma quase imperceptível para o observador situado no chão da capela, a Lua sobre a qual a Virgem se ergue é uma ambígua combinação do quarto lunar da

iconografia religiosa e do corpo esférico completo da astronomia, subtilmente manchado mas não ostensivamente irregular, como na topografia dos desenhos de Galileu ou na máquina de Cigoli. Já foi referido que desconhecemos o autor desta obra e a sua data³⁵³. No entanto, várias características suas, nomeadamente a exuberante quadratura, com uma profusão de elementos decorativos e *putti*, as suas qualidades cromáticas e a própria representação da visão da Virgem, das restantes figuras celestiais (como os querubins, anjos e arcanjos) e do espaço atmosférico, que o sujeito observa através da abertura circular central, parecem apontar para o final do século XVIII – à semelhança, aliás, da pintura do tecto da capela-mor, realizada pelo(s) mesmo(s) autor(es). Apesar do seu quase total desconhecimento e da absoluta ausência de qualquer estudo, trata-se, na nossa opinião, de uma das mais importantes obras de decoração total das coberturas de um templo realizada neste período.

Porquê esta excepção? A que se deve, ou a quem se deve: ao encomendador, ao pintor ou a ambos? Não sabemos, mas não deixa de constituir uma ironia o facto de, duzentos anos depois, esta ser a capela da residência oficial da mais importante autoridade eclesiástica portuguesa. O valor desta pintura reside, inquestionavelmente, nela própria, mas a sua existência torna também ainda mais óbvia a atitude pictórica e teológica de todas as restantes obras que representam a Imaculada – o seu *silêncio pictural*, ou melhor, a sua *cegueza* relativamente a esta controversa questão. No entanto, todas foram feitas no conhecimento tanto das transformações científicas, cujo impacto e discussão teológica era impossível ignorar, como do excepcional exemplo visual da cúpula da Capela Paolina – que os pintores portugueses que estiveram em Roma tiveram oportunidade de observar. Nesse sentido, uma e outras, directa ou indirectamente, constituem afirmações de princípio acerca do conflito que envolveu Galileu, Cigoli e a Igreja Católica e são inseparáveis das suas consequências.

Depois do desafio de Cigoli, tornou-se inquestionável que a representação do espaço celestial sobrenatural não correspondia a uma paisagem do céu mas apenas a uma ideia espiritual dele: portanto, o céu representado não era o resultado de uma visão óptica mas antes a expressão óptica de uma visão inteiramente metafísica. Talvez os restantes pintores

³⁵³ Encontrámos duas únicas referências a esta obra: «a capela ... faz parte do edifício do Seminário dos Olivais ... Quanto às pinturas da abóbada, são de reduzido interesse, embora contribuam para o esplendor de todo o conjunto ...» (Azevedo, Ferrão, Gusmão, 1963b: 58-9); «Segundo a tradição, este palácio seria obra de D. João V ... Situada na ala esquerda do palácio, a capela oferece o exemplo duma decoração faustosa onde o tratamento exímio dos espaços compensa uma certa falta de imaginação. ... Também não há surpresas nas monumentais pinturas barrocas, em "trompe l'oeil", que dão ao tecto uma amplidão ilusória e onde se exalta a figura de Nossa Senhora da Conceição, à qual a igreja é dedicada» (Stoop, 1986: 49-50). Também segundo esta autora, os painéis de azulejos que revestem completamente as paredes da nave, representando cenas da vida da Virgem e outros episódios do Antigo Testamento, terão sido «realizados entre 1720 e 1740 e atribuíveis a Policarpo de Oliveira Bernardes ou a Bartolomeu Antunes» (Stoop, 1986: 50).

tivessem razão: se a atitude de Cigoli fosse levada às últimas consequências, como se poderia registar opticamente o que, afinal, não era possível observar? Aquilo que nem eles próprios viam, haviam visto ou, provavelmente, viriam a ver? A única solução era inventar “paisagens metafísicas”, *parapaisagens*, que dessem a esse mundo sobrenatural uma aparência o mais próxima possível daquilo que os olhos eram capazes de perceber e reconhecer e a mente conceber. Porém, fazendo tudo para que o observador nunca esquecesse estar perante uma imagem desse *outro e diferente* mundo para o qual desejava ser transportado, elevado, raptado espiritualmente.

Ao longo do século XVIII a destruição do cosmos aristotélico, finito, organizado segundo esferas concêntricas estanques e a sua substituição por um universo indeterminado, ou mesmo infinito, sujeito a leis geométricas e matemáticas homogêneas completa-se (cf. Koyré, 1957: 6). Para uns isto significa um mergulho no caos, para outros o triunfo de uma nova ordem; para muitos, era a concretização da metáfora de Galileu: a sensação de se estar perdido num labirinto escuro. Para Galileu como para Cigoli, unidos na defesa do que era ainda indefensável, a conciliação da ciência com a arte e a religião resultaria, em grande medida, num fracasso. Para Cigoli, esse fracasso significou também a impossibilidade de conciliar a visão bíblica do céu com a sua visão telescópica, isto é, de operar por via da pintura uma visão do invisível por meios simultaneamente científicos e teológicos. A ideia de paisagem celestial, verdadeira e cientificamente exacta, ao serviço de uma representação do mundo sobrenatural não foi mais do que uma quimera pintada, uma vez *quase* sem exemplo, na cúpula da Capela Paolina. Não voltou a acontecer nos tectos de Itália: nenhum outro pintor colocou a Virgem sobre uma Lua astronómica nem procurou integrar, de forma directa, nas máquinas celestiais, pintadas nos tectos, abóbadas e cúpulas, as visões do céu obtidas pelas máquinas ópticas. Quando se tornou possível já ninguém mostrou interesse: nem os pintores em fazê-lo, nem os clientes em encomendá-lo. O céu sobrenatural estava, definitivamente, dissociado do céu natural. Quanto a Portugal, resta este exemplo isolado, que, sendo ambíguo, não deixa de ser notável – ou, até mais notável ainda – tanto no contexto português como europeu.

De algum modo, os conturbados céus nebulosos da pintura tornavam impossível a visão telescópica do mundo celestial. Como Galileu e todos os astrónomos rapidamente perceberam, por mais potentes que fossem os telescópios ópticos estes, até à colocação em órbita do Hubble no século XX, dependiam da limpidez atmosférica para operarem. As cerradas nuvens do céu teológico funcionavam, assim, como um tecto opaco que garantia a invisibilidade do novo firmamento.

2.1.2. O céu sobrenatural: arte e religião

2.1.2.1. O céu teológico

[Jacob] teve um sonho: viu uma escada apoiada na terra, cuja extremidade tocava o céu; e, ao longo desta escada, subiam e desciam mensageiros de Deus. Por cima dela estava o Senhor ...

(Génesis: 28, 12-13)

Na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, encontra-se um curioso desenho a aguada datado de 1775 e assinado por Frei Félix de Nossa Senhora dos Mártires (fig. 47). Talvez destinado, pelas suas dimensões e grau de detalhe, a ser reproduzido em gravura e, eventualmente, a ilustrar um texto, este desenho é particularmente significativo por aquilo que representa: a estrutura do universo. Não o universo de Copérnico, de Galileu, de Descartes ou de Newton mas o universo aristotélico e ptolomaico que a escolástica medieval compatibilizou com a visão celestial da teologia cristã e que, em 1775, não tinha já qualquer suporte científico. Em baixo e no centro do mundo vemos a Terra, local dos quatro elementos; rodeando esta um conjunto de círculos ou esferas, colocadas cada vez mais altas e distantes. Primeiro as sete esferas planetárias correspondentes, de forma sucessiva, à Lua, a Mercúrio, a Vénus, ao Sol, a Marte, a Júpiter e a Saturno. Depois a esfera do firmamento, a abóbada celeste, na qual se inscrevem, de forma equidistante da Terra, todas as estrelas e constelações que formam o limite do céu visível. Acima desta as duas últimas esferas: o *primum mobile*, a esfera cujo movimento de rotação em torno da Terra impulsionava o movimento das restantes esferas abaixo de si e, logo depois, o *céu cristalino*, imaterial e luminoso. Ambas operam a transição do finito céu astronómico para o ilimitado céu paradisiaco: o *céu empíreo*, morada dos anjos, dos santos e mártires, das almas bem-aventuradas e dos seres eleitos. No cume deste, presidindo a todo o universo, encontra-se a Santíssima Trindade, ladeada pela Virgem Maria, colocada à direita de Cristo. Acentuando o paradoxo entre esta visão do universo e o seu tempo, uma moldura *rocaille* rodeia o diagrama. Dois outros pormenores são aqui fundamentais: por um lado, neste céu empíreo todos os seres representados dispõem-se sobre nuvens e são por elas rodeados; por outro, neste universo de esferas concêntricas e estanques que rodeia e encerra a Terra, uma escada mística, ladeada pelas figuras da Fé e da Humildade, permite através dos seus doze degraus

iniciáticos operar a ligação directa entre a Terra e o céu divino. Através dela não só o sujeito pode escapar à clausura terrena e a tudo aquilo que define este território de imperfeição e morte como, inversamente, por ela, como revela o sonho de Jacob, Deus e os seus enviados irrompem no mundo terreno e intervêm directamente no destino daqueles que aqui vivem.

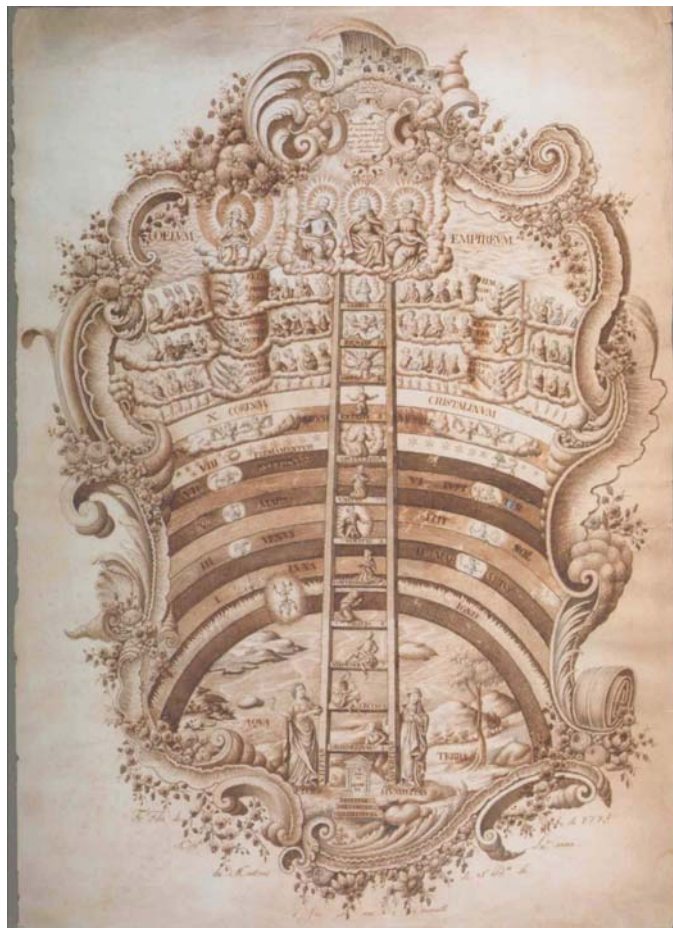


Fig. 47 – Frei Félix de Nossa Senhora dos Mártires (?-?). *Universo*, 1775. Desenho a aguada, 575 x 415 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 3317 Des).

Se duzentos e cinquenta anos antes este podia ser o diagrama de uma visão teológica cientificamente suportada do universo, em 1775 apenas a fé sustenta o seu anacronismo astronómico. Nesta sua reiteração de uma concepção mística em aberto conflito com as novas concepções científicas podemos perceber melhor o contexto e as tensões subjacentes às grandes máquinas celestiais realizadas pelos artistas ao longo do século XVIII. Mas também o porquê da sua representação atmosférica do céu divino e, não menos importante, a função a elas reservada: serem a escada que, como no sonho de Jacob ou no desenho de Frei Félix, estabelece a comunicação entre o mundo humano e o divino e permite a ascensão a este. Para chegar a ela, o sujeito tem de atravessar a *porta augusta*, a porta do templo. Apenas dentro da igreja e só aí, ao olhar para cima, ele poderá vislumbrar o que a sua

limitada visão não lhe permite ver: o esplendor e a glória do céu divino. Apenas a pintura permite essa transcendência dos limites visuais, apenas ela permite romper o tecto, perfurar as esferas, ultrapassar o limite opaco do firmamento e dar a ver o que está para lá do *primum mobile* e do *céu cristalino*. Se, de acordo com «os escritos dos sábios e até dos santos teólogos, os céus são em número de nove e nove são os coros ou classes de anjos, eles [os artistas] deverão esforçar-se para, através de uma doce abertura pelo meio de todos esses céus, revelar essa suprema divindade e excelentíssima beleza ...» (Cristoforo Sorte, 1580; cit. por Cosgrove, 1988: 275, n. 35)³⁵⁴. Ao oferecer ao extasiado crente a visão beatífica do invisível ela torna-se na escada que lhe permitirá ascender e ser transportado ao cume glorioso do universo.

O desenho de Frei Félix de Nossa Senhora dos Mártires é a representação de «todo o sistema desta pasmosa máquina do universo que temos continuamente diante dos olhos» e que, como afirma António Ribeiro dos Santos (1745-1818) «é um testemunho visível da existência e perfeições de um Senhor Omnipotente, de cujo infinito Poder e Sabedoria são estas maravilhas um imperfeito rascunho» (Ribeiro dos Santos, 1787; cit. por Calafate, 1994: 82)³⁵⁵. É também esta a estrutura da *máquina do mundo* que o padre João Cardoso da Costa havia pormenorizadamente descrito em 1754 no seu *Memorial Historico do Mundo Celestial e do Mundo Elemental*: os céus são onze *cascos* ou esferas cristalinas, concêntricas, inseridas umas nas outras, mas sem contacto entre si (Cardoso da Costa, 1754: 7-35). Envolvendo todas as outras está o céu empíreo, o maior e o mais remoto, absolutamente imóvel, incorruptível e feito de uma substância subtil e resplandecente. A sua imensidão permite-lhe ser não apenas a morada permanente do Criador, dos *espíritos angélicos* e das *almas bem-aventuradas* mas a futura habitação de todos aqueles que, tendo nascido entre o princípio e o fim do mundo, irão ressuscitar no Juízo Final. Na descrição de Cardoso da Costa há apenas uma discrepância com a estrutura celestial mostrada no desenho de Frei Félix: enquanto para este o céu cristalino antecede o céu empíreo e surge acima do *primum mobile*, para o primeiro a ordem é a inversa. O Primeiro Móvel é, assim, o céu que está mais próximo do céu divino e, como o nome indica, é uma esfera em movimento, permanente e regular: realiza trezentas e

³⁵⁴ «E secondo che scrivono i savi et anco i santi teologi, che i cieli sono per numero nove e che parimente sono nove i cori, overo i gradi degli angeli, doverebbono sforzarsi, con una dolce apertura di tutti essi cieli nel centro, di quella suprema divinità et eccellentissima bellezza dimonstrarlo, et apresso gli angeli di coro in oro, overo di grado in grado, secondo la natura e proprietá loro dolcemente con i colori imaginare» [Cristoforo Sorte (1580). *Osservazioni nella pittura*. Venezia].

³⁵⁵ António Ribeiro dos Santos (1787). *A Verdade da Religião Christã*. (2 vols.) Coimbra: Real Impressão da Universidade; vol. I, p. 21.

cinco voltas por ano em torno da Terra, durando cada uma vinte e quatro horas. O seu movimento arrasta o de todas as outras esferas abaixo de si, o que significa que apenas o céu empíreo é absolutamente imóvel. Abaixo do empíreo e do *primum mobile* surge então o céu cristalino, totalmente uniforme e transparente porque constituído exclusivamente de água gelada. Porém, estes três céus, o empíreo, o móvel e o cristalino não são visíveis: a sua existência só pode ser conhecida através dos textos sagrados e dos comentários daqueles que foram por estes iluminados. Visíveis ao olhar humano são apenas os restantes oito céus: o do firmamento, a esfera das estrelas fixas, e os dos sete astros errantes, sucessivamente mais próximos de nós, na sequência mostrada pelo desenho e defendida pela astronomia anterior a Copérnico. No centro desta majestosa *máquina do mundo* está a Terra. Rodeada por dez esferas em movimento harmonioso, nela pode ser ouvido, nas noites límpidas, o subtil som produzido por esse movimento. Como na sua rotação cada esfera emite uma nota musical, juntas, as dez esferas dinâmicas, produzem a mais harmoniosa das músicas: a música das esferas, a música do universo, «que representa a perfeita coordenação e glória do cosmos» (Russell, 1997: 24). A arquitectura celestial está assim indissociavelmente ligada a uma ideia de harmonia musical que marcará de forma importante toda a cultura ocidental (cf. James, 1993).

Neste sistema cosmológico, o paraíso da teologia cristã, o céu divino ou empíreo, tem, claramente, as características de um lugar³⁵⁶: integra espacialmente a máquina do universo e é concebido como o que está para além da décima esfera. Um lugar suficientemente extenso, para nele poderem habitar, como acentua João Cardoso da Costa, os corpos de todos os seres glorificados. Um lugar que, ao contrário das esferas inferiores, não tem um limite definido, como sugere o desenho de Frei Félix. Porém, a cristalização desta concepção esteve longe de ser consensual, sobretudo porque a noção de lugar pressupõe a de corpo e este de matéria³⁵⁷: será Alberto, o Grande (1193-1280), para quem o céu divino seria «um corpo puro, com as qualidades de esplendor, imobilidade e libertação das leis naturais» que governavam o restante universo (Russell, 1997: 127), que defenderá esta noção de lugar corpóreo e matérico e abrirá caminho à sua associação a um mundo espacialmente

³⁵⁶ «Whether heaven is a space or place is an equally difficult question. If glorified bodies exist in heaven, it must be a place. Even if only spirits exist there, so long as they are capable of motion (even internal change), it must be a place. If a place, it should be a part of the cosmos, for "place" is meaningless except within space and as a part of space. If heaven is beyond space, it cannot be a place as place is normally defined. As with time, heaven is often seen as existing in a space other than the sort of space that we inhabit» (Russell, 1997: 12-3).

³⁵⁷ «The earliest indication of a connection between space and God lies in the use of the term "place" (*makon*) as a name for God in Palestinian Judaism of the first century» (Jammer, 1993: 28).

organizado, o espaço celestial ptolomaico das esferas concêntricas. Facto que exercerá, como afirma Jammer (1993: 27-8), uma profunda e continuada influência em todas as teorias físicas de espaço até ao século XVIII. Quanto à profundidade dos céus visíveis, ela será repetidamente discutida no seio tanto da teologia e da filosofia religiosa como da própria filosofia natural: se para alguns a extensão do espaço celestial que vai da Terra à esfera do firmamento, era «aproximadamente igual a 20 000 raios terrestres, ou seja, mais de 200 000 000 de quilómetros» (Koyré, 1947: 41), para outros ela era “apenas” de 14 000 raios (Lenoble, 1960: 212)³⁵⁸. Havia também quem preferisse calcular o tempo necessário para a percorrer, concluindo que «uma “pesada” bola que se lançasse do Céu chegaria à Terra ao fim de quinhentos anos» (Rómulo de Carvalho, 1985: 12). Porém, era necessário ter em conta que «quando Deos creou os Espiritos Angélicos, entre outras excellencias, os dotou de huma grande agilidade, que se não pôde explicar: e como são espiritos, e dotados de tão grandes excellencias, descendo algum delles do Ceo Empyreo à Terra, não gasta dias, nem horas, nem minutos; porém sim alguns instantes de tempo» (Cardoso da Costa, 1754: 7-35). Determinar a distância que separava a Terra do céu empíreo era, afinal, calcular a dimensão da escada de Jacob e, por arrastamento, o tempo necessário para a percorrer.

Se a afirmação bíblica do céu como lugar do divino é constante – logo no segundo livro Deus afirma a Moisés «Vós mesmo vistes que foi dos céus que eu falei convosco» (*Êxodo*: 20, 22) – a associação desta visão mística do céu com a máquina aritotélica-ptolomaica é, provavelmente, o espelho mais eloquente das múltiplas formas com que a tradição judaico-cristã se combinou com a cultura greco-latina: «a ligação do céu paradisíaco [*heaven*] com as esferas planetárias e estelares e, portanto, com os círculos, deriva do pensamento grego e helenístico» (Russell, 1997: 15). A concepção do universo criado por Deus como uma grande esfera que contém outras esferas é o resultado da adopção pelos filósofos cristãos da física aristotélica e do modelo astronómico construído a partir dela por Claudius Ptolemaeus, ou Ptolomeu. A este é acrescentado o céu empíreo, a morada divina, situado para lá da abóbada das estrelas fixas. Neste sistema híbrido, os conceitos de *cima* e *baixo* detêm um papel fundamental: a ancestral associação hierofânica do alto, ou mundo superior, com a pureza e eternidade divina e do baixo, ou mundo inferior, com a imperfeição, corrupção e decadência natural, reiterada por Cristo quando afirma aos Apóstolos «Vós sois cá de baixo; Eu sou lá de cima! Vós sois deste mundo; Eu não sou deste mundo» (*João*: 8,

³⁵⁸ O alargamento operado pelo modelo de Copérnico face ao modelo de Ptolomeu corresponde a um universo visível cujo diâmetro é 2000 vezes maior (Koyré, 1957: 40) ou a um volume «*pelo menos*, 400 000 vezes maior» (Kuhn, 1957: 177).

23), combina-se com noção aristotélica de lugar, com o seu paralelismo entre o micro e o macrocosmos e com sua distinção de valor entre as partes superiores e inferiores de um corpo, seja ele o do homem ou o do universo (cf. Benevolo, 1991: 15; Jammer, 1993: 83). Desse modo, tal como na máquina do mundo, a progressão ascensional de esfera para esfera pressupõe uma evolução do mais pesado, denso, escuro e material, a terra, para o mais leve, rarefeito, luminoso e imaterial, o céu empíreo, na máquina do templo, modelo simbólico da arquitectura do macrocosmos, o tecto será associado ao mundo superior dos céus³⁵⁹ e, por isso, destinado à representação do divino empíreo. No seu interior, o olhar é organizado segundo essas mesmas ideias de progressão vertical de baixo para cima, do natural para o sobrenatural, do terreno para o celestial. Em resultado disso, por via da pintura, a abóbada, como na visão de Ezequiel, abre-se para que o crente possa vislumbrar os céus em majestade e, assim, aceder ao misterioso e, de outra forma, invisível mundo da pura luz: «o céu abriu-se e, então, contemplei visões divinas» (*Ezequiel*: 1, 1)³⁶⁰. Por isso também, a escada de Jacob no desenho de Frei Félix é uma escada simbólica e iniciática³⁶¹: os seus doze degraus conduzem do *desiderium* à *gloria*, do peso do pecado à leveza do voo puro, numa gradual elevação, libertação ou transcendência da condição humana que é, afinal, uma fuga da mortalidade em direcção à suspensão eterna. Também por isso, no sonho de Jacob, são os anjos que sobem e descem pela escada: eles simbolizam a mais perfeita combinação da forma humana com a leveza aérea do divino³⁶².

³⁵⁹ «... in an unbroken tradition from antiquity a vault or a dome, as built architecture, is a symbol of Heaven ... and the decoration of the symbolic structure nearly always characterizes it as Heaven in one way or another» (Shearman, 1992: 151-3).

³⁶⁰ Um outro exemplo desta hierarquia vertical e da condução do olhar num percurso de baixo para cima é a *árvore de Jessé*. Na nave da Capela de Nossa Senhora da Penha, ou da Vista Alegre, em Ílhavo, ela ocupa toda a superfície do tecto. Embora não esteja representada em escorço, o crente não tem qualquer dúvida sobre o seu simbolismo ascensional já que, na sua disposição longitudinal, a base do tronco situa-se sobre a zona de entrada da igreja e o ponto mais alto, onde figura Nossa Senhora com o Menino, junto ao arco da capela-mor – a área do templo directamente relacionada com o céu.

³⁶¹ «A ascensão celeste pela subida cerimonial de uma escada, provavelmente fazia parte de uma iniciação órfica. Seja como for, encontramos-la na iniciação mitríaca. Nos mistérios de Mithra, a escada (*climax*) cerimonial tinha sete degraus, e cada degrau era de um metal diferente. Segundo Celso (Orígenes, *Contro celso*, VI, 22), o primeiro degrau era de chumbo e correspondia ao “céu” do planeta Saturno, o segundo era de estanho (Vénus), o terceiro de bronze (Júpiter), o quarto de ferro (Mercúrio), o quinto de “liga monetária” (Marte), o sexto de prata (a Lua), o sétimo de ouro (o Sol). O oitavo degrau, diz-nos Celso, representa a esfera das estrelas fixas. Ao subir esta escada cerimonial, o iniciado percorria efectivamente os “sete céus”, elevando-se assim até ao Empíreo» (Eliade, 1947: 146).

³⁶² «O simbolismo do “degrau”, das “escadas” e das “ascensões” foi também conservado pela tradição cristã. ... Todas as visões e todos os êxtases místicos compreendem uma subida ao Céu. ... as ascensões, a subida de montes ou de escadas, os voos na atmosfera, significaram sempre a transcendência da condição humana e a penetração nos níveis cósmicos superiores. O simples facto da “levitação” equivale a uma consagração e a uma divinização. ... Poder voar, possuir asas, torna-se na fórmula simbólica da transcendência da condição humana; a capacidade de se elevar no ar indica o acesso às realidades últimas» (Eliade, 1947: 149-51).

A escada de Jacob é, assim, uma proposta de viagem: uma viagem pelo mundo celestial não apenas com um propósito contemplativo mas, à semelhança de uma peregrinação, com um intuito de transformação. Como demonstra o desenho de Frei Félix, pelo menos até ao fim do século XVIII, céu pelo qual se viaja ao subir esta escada é um céu simultaneamente astronómico e teológico, resultado da combinação do pensamento escolástico medieval com a filosofia natural de Aristóteles e Ptolomeu: um céu no qual se procura conciliar um mundo definido por leis naturais, observável e analisável, com um outro, o céu empíreo, inteiramente alheio a essas leis, impossível de ser visto ou analisado e cuja existência, nascida de uma necessidade religiosa, assentava exclusivamente numa legitimação teológica. Uma das mais extraordinárias descrições desta viagem celestial é a *Divina Comédia* de Dante (1265-1321). Dividida em três partes, esta é uma viagem de peregrinação por todo o universo físico e teológico, envolvendo uma descida subterrânea, pelos círculos do *Inferno*, ao centro da Terra, um regresso à superfície e uma subida ao monte do *Purgatório* para, finalmente, culminar num voo celestial em direcção ao *Paraíso* (cf. Dante, c.1304-1321)³⁶³. A viagem mística de Dante pelo céu é uma viagem ascensional pelo cosmos aristotélico e ptolomaico: de círculo em círculo, desde a Lua até Saturno, num percurso por esferas crescentemente luminosas e transparentes. Ao chegar à última das esferas planetárias, o sétimo céu, o céu de Saturno, Dante olha para baixo e vê, tal como os anjos, o universo de cima para baixo (Dante, c.1304-1321: *Paraíso*, XXII, 133-5). Aí encontra uma escada de ouro e é por ela impelido ainda mais para cima num voo cuja velocidade só é possível por uma libertação das leis naturais (Dante, c.1304-1321: *Paraíso*, XXII, 100-5). Ao subir ao céu empíreo, Dante abandona o universo dos astrónomos para penetrar no sagrado mistério teológico. Abandona também a sua condição humana e perde as faculdades que a caracterizam. Cego com a intensa luz e fulgor do paraíso divino só recupera a visão quando adquire as virtudes sobrenaturais que permitem suportar a intensa luz divina: o empíreo é pura luz e só através de uma nova forma de percepção é possível contemplar as várias ordens de anjos, os bem aventurados, os santos, a Virgem, Cristo e, finalmente, o esplendor de Deus (Dante, c.1304-1321: *Paraíso*, XXX-XXXIII). Deus e o céu são a luz eterna, gloriosa e perfeita que, na sua pureza e intenso brilho, não podem ser percebidos pelos imperfeitos sentidos

³⁶³ «Tanto a natureza dupla do homem como a sua posição intermédia reforçam a escolha que constitui o drama do Cristianismo. Ele pode seguir a sua própria natureza corpórea e terrena descendo até ao seu lugar natural no centro corrupto, ou pode elevar-se seguindo a sua alma através das esferas até alcançar Deus» (Kuhn, 1957: 129).

humanos³⁶⁴: a sua contemplação só é possível por uma visão extraordinária e transcendente, uma *visão beatífica*, resultado de uma passagem a um estado *paradivino*. Quando isso acontece, Dante compreende que Deus, tal como o céu empíreo, é o supremo imóvel que tudo anima, *l'Amor che muove il sole e l'altre stelle* (Dante, c.1304-1321: *Paraíso*, XXXIII, 145).

A concepção do céu divino ou sobrenatural como pura e intensa luz, associada à ideia de união mística e visão beatífica, é primordial na representação pictórica barroca das máquinas celestiais. A luz torna-se num instrumento fundamental dos pintores para a visualização do invisível, a materialização do misterioso e a corporização do inefável³⁶⁵ – um modo de ultrapassar o problema da tradução da visão mística numa linguagem pictórica (Wittkower, 1958: 55). Por outras palavras, uma forma de tornar presente e compreensível Deus, «essência onipotente e invisível, incorpórea e incompreensível» (Cristoforo Sorte, 1580; cit. por Cosgrove, 1988: 275, n. 35)³⁶⁶; mas também de cumprir a reiterada afirmação bíblica da natureza e manifestação divina como pura luz: desde «o Deus supremo apareceu-me em Luz» (*Génesis*: 48, 3) a «Eu sou a Luz do mundo» (*João*: 8, 12). Uma luz que permite que a nossa mente compreenda o incompreensível e que os nossos olhos vejam o que não podem ver (Russell, 1997: 134). A distinção entre luz natural e luz sobrenatural e, sobretudo, entre *luz como visão* e *trevas como cegueira* torna-se fundamental.

... abaixo nas Nuvens reina uma perpétua Noite em comparação com a Luz brilhante e o Esplendor eterno que está acima. ... Mas o Ar superior às Nuvens é um Céu venturoso e sereno. É lá que reina uma Paz eterna; é lá que brilha a Luz do mais belo dia; é lá a Real morada dos Deuses que os nossos olhos corpóreos não podem aperceber. ... para além dos limites do Céu: não há senão uma luz imensa, muito pura e incorpórea, que, pela sua claridade, é mil vezes superior à do nosso Sol, e que os nossos olhos terrestres não poderiam suportar. A sua fonte está no próprio Deus e é dele que ela procede ... (Marcellus Stellatus Palingenius, 1534; cit. por Koyré, 1957: 29-31)³⁶⁷

Ao longo dos séculos XVII e XVIII a associação simbólica dos tectos aos céus e, desse modo, ao espectáculo da luz divina, transforma-se na representação dramática da luta desta contra as trevas. O triunfo da luz, constantemente mostrado nestes tectos, significa

³⁶⁴ «Although the name "empyrean" derives from *pyr*, fire, it is called that not because it burns but because it shines (*non ab ardore, sed a splendore*) ...» (Russell, 1997: 133).

³⁶⁵ «Heaven itself is ineffable, beyond words. The term *ineffabilis* was established in theology in the fifteenth century by Augustine (354-430), who said that it is easier to say what God is not than to say what he is. God is not only incomprehensible to humans but is himself beyond all categories; heaven is therefore also beyond categories» (Russell, 1997: 6).

³⁶⁶ «... e esso eterno Padre ... una onnipotente essenza invisibile, incorporea et incomprehensibile» (Cristoforo Sorte (1580). *Osservazioni nella pittura*. Veneza).

³⁶⁷ Marcellus Stellatus Palingenius (1534). *Zodiacus Vitae*. Veneza (*Le Zodiaque de la vie, ou préceptes pour diriger la conduite et les moeurs des Hommes, traduit du poème latin de Marcel Palingène, célèbre poète de La Stellada, par M. de la Monnerie*. La Haye: Jean Seyrat, 1732; pp. 266, 470, 499).

simbolicamente a vitória da visão sobre a cegueira, da inteligência ou esclarecimento sobre a ignorância. Ironicamente, estes são os mesmos valores que acompanham o surgimento e crescimento, na segunda metade do século XVIII, desse movimento genericamente apelidado de *Iluminismo* – porém, filosófica, política e culturalmente antagónico do mundo no seio do qual aquelas pinturas eram criadas. De facto, como refere Thomas DaCosta Kaufmann, se tanto a ideia de combate da luz contra trevas como a da futura chegada da luz eram formas recorrentes de visualizar o conceito de Iluminismo, então isso significa que, pelo menos, a partir de «1765 associações deste tema com o Iluminismo seriam difíceis de evitar» (Kaufmann, 2005: 39). Mais difícil, porém, é estabelecer uma correspondência entre esta consciência das novas implicações do tema e a sua deliberada evocação nos tectos pintados nas décadas seguintes. De qualquer modo, a definição do século XVIII como o *século das luzes* encontra, assim, uma reforçada mas também ambígua razão de ser.



Fig. 48 - Manuel Xavier Caetano Fortuna (act.1733-1766). *Triunfo de Santa Escolástica e São Bento*, 1763. Óleo sobre madeira, d.n.d. Bragança, Igreja do Convento de S. Bento (detalhe do tecto da nave).

Esta apoteose da luz operada pela pintura dos tectos barrocos, indissociável da ideia de abertura em profundidade, conduz, acima de tudo, a uma associação do espaço com Deus: a luz preenche o espaço, diviniza-o e torna-se símbolo da manifestação do sobrenatural no mundo natural. Usada como metáfora da revelação divina (Smyth, 19997: 35), ela cumpre um

papel fundamental na visualização ou sugestão do supremo mistério e, dessa forma, na materialização de uma vívida experiência espiritual³⁶⁸. Para Antonio Palomino (1653-1726), a luz, a mais sagrada analogia da natureza divina, «é alma e vida de todo o visível»; por isso, «a maior felicidade da nossa natureza consiste no acto da visão beatífica» (Palomino, 1715-1724: 114), isto é, a visualização da substância luminosa de Deus³⁶⁹. É este o objectivo da pintura: colocar o sujeito face a face com a experiência sobrenatural (Wittkower, 1958: 56). Atravessado por esta luz transcendente e metafísica, esta *luce mirabilia*, o espaço torna-se no palco de união mística do «concreto mundo corpóreo da natureza com o incorpóreo mundo do espírito» (Jammer, 1993: 40). Este constante recurso do Barroco à luz para expressar a natureza divina e torná-la visível perante o observador, tem ainda outras funções adicionais: tornar o espaço pictórico substancial, palpável e, sobretudo, ilimitado (Martin, 1977: 187), operar uma dramatização espectacular da representação visual e da experiência espiritual proporcionada pela pintura e, por essa via, alcançar uma intensificação emocional fundamental à comunicação da imagem com o observador – «... e eis que se rasgaram os céus, e viu o Espírito Santo descer como uma pomba e vir sobre Ele» (*Mateus*: 3, 16). Usada como instrumento pictórico para a tradução das ideias de *irrupção*, de *milagre* ou de *aparição* – isto é, de dissolução das fronteiras entre real e irreal, entre natural e sobrenatural e entre visão sensorial e visão mística, ela permite arrastar o observador para um mundo para lá do mundo tomando conta das suas emoções e sentidos (Euler, 1990: 286). Um dos exemplos mais eficazes desta combinação de abrupta abertura dos céus e dramática inundação do espaço real pela luz celestial ocorre, em Portugal, no *Triunfo de Santa Escolástica e São Bento* pintado em 1763 por Manuel Xavier Caetano Fortuna no tecto da nave da Igreja do Convento de São Bento, em Bragança (fig. 48). A teatral aparição da Santíssima Trindade no zénite da abóbada é acompanhada pela portentosa luz do Espírito Santo que irradia, através dos anjos e da massa de nuvens da glória celestial, para as quatro partes do mundo simbolicamente representadas mais abaixo. Acima destas, transportados por anjos e nuvens, São Bento e Santa Escolástica elevam-se através da atmosfera em direcção à abertura, presenciando e participando desta teofania. Porém, cá em baixo, somos nós as testemunhas privilegiadas deste miraculoso acontecimento visual. Através da pintura, a experiência espiritual torna-se,

³⁶⁸ «De todas as Sciencias moraes, exceptuando a Theologia, e Jurisprudencia, nenhuma he tão nobre, doutrinal, e precisa, como ella [a Pintura] para a instrucção dos costumes; porque nem tanto, nem melhor, outra nos encaminha com doce, e vehemente attracção para as empezas de honra, e de virtude, nos dá possivel idéa de Deos, e das suas maravilhas, e perfeições» (Benedicto, 1791: 13-4).

³⁶⁹ «La mayor felicidad de nuestra naturaleza, consiste en el acto de la visión beatífica. ... [La luz] es alma, y vida de todo lo visible».

assim, uma experiência perceptiva por excelência. Preenchida por *visões, ascensões e glórias*, ela traduz a necessidade obsessiva de operar a comunicação e a comunhão visual com o divino por via da teatral irrupção do espaço celestial no seio do espaço real ou, da não menos teatral, elevação do sujeito à esfera do empíreo. Tudo isto através de um miraculoso rompimento dos tectos e da inexplicável abertura dos céus: «vereis o céu aberto e os anjos de Deus subindo e descendo por meio do Filho do Homem» (*João*: 1, 51). Através dos recursos ilusionistas da pintura pós-renascentista, as máquinas celestiais, usando a analogia de Frei Francisco de Santa Maria, mostram *o céu aberto na terra*³⁷⁰.

De acordo com a definição de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), feita no seu *Trattato dell'arte de la pittura*, publicado em 1584, de que na pintura, em função do tema representado, existem três fontes de luz, as *naturais*, as *artificiais* e as *sobrenaturais* (Reeves, 1997: 38-9), nos tectos pintados em Portugal ao longo do século XVIII, a luz que ilumina os céus místicos é, quase sem excepção, proveniente de uma fonte sobrenatural, esteja ela visivelmente presente ou não no espaço da pintura. Um exemplo adicional da primeira situação é o tecto da nave da Igreja do Sacramento, em Lisboa, com a *Adoração do Cordeiro Místico*, de Pedro Alexandrino de Carvalho e José António Narciso, onde a luz dourada e mística emitida pelo cordeiro, símbolo de Cristo, ilumina o agitado espaço celestial mas também o fictício espaço arquitectónico abaixo deste. Porém nem sempre é assim: há pinturas onde o espaço da quadratura é iluminado não pela luz da visão celestial mas por fontes naturais, como janelas, arcadas ou outras aberturas ilusórias. É o caso, por exemplo, dos tectos da segunda capela direita da Igreja do Hospital de Jesus Cristo, em Santarém, com a representação da *Glória do Espírito Santo*, da Portaria de São Vicente de Fora ou das naves das igrejas de São Paulo e de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa. Comum nos tectos portugueses é um uso ambíguo e, frequentemente, contraditório da luz: o recurso a fontes diferentes, por vezes não claramente identificadas, e até a um jogo com a luz efectivamente natural que entra por janelas ou aberturas arquitecturalmente reais, são responsáveis por uma estruturação lumínica da representação pouco sistemática ou, por outras palavras, difusa e incerta. Esta característica não impede a clara afirmação da representação celestial como um

³⁷⁰ «Dei nome a esta Obra, intitulado-a: *O Ceo aberto na terra*, & com alguma proporção, & energia: porq sem controversia, he a minha Congregação hum Ceo aberto ... O meu sagrado Evangelista, vio o Ceo com a pórtia aberta: *Ecce ostium apertum in Cælo*. E foi o mesmo, que ver hua idéa, ou retrato da sua, & nossa Congregação, a qual tem sempre a porta aberta, & nella (como no Ceo) ninguem vive contra sua vontade. / Outra semelhança, não menos lusida tem a minha Congregação com o Ceo: porque assim como o vemos a este enriquecido, & coroadado de tantas luzes, quãtas são as Estrellas: assim vemos o Ceo azul da minha Congregação, coroadado, & enriquecido de tantas Estrellas, quantos são // os Varões Illustres, que nella resplandecêrão ...» (Santa Maria, 1697: Prólogo, s.p.).

campo de constante oposição moral entre *luz* e *trevas*³⁷¹, antes acentua a permanente ambiguidade entre real e irreal, intrínseca ao projecto ilusionista, e amplifica as qualidades de mistério e de transcendência espiritual subjacente a este tipo de imagens.

Uma das consequências deste uso da luz como instrumento de visualização do invisível e de materialização do imaterial, no quadro de uma construção espacial que se pretende perceptivamente verosímil, é a inevitável *naturalização* do mundo sobrenatural que ela opera. Este é, provavelmente, um dos aspectos mais importantes da operação ilusionista barroca: a referida diluição de fronteiras entre o real e o irreal, o terreno e o celestial, o natural e o sobrenatural, conduz não apenas a uma sobrenaturalização do natural, divinizando a natureza e iluminando misticamente a realidade, mas também a uma naturalização do sobrenatural. A luz é um fenómeno do mundo natural e é através da sua associação a um contexto simbólico, alegórico ou directamente religioso que ela, nas máquinas celestiais, se torna qualificadora do sobrenatural. A fronteira, porém, é ténue. Sobretudo quando o uso da luz na representação do espaço celestial está indissociavelmente ligado ao recurso sistemático a outros elementos retirados do mundo fenoménico natural para construir de forma verosímil esse espaço: veja-se o caso das nuvens. Indubitavelmente, o espaço celestial da pintura barroca é um espaço nebuloso: tal como no desenho de Frei Félix de Nossa Senhora dos Mártires, a representação do empíreo em todos os tectos dos séculos XVII e XVIII é acompanhado, sem excepção, da presença de nuvens. Estas servem não só para criar profundidade mas para qualificar este espaço como aéreo, como *celestial*. Por outras palavras, a representação do céu divino está pictórica e perceptivamente ligada ao céu natural. É este que fornece os elementos fundamentais à construção espacial sobrenatural: «um vento furioso sopra nas roupagens, demonstrando a presença fictícia do ar ...» (Gloton, 1965: 92). Ar, nuvens e luz: através destes três elementos estruturais o espaço celestial barroco assume-se, inquestionavelmente, como um espaço atmosférico.

Esta dimensão atmosférica do espaço celestial ou, se quisermos, transformação do céu natural em convulsionada manifestação cósmica do divino operada pela pintura barroca, encontra nas cúpulas de Correggio em Parma o seu modelo paradigmático. Perante as duas pinturas, somos observadores e participantes de acontecimentos absolutamente extraordinários. Num caso a ascensão apoteótica da Virgem aos céus, que se abrem e revolvem numa convulsão de proporções universais, dando a ver uma multidão de figuras,

³⁷¹ «... quem pratica o mal odeia a Luz e não se aproxima da Luz ... Mas quem pratica a verdade aproxima-se da luz, de modo a tornar claro que os seus actos são feitos segundo Deus» (*João*: 3, 20-1).

desde as legiões divinas de anjos, muitos deles atarefados a executar a miraculosa elevação, às principais personagens do Antigo Testamento que, ressuscitadas aparecem para a receber. Lá no alto, quase no centro deste remoinho que tudo parece sugar, Cristo, como um acrobata aéreo, plana num mar de luz dourada esperando a chegada de sua mãe. Cá em baixo, em redor do parapeito ilusionista pintado no tambor da cúpula octogonal – a qual, para tornar mais convincente a ilusão de abóbada celestial, foi por Correggio regularizada, tapando com estuque as arestas – os apóstolos assistem maravilhados, no meio da ventania gerada pela abertura e sucção dos céus, à elevação da Virgem do seu túmulo aberto – que é, afinal, o espaço da capela-mor, abaixo do tambor e da cúpula, o espaço da igreja, o nosso espaço (Shearman, 1980: 187-8)³⁷². No outro caso, na cúpula ligeiramente oval da Igreja de San Giovanni Evangelista, assistimos à visão de um outro indivíduo ou, por outras palavras, temos uma visão de outra visão: a de São João que, em Patmos, testemunha a aparição da glória celestial, um espaço que irrompe e se abre, tendo ao centro, iluminado por uma luz sobrenatural, Cristo a pairar, com as suas vestes agitadas, e, em baixo, os onze fiéis apóstolos, sentados sobre nuvens num anel ao redor da base (figs. 49 e 50). No ponto mais baixo, junto à moldura, e num local oposto ao eixo de entrada na igreja – e de aproximação à capela-mor sobre a qual a cúpula se eleva – São João Evangelista, semi-escondido, observa estarecido. O que ele observa é o que nós, afinal, também observamos; porém, de um lugar diferente e tendo, de acordo com o papel que nos está destinado na celebração religiosa, um ponto de vista oposto. O que aqui vemos é o que ele viu: o início do fim, o grande sinal do Apocalipse, a segunda vinda de Cristo sobre uma nuvem (*Apocalipse*: 1,7).

Em Portugal, é a abóbada de António de Oliveira Bernardes na Capela dos Prazeres, juntamente com a tela da *Anunciação* (c.1697) de Bento Coelho da Silveira (1620-1708)³⁷³, que marca a efectiva introdução em Portugal deste ilusionismo atmosférico triunfal (fig. 51). Nesta última, «a primeira *Anunciação* barroca da pintura portuguesa e uma das mais solenes composições do nosso Seiscentos» (Sobral, 1998: 367), somos testemunhas da violenta irrupção do mundo celestial no mundo terreno e humano: no interior da sua casa, a Virgem é surpreendida pela chegada repentina do Arcanjo Gabriel deslocando-se sobre uma nuvem, acompanhado de pequenos anjos e apontando para cima, zona onde o espaço interior

³⁷² Smyth (1997: 38) recusa, no entanto, esta interpretação do espaço da capela-mor como túmulo aberto da Virgem, considerando-a irracional. Consideramos, porém, que essa é a interpretação iconograficamente lógica e teatralmente consequente da representação criada.

³⁷³ Bento Coelho da Silveira (1620-1708). *Anunciação*, c.1697. Óleo sobre tela, 327 x 524 cm. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação das Comendadeiras de Avis.

se desmaterializa e por onde, qual túnel espacio-temporal ligando universos diferentes, irrompe a esfera do empíreo: uma vertiginosa entrada de nuvens, anjos, luz dourada, Deus Pai e a pomba do Espírito Santo que se dirigem na direcção de Maria.



Fig. 49 (à esquerda) – Correggio (Antonio Allegri) (c. 1489-1534). *A Visão de São João em Patmos*, c.1520-24. Fresco, 9,75 x 8,86 m. Parma, Igreja de San Giovanni Evangelista (cúpula).

Fig. 50 (à direita) – Correggio (Antonio Allegri) (c. 1489-1534). *A Visão de São João em Patmos*, c.1520-24. Fresco, 9,75 x 8,86 m. Parma, Igreja de San Giovanni Evangelista (detalhe da cúpula).

Tal como no tecto de Beja, estão aqui presentes todos os valores dinâmicos, fantásticos e maravilhosos da representação religiosa barroca. Aqui se condensam quatro ideias fundamentais repetidamente presentes nas máquinas celestiais: *i)* a ideia de *irrupção* do mundo divino na esfera da realidade humana; *ii)* a de *harmonia e continuidade* entre estes dois mundos, quer por inter-relação ou mistura espacial de ambos (as nuvens e as figuras vindas desse outro mundo colocadas tanto acima como ao nível da Virgem, ou os pequenos anjos que afastam os reposteiros do quarto) quer por uniformidade luminica (a luz sobrenatural que tudo abarca e modela); *iii)* a *acentuação dramática* da narrativa feita tanto por via de recursos teatrais de colocação corporal e gestualidade das principais figuras envolvidas como da dinamização estrutural da composição (todos os elementos animados, as figuras, estão subordinados a eixos oblíquos, ao passo que os elementos inanimados, a arquitectura, os móveis, se dispõem segundo eixos verticais); *iv)* a interacção dos meios picturais, da organização estrutural e das dimensões da superfície visando uma ideia *festiva e triunfalista* da representação e uma violenta *acção sensorial e emotiva* sobre o espectador.

Fig. 51 – Bento Coelho da Silveira (1620-1708). *Anunciação*, c.1697. Óleo sobre tela, 327 x 524 cm. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação das Comendadeiras de Avis.



Esta representação do mundo celestial sobrenatural como espaço atmosférico é uma invenção barroca que concretiza de forma ilusionisticamente sofisticada uma concepção bíblica recorrente: tanto no Antigo como no Novo Testamento Deus surge como potência atmosférica, revelando-se e manifestando-se por via dos fenómenos aéreos, cuja imprevisibilidade e ameaça se tornam sinónimo do poder divino. Deus é o Senhor da tempestade, da nuvem e do trovão: «E eis que no terceiro dia, ao amanhecer, houve trovões e relâmpagos e uma nuvem pesada sobre a montanha, e um som muito forte de trombeta, e todo o povo ... tremia. ... A montanha do Sinai estava toda coberta de fumo, porque o Senhor tinha descido sobre ela no fogo ... Moisés falava, e Deus respondia-lhe no trovão» (*Êxodo*: 19, 16-19); «Escutai o troar da sua voz / e o estrondo que sai da sua boca! / Estende-se por toda a vastidão dos céus, / e o seu fulgor chega aos confins da terra. / E depois dele ressoa o trovão. / Troveja com a sua voz majestosa / e ninguém pode deter os seus raios, / quando se faz ouvir a majestade da sua voz. / Deus troveja com uma voz grandiosa. / Faz prodígios que não compreendemos» (*Job*: 37, 2-5). Deus surge, assim, «envolto em terrível esplendor» e é «do seio da tempestade» que ele fala com Job (*Job*: 37, 22; 38, 1), como antes havia falado com Moisés³⁷⁴.

Não admira, por isso, que seja na ira que Deus se apresente, de forma absoluta, como temível poder atmosférico: o Deus Irado é um Deus da Tempestade, manifestando o seu poder através de uma ameaçadora convulsão geral da atmosfera. Também por isso, o Dia do Senhor é anunciado por terríveis prodígios no céu: «estremeçam todos os habitantes da terra / porque se aproxima o Dia do Senhor! Ele está próximo! / Dia de trevas e escuridão, dia de nuvens e sombras» (*Joel*: 2, 1-2). Um exemplo desta representação da fúria atmosférica de

³⁷⁴ Neste livro, Deus é constantemente relacionado as várias manifestações atmosféricas do céu, como as nuvens, a neblina, a chuva, o relâmpago, o trovão (cf. *Job*: 26, 14; 36, 27-33; 37, 15-24; 38, 22-38).

Deus e da sua afirmação como poder tempestuoso surge no tecto da nave da Igreja Paroquial de São Sebastião (antigo Convento de São Domingos), em Setúbal, onde a *Visão de São Domingos* pintada por Pedro Alexandrino nos mostra um Cristo Irado segurando na mão um relâmpago ao mesmo tempo que a Virgem, na presença de São Domingos e São Francisco, intercede pela humanidade em perigo (fig. 52)³⁷⁵. Este momento dramático decorre aparentemente em plena atmosfera, embora a grande altitude – pois vemos em baixo o planeta em perigo abraçado pelo demónio. Aqui o nosso ponto de vista é aéreo, significando que, tal como os dois santos, fomos elevados nos ares de modo a assistir, como de um camarote, a este drama cósmico. Provavelmente também nós estamos sobre uma nuvem: «seremos arrebatados juntamente com eles sobre as nuvens, para irmos ao encontro do Senhor nos ares ...» (*1 Tessalonicenses*: 4, 17).

Esta transformação da nuvem num veículo de ascensão, descida e deslocação aérea surge em vários momentos da Bíblia. Nos Salmos o anúncio do *Dies irae* é acompanhada da deslocação de Deus sobre nuvens: «Inclinou os céus e desceu, / com densas nuvens debaixo dos seus pés. / Cavalgou sobre um querubim e voou, / transportado nas asas do vento» (*Salmos*: 18, 10-11). No *Êxodo* (34, 5) é dito que «o Senhor desceu na nuvem» e na sua visão Daniel vê «aproximar-se, sobre as nuvens do céu, um ser semelhante a um filho de homem» (*Daniel*: 7, 13). São Mateus confirma esta visão quando afirma que nesse dia em que «os poderes dos céus serão abalados» todos «verão o Filho do Homem vir sobre as nuvens do céu, com grande poder e glória» (*Mateus*: 24, 29-30). Ao longo do Novo Testamento esta afirmação das nuvens como instrumento de aparição e de irrupção do divino no mundo terreno é, várias vezes, reafirmada: «Vereis um dia o Filho do Homem sentado à direita do Todo-Poderoso e vindo sobre as nuvens do céu» (*Mateus*: 26, 64); «Olhai: Ele vem no meio das nuvens!» (*Apocalipse*: 1, 7).

Mais importante ainda é a directa identificação de Deus com as nuvens que encontramos, de forma continuada, ao longo de toda a Bíblia. Na fuga do Egipto, «o Senhor caminhava diante deles; durante o dia, numa coluna de nuvem para os conduzir na estrada, e de noite, numa coluna de fogo, para os alumiar ... » (*Êxodo*: 13, 21). É também como nuvem que ele aparece ao seu povo e a Moisés: «e eis que a glória do Senhor apareceu na nuvem»

³⁷⁵ «Este episódio é passado, numa noite, quando São Domingos se encontrava em Roma ... teve, então, uma visão de Cristo que, irritado com os humanos, se preparava para lançar dos céus três flechas que iriam punir três vícios: a luxúria, a soberba e a avareza. Mas, mais uma vez, surge a Virgem como elemento intercessor entre os humanos e Cristo, colocada num ponto intermédio entre Cristo, São Domingos e São Francisco que, ajoelhado a seus pés, prometem fazer vingar na terra as três virtudes: a obediência, a castidade e a pobreza» (Nogueira e Martins, 2004: 100-1).

(*Êxodo*: 16, 10); «Eis que Eu venho ter contigo no coração da nuvem, para que o povo oiça quando Eu falar contigo e também acredite em ti para sempre» (*Êxodo*: 19, 9); «A nuvem cobria a montanha, e a glória do Senhor permaneceu sobre a montanha do Sinai, e a nuvem envolveu-o durante seis dias. No sétimo dia, o Senhor chamou por Moisés do meio da nuvem. ... Moisés entrou pelo meio da nuvem ...» (*Êxodo*: 24, 16-18). Também no Novo Testamento, no momento da transfiguração de Jesus, Deus surge como nuvem e é a partir dela que fala: «... uma nuvem luminosa os cobriu com a sua sombra, e uma voz dizia da nuvem: “Este é o meu Filho muito amado...”» (*Mateus*: 17, 5). A diferença entre *ser* nuvem ou *manifestar-se* como nuvem é ténue. Porém, no primeiro livro dos Reis, Salomão afirma claramente que o «Senhor escolheu habitar em nuvem escura» e é a nuvem de Deus que entra e ocupa o templo construído: «Quando os sacerdotes saíram do santuário, a nuvem encheu o templo do Senhor. Deste modo, os sacerdotes não puderam ficar ali para exercerem o seu ministério, por causa da nuvem, já que a glória do Senhor enchia o templo do Senhor» (*1 Reis*: 8, 10-11). O mesmo fenómeno acontece na visão de Ezequiel: «Então a glória do Senhor elevou-se sobre os querubins, em direcção à soleira do templo; o templo ficou cheio com a nuvem e o átrio repleto do esplendor da glória do Senhor» (*Ezequiel*: 10, 4).

Fig. 52 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Visão de São Domingos (Cristo Irado, a Virgem Maria, S. Francisco e S. Domingos)*, (2ª metade do séc. XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Setúbal, Igreja Paroquial de São Sebastião (antigo Convento de São Domingos) (tecto da nave).



A constante associação de Deus com o espectáculo das nuvens torna-o, ele próprio, espectacular. É esta espectacularidade aérea do divino que a pintura barroca procura

transmitir cumprindo, por via dela, a sua função evangélica. Neste caso, ao contrário do que se passa com a observação do céu astronómico, as nuvens não impedem a visualização do céu sagrado³⁷⁶ mas são, elas próprias, formas essenciais da sua revelação e manifestação. Constituindo e estruturando o espaço celestial elas tornam visível a sua natureza aérea e a sua misteriosa sobrenaturalidade. A perturbação meteorológica dos céus é transformada em símbolo dramático da presença e do poder de Deus e efeito teatral para os grandes acontecimentos ou manifestações visuais da transcendência divina no espaço natural: a irrupção do céu divino na terra, a aparição ou visão de figuras celestiais, a elevação ao céu ou a descida à terra, o transporte místico pelos ares. Em todos estes casos, a luz e as nuvens desempenham um papel de tal modo fundamental que permite que sejam o tema da própria representação – não só na pintura como, de forma por vezes ainda mais espectacular, na escultura. São exemplos disso a coluna de nuvens, luz e figuras divinas – a *Pestsäule (Coluna da Peste ou da Santíssima Trindade)*, de Johann B. Fisher von Erlach (1656-1723) e Ludovico Burnacini (1636-1707) – que se ergue no meio da praça do Graben, em Viena (fig. 53), ou a colossal glória celestial de Bernini que irrompe pela parede do altar-mor da Catedral de São Pedro, em Roma, transportando para o seu interior a *Cátedra de São Pedro*³⁷⁷.

Se este uso tanto da luz como da nuvem, ou em geral de elementos do céu natural, para construir um espaço celestial de cariz atmosférico, traduz, acima de tudo, essa vasta operação de naturalização do sobrenatural que caracteriza as máquinas celestiais e, em geral, toda a pintura barroca, uma tal operação, como salientam Stoichita (1995: 7) e Dhombres (2002: 296), é eminentemente paradoxal. Intrinsecamente ligada, como foi dito, a uma necessidade de visualização do invisível, de transmutação do sobrenatural em manifestação visível e, por isso, acessível à percepção e compreensão visual do sujeito observador, implica o uso pelos pintores de elementos do mundo físico e observável para revelar realidades espirituais (Hart e Stevenson, 1995: 126). O paradoxo reside aqui: na transformação do que é irrepresentável numa representação credível, do que é invisível em formas visíveis, enfim, de um mundo totalmente diferente daquele que conhecemos, como a teologia constantemente afirma, numa realidade enfaticamente familiar, reconhecível e contínua com a nossa. «Para os séculos precedentes, uma tal exigência de verosimilhança teria parecido deslocada ... Agora

³⁷⁶ No livro de Job, este é criticado por pensar que as nuvens impedem a visão de Deus pelos homens ou dos homens por Deus: «Não está Deus no alto dos céus? Vê as estrelas: que altas! / Tu dizes: "Que sabe Deus? / Pode Ele julgar-nos através das nuvens? / As nuvens formam um véu que o impede de ver; / Ele passeia pela abóbada do céu" ...» (*Job*: 22, 12-14).

³⁷⁷ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). *Cátedra de São Pedro*, c.1656-65. Mármore, bronze e estuque. Vaticano, Catedral de São Pedro (Altar-mor).

que a verdade dos matemáticos fazia da Terra um insignificante planeta no infinito “desencantado” do mundo, os artistas interpretavam esta verdade povoando o céu de todo o caos e acasos terrestres» (Dhombres, 2002: 296). Através deste uso paradoxal de imagens terrenas para representar coisas celestes, o paraíso adquire uma existência próxima, tátil e palpável enquanto a realidade em que o observador vive adquire uma extensão ilimitada e maravilhosa. Um grandioso mundo de sonho, uma invenção da imaginação pictórica tão aparentemente natural quanto efectivamente artificial. Ao entrar na igreja, o crente é convidado a imaginar-se entrando «num mundo no qual uma transformação onírica eliminou o abismo que separa o céu da sua própria realidade corpórea», adquirindo desse modo uma consciência mais vívida do quanto ele próprio é parte integrante dessa grandiosa obra divina (Hart e Stevenson, 1995: 177).

Fig. 53 - Johann B. Fisher von Erlach (1656-1723) e Ludovico Burnacini (1636-1707). *Coluna da Peste ou da Santíssima Trindade*, 1687-92. Mármore e Ferro. Viena, Graben.



Uma tal acentuação da natureza física e taticamente tridimensional do mundo sobrenatural, conduz ainda a um outro paradoxo: a *sensualização* do espiritual, a insistência na sua revelação por via dos sentidos destinada a gerar uma poderosa resposta emocional. Esta combinação de sensualidade e espiritualidade é uma outra dimensão dessa vasta operação barroca de naturalização do invisível. De uma certa forma, esta voluptuosidade da aparência real é uma forma de continuidade da apoteose renascentista do visível (Hart e Stevenson, 1995: 110), transformando-a numa psicologia do misticismo. Nesta «civilização da visão», assente na obsessão em «tornar visíveis todos os signos do divino» (Poletto, 1990: 49), uma tal paixão de tudo ver e tudo representar torna a arte *visionária* e toda a experiência mística uma experiência visual. Na sensualidade das matérias, na verosimilhança das formas e corpos, a pintura oferece ao observador as imagens de uma visão alheia – a dos santos e mártires representados – que ele pode transformar em suas. Desse modo, uma visão interior –

não óptica – origina uma representação exterior – opticamente perceptível – que, por sua vez, se transforma novamente em visão interior³⁷⁸: a contemplação da obra religiosa conduz, portanto, como na cúpula de Correggio na igreja de San Giovanni Evangelista, à visão de uma visão. Neste processo, as pinturas funcionam como instrumentos de união – «instrumentos para unir os homens com Deus» (Paleotti, 1582; cit. por Stoichita, 1995: 22)³⁷⁹ – e de persuasão – «persuadir os homens a serem pios e conduzi-los até Deus» (Pacheco, 1649; cit. por Enggass e Brown, 1970: 164). Servem a missão religiosa de *imitatio Christi*, mas «a imitação não ocorre sem empatia; e a empatia ... pode ser mais eficazmente estimulada através de imagens reais» (Freedberg, 1989: 174). A invenção artística de imagens por recurso à imitação de elementos da realidade visa, portanto, torná-las objectos vívidos e persuasivos, capazes de impressionar visualmente o observador e, como pretendia Santo Inácio, fornecer modelos estáveis para o exercício de imaginação meditativa do crente.

As representações do mundo celestial cumpriam, assim, o triplo papel que lhes havia sido destinado por São Tomás de Aquino: instruir os iletrados que aprendiam com elas o mesmo que aprenderiam através dos livros; fazer perdurar na memória, pela observação diária, o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos; excitar as emoções, pois estas são mais eficazmente estimuladas pelas coisas vistas que pelas ouvidas (cf. Freedberg, 1989: 162). No seu investimento sensorial e na sua eficácia ilusionista, as imagens religiosas barrocas traduziam também a reforçada valorização do mistério da Encarnação saído do Concílio de Trento. Para a Igreja Católica, a ênfase no processo da transubstanciação representado pela Eucaristia significava a insistência na manifestação matéria e corpórea do divino: a transformação do espiritual em sensível conduzia à celebração do mundo físico como poderosa forma de mediação entre o humano e o divino, constantemente repetida, daí em diante, pelas imagens, esculturas e visões dos místicos (Poletto, 1990: 54). Deste modo, a realidade visível e os seus elementos familiares são investidos de um poder de revelação da espiritualidade divina. O Verbo incarnado significa o Verbo naturalizado. É também este o objectivo da pintura: tornar o visível uma encarnação apoteótica do invisível e a ilusão artística uma ilusão mística.

Neste contexto, o familiar é a *porta augusta* de acesso ao incompreensível, a um mundo de ilusão onde a verosimilhança significa efectivamente *aparência de realidade* e não a

³⁷⁸ «... all apparition paintings are works that speak of an "image" (the vision) with the instruments of the painting» (Stoichita, 1995: 22).

³⁷⁹ «... istrumenti per unire gli uomini con Dio» (Gabriele Paleotti (1582). *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*. Bolonha).

realidade ela própria. A aparente naturalidade do espaço celestial é apenas um artifício ilusionista, um jogo perceptivo com a ideia de paisagem. Para serem paisagens, estas imagens do mundo celestial teriam que ser *vistas* – na verdade, são *visões*. E nelas, mais do que se representar apenas um lugar representa-se um acontecimento: a decorrer no momento temporal da sua observação e num espaço que é verosímil e contínuo com o do observador. Neste jogo, a ilusão de continuidade espacial e de instantaneidade temporal entre o mundo real e o mundo celestial é crucial para a eficácia psicológica, para o envolvimento emocional do observador, para a sua elevação da condição de simples espectador a participante no grande teatro cósmico – em total desafio às leis naturais, exactamente como, lá em cima, as figuras desafiam as leis da gravidade e negam os princípios da ciência newtoniana, conhecidos desde 1687. Como num sonho ou num mundo de imaginação, o sujeito pode, livre e despreocupadamente, voar. Essa é a magia oferecida pelo piedoso e quase divino pintor barroco³⁸⁰: «à arte podem chamá-la / divina e aos pintores / que tratam das coisas sacras, sagrados imitadores do céu» (Lope de Vega, 1611; cit. por Stoichita, 1995: 120)³⁸¹, porque o grande objectivo da pintura é, em última análise, «elevantar-se para um supremo fim – a contemplação da glória eterna» (Pacheco, 1649; cit. por Enggass e Brown, 1970: 163)³⁸². O observador é persuadido a olhar para cima – «levantai os olhos ao céu e vede!» (1 *Isaias*: 49, 26) – para que extasiado, estupefacto, seja transportado num rapto místico.

Unidas neste objectivo, todas as máquinas celestiais procuram eliminar, total ou parcialmente, a sólida e opaca superfície arquitectónica da cobertura dos templos e substituí-la por ilusionistas superfícies abertas ou estruturas transparentes que possibilitam uma visão em grande escala do mundo celestial. Tais *visões* grandiosas oferecidas ao fiel são, em primeiro lugar, poderosas afirmações de transcendência: tanto na sua negação da materialidade do mundo real e na afirmação de um mundo sobrenatural sujeito a leis diferentes da física dos corpos, como na sua ultrapassagem dos limites da visão natural, permitindo ao observador uma experiência única muito para além das contingências da sua fisiologia ocular. Mas,

³⁸⁰ «... seria roubo, que faria, à sua memoria [de Vitorino Manuel da Serra], se depois, de o applaudir sciente nos exercícios da arte, o não chegasse a louvar nos empregos da devoção. ... Todos os dias rezava a MARIA Santissima ...» (Andrade, 1748: 16, 17, 21). Uma tal atitude é inteiramente consequente com a definição de Francisco Pacheco do grande objectivo do pintor como *artesanão cristão*: atingir, através da sua profissão, um estado de graça, elevando os olhos para o céu e, assim, contemplando a perfeição eterna (Pacheco, 1649; cf. Enggass e Brown, 1970: 162).

³⁸¹ «El arte pueden llamarlo / divino y a los pintores / que tratan las cosas sacras, sagrados imitadores del cielo» [Lope de Vega (1611). *Barlan y Josefã*].

³⁸² «... we can now say that painting ... now, as an act of virtue, takes new and rich trappings; ... it elevates itself to a supreme end – the contemplation of eternal glory».

simultaneamente, como representações de modelos de experiência mística, elas expressam uma dimensão onírica, propõem um envolvimento maravilhoso dos sentidos e uma mobilização de novas capacidades sensoriais que, em última instância, tornam possível e credível uma comunicação entre a esfera do humano e a do divino. Neste sentido, estas pinturas são uma forma de concretização do *sonho de Jacob*: o interior do templo torna-se o espaço de comunicação entre o céu e a terra, o lugar onde ao sujeito é oferecida uma espécie de escada pictórica que lhe permite ascender a essa outra esfera ou dimensão, marcadamente visual, da sua experiência espiritual.

Neste processo, os anjos, qualquer que seja a hierarquia celestial em que se integrem, desempenham um papel fundamental: eles, como o próprio nome significa e o sonho de Jacob esclarecia, são os mensageiros de Deus. Seres aéreos por natureza, alados e voadores, capazes não só de atravessar os céus como de, ao longo deles, transportar a mensagem divina e executar os desígnios de Deus. Eles são, segundo São Luís Gonzaga, esses seres graciosos, puros e amáveis que reflectem «a divina perfeição, a potencia infinita, a sabedoria eterna, a inefável bondade e caridade ardentíssima do Criador» (Cacciaguerra, 1740; cit. por Whistler, 1996: 194)³⁸³. Pelo recurso à sua constante presença e acção, os pintores barrocos enfatizavam uma das ideias fundamentais da grande pintura decorativa dos tectos sacros: a necessidade de, como eles, a pintura ser o meio capaz de operar a comunicação entre o sujeito e o divino; uma comunicação eminentemente visual capaz de compatibilizar a natureza terrena, matérica e tactilmente real de uma com a natureza celeste, imaterial e sobrenatural da outra. Nesta operação, a representação criada por recurso a todos os meios pictóricos ao dispor do artista pós-renascentista deveria ser credível, persuasiva e, ao mesmo tempo, capaz de impressionar, de surpreender, de maravilhar: em suma, de actuar tanto racional como emocionalmente na mente do observador e de o conduzir escada acima a essa outra esfera da existência. Ao fazê-lo, a obra de arte cumpria um outro papel que, ao longo de todo o Cristianismo, sempre procurara: produzir no sujeito uma experiência estética que fosse, simultaneamente, uma experiência espiritualmente transcendente. Na arte contra-reformista isto significava, mais do que nunca, ser a escada de Jacob: capaz de, através de si, trazer o mundo divino até ao nível dos homens ao mesmo tempo que transportava estes, pela

³⁸³ «Ora, anima mia, contempla la bellezza di questi celesti Cittadini, i quali, a guisa di tanti stella mattutine, e chiarissimi Soli, risplendono nella Città dei Dio, e in essi, come in specchi limpidissimi, rilucono le divine perfezioni, l'infinità potenza, l'eterna sapienza, l'ineffabil bontà, e ardentissima carita del Creatore. O quanto sono graziosi, quanto puri, e quanto amabili questi beati spiriti!» [Bonsignore Cacciaguerra (1740). *Pie e divote meditazione con la Celebre Meditazione di S. Luigi Gonzaga intorno a' SS. Angeli*. Padua; pp. 304-5].

escada da pintura, até Deus. Incansavelmente, recorrendo a todas as estratégias e artifícios, sem nunca perder a esperança de tornar possível o impossível. Este é, verdadeiramente, o sentido da grande ilusão barroca.

2.2. Tipologias: o céu como visão

2.2.1. A máquina celestial e as máquinas ópticas

Doces coisas a ver, e doces enganos. Nenhuma coisa pode mostrá-la melhor do que a Câmara Óptica, na qual a Natureza pinta as coisas mais próximas do olho com, digamos assim, um lápis duro e afiado e as distantes com um suave e rombo. / Dela se têm valido os mais célebres pintores de paisagens que temos hoje; nem de outro modo teriam podido representar as coisas assim tão vivas. ... O mesmo uso que fazem os Astrónomos do telescópio e os Físicos do microscópio devem fazer os Pintores da Câmara Óptica. Todas estas máquinas conduzem igualmente a um melhor conhecimento e representação da Natureza.

(Algarotti, 1763: 69-71)³⁸⁴

As páginas que Francesco Algarotti (1712-1764) dedica na sua obra *Saggio sopra la Pittura*, publicada em 1763, à relação entre a pintura, a visão e as máquinas ópticas exprime um dos aspectos mais importantes da cultura visual dos séculos XVII e XVIII: o modo como as novas máquinas de observação do mundo natural produzem não apenas um irresistível fascínio mas, sobretudo, operam uma profunda transformação nos modos de conceber, perceber e representar a realidade. No seu seio, a ilusão, o fantástico e a maravilha combinam-se com a tecnologia visual, o progresso científico e as transformações perceptivas da nova era pós-Galileu (cf. Algarotti, 1763). Uma época da observação, o século XVII, transforma-se rapidamente numa época de projecções visuais, o século XVIII. *Câmaras obscuras, microscópios, telescópios, lanternas mágicas, caixas ópticas, panoramas*: o fascínio,

³⁸⁴ «*Dolci cose a vederi, e dolci inganni. Niuna cosa può meglio mostrarla quanto la Camera Ottica, in cui la Natura dipinge le cose più vicine all'occhio con pennelli dirò così, acutissimi e fermi, le lontane con pennelli più spuntati di mano in mano, e più folli. / Molto di essa si vagliono i più celebri pittori che abbiamo oggigiorno di vedute, né altrimenti avriano potuto rappresentar le cose al vivo. ... Quell'uso che fanno gli Astronomi del cannocchiale, i Fissici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera Ottica i pittori. Conducono egualmente tutti cotesti ordigni a meglio conoscere, e a rappresentar la Natura*».

senão mesmo obsessão, com aquilo que parece ser uma visão sem limites, capaz de ampliar, aproximar e tornar visível as dimensões micro e macroscópicas do mundo natural, impulsiona o desejo de criar representações que expressem esta transfiguração mágica da realidade e abram novas portas sobre mundos misteriosos, desconhecidos e invisíveis. A revelação das novas dimensões visuais da natureza estimula não apenas a razão, a reflexão e a investigação mas também a imaginação, a fantasia e a criatividade – tanto quanto o misticismo, o cepticismo e a superstição. Estas novas formas de observação do natural conduzem, assim, a novas visões do sobrenatural, a uma apetência pela visualização de mundos potenciais, artificiais e totalmente imaginários. As transformações nas tecnologias de observação arrastam transformações nos modos de representação e criam uma cultura técnica de espectacularidade visual. A observação transforma-se em projecção e ambas propiciam novas formas de percepção e de representação. Ver na escuridão, seja através de uma câmara obscura, de um telescópio ou de uma lanterna mágica, conduz, usando uma expressão do padre jesuíta alemão Athanasius Kircher (1602-1680), no seu *Ars Magna Lucis et umbrae in mundo*, publicado em 1646, a *representar coisas na escuridão*: visões luminosas emergem das trevas e apresentam-se como revelações inesperadas e maravilhosas de uma realidade até aí desconhecida. É neste período atravessado e determinado, de forma crescente, pela tensa, paradoxal, e frequentemente conflituosa interacção entre razão e superstição, entre pensamento e fantasia, entre espírito científico e fé religiosa, entre investigação natural e espectacularidade sobrenatural, que nasce a moderna cultura visual.

Algarotti³⁸⁵ começa por afirmar que caso alguém pudesse observar um quadro feito pela própria natureza aprenderia com ele muito mais do que com qualquer outro realizado pela

³⁸⁵ Fascinado pela ciência e pelo pensamento racional, Francesco Algarotti, erudito *connoisseur* e coleccionador veneziano, foi um viajante, um pensador cosmopolita e um dos principais representantes do Iluminismo em Itália: esteve em Paris onde conheceu Voltaire, em Londres onde foi recebido na Royal Society, e em Berlim onde viveu dois anos e se tornou amigo íntimo de Frederico II da Prússia, o Grande (1712-1786). Conhece Tiepolo em 1743, um ano antes deste iniciar a pintura do tecto da Igreja de Santa Maria di Nazareth (Scalzi), com o referido *Milagre da Santa Casa de Loreto*, de quem se torna um ávido coleccionador e, sobretudo, um dos mais influentes amigos (cf. Haskell, 1980: 347-60). Admirador de Isaac Newton e das suas investigações e descobertas em torno da luz e da cor, que divulgará em Itália através da obra *Il newtonianismo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la Luce, i Colori e l'Attrazione*, publicada em Milão em 1737, Algarotti discute as novas ideias com Tiepolo e as suas implicações na pintura. A relação com o artista influenciará, por sua vez, o seu próprio pensamento teórico: para Algarotti, Tiepolo, o maior pintor veneziano da sua época, tornar-se-á no modelo do artista que combina a razão e a erudição com a fantasia e a imaginação. Através destas, como também da sua notável liberdade cromática e gestual, a obra de Tiepolo é para Algarotti, tanto um exemplo de conhecimento e domínio das leis que estruturam a natureza, tão caro ao pensamento iluminista, como de criação de visões fantásticas e improváveis (cf. Algarotti, 1763). Nesta fascinante convivência de opostos – em torno da qual Algarotti procura formular uma síntese – espelha-se, afinal, todo o dilema de uma época (Haskell, 1980: 354-5).

mais hábil mão humana. Ora, «um tal quadro pinta a natureza continuamente nos nossos olhos»: a projecção de luz no interior do olho humano permite que a imagem dos objectos se *estampe* na retina e que a mente, qualquer que seja o desconhecido processo envolvido, a apreenda. Uma tão grandiosa operação da natureza, «descoberta nestes últimos tempos, poderia portanto dar alimento à curiosidade dos Filósofos e permanecer inútil para os pintores» não fosse a invenção de uma máquina equipada com uma lente e um espelho: esse «olho artificial, chamado Câmara Óptica» (Algarotti, 1763: 66-7)³⁸⁶. É este olho artificial que permite não só reproduzir o processo da visão humana mas, acima de tudo, concretizar o que antes parecia impossível: a contemplação e o registo de uma representação da natureza criada por ela própria.

A câmara óptica de que Algarotti fala é o desenvolvimento tecnológico, por via de lentes e espelhos, da *camera obscura*, conhecida desde pelo menos o século XV, e tanto a sua descrição desta máquina como a ênfase nas implicações visuais e artísticas dela ecoam e sintetizam um conjunto alargado de reflexões feitas a partir, sobretudo, do Renascimento. Quatro aspectos fundamentais são recorrentemente salientados: a câmara obscura, que literalmente significa um *compartimento escuro*, é uma máquina visual capaz de produzir imagens pela emissão e projecção de luz num ecrã mergulhado na escuridão; enquanto máquina geradora de imagens ópticas, considera-se que ela funciona como o olho humano e, nesse sentido, é um *olho artificial*; o entendimento da câmara obscura como uma máquina ocular traduz, de forma consequente, o entendimento do olho, protótipo de todas as máquinas ópticas, como uma câmara obscura; as visões produzidas por estas máquinas são definidas como *quadros* ou *pinturas* de luz e, nesse sentido, também o são as projecções luminosas na retina humana. Tanto a câmara obscura como as diversas máquinas ópticas que surgem e se desenvolvem, sobretudo a partir do início do século XVI, tornam-se, no século seguinte, instrumentos amplamente conhecidos e difundidos por toda a Europa (cf. Alpers, 1983: 32; Steadman, 2001: 14-5). Ao longo do século XVIII, o desenvolvimento técnico, a multiplicação de novos modelos e a sofisticação de resultados conduz a um fenómeno de extraordinária disseminação e popularização destas máquinas que, extravasando o domínio da investigação científica, da reflexão filosófica e da *magia natural*, se transformam em instrumentos de uma

³⁸⁶ «Non è dubbio che se fosse dato all'uomo di poter vedere un quadro fatto di mano della Natura medesima, e studiarlo a suo agio; non fosse per trarne il più di profitto, che immaginare per alcuno si possa giammai. Simili quadri gli dipinge la Natura del continuo nell'occhio nostro. ... Un magistero della natura, che si è in questi ultimi tempi discoperto, potrebbe soltanto dar pascolo alla curiosità de' Filosofi, e per li pittori rimanersi inutile; quando l'arte non fosse giunta a contrassarlo, e a renderlo familiare e palese alle viste di tutti. Per via di una lente de vetro, e di un specchio si fabbrica un ordigno ... E cotesto occhio artificiale, Camera Ottica si appella».

nova cultura visual, que é tanto artística e científica como de entretenimento. Invadindo o quotidiano europeu, elas alteram as formas de concepção, representação e percepção quer das imagens quer da própria realidade visual. O seu impacto conduz a mudanças tanto no estatuto do artista como do observador.

A primeira descrição do olho humano como uma câmara obscura foi feita por Leonardo da Vinci:

Como as imagens dos objectos recebidas pelo olho se intersectam dentro do humor cristalino. A experiência que mostra como os objectos transmitem as suas imagens ou aparências e estas se intersectam no interior do olho, no humor cristalino, é vista quando, por um pequeno buraco circular, as imagens de objectos iluminados penetram numa câmara muito escura. Então, ao receberes estas imagens num papel branco colocado dentro deste compartimento escuro e numa posição bastante próximo do buraco, verás nesse papel todos os referidos objectos, com as suas formas e cores próprias, mas muito mais pequenos; e, devido a essa intersecção, eles estarão invertidos. Estas imagens, sendo transmitidas a partir de um lugar iluminado pelo Sol, parecerão, na verdade, pintadas nesse papel, o qual deverá ser bastante fino e observado por trás. ... e o mesmo [a intersecção e, consequentemente, a diminuição e a inversão] ocorre no interior da pupila. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. D., fol. 8 r, l, n.º 71)

Andreas Vesalius (1514-1564), no seu *De Humani Corporis Fabrica (Da Organização do Corpo Humano)*, publicado em 1543, descreve o cristalino como uma lente que, à semelhança das de vidro, é capaz de ampliar enormemente tudo aquilo que é visto através dela, mesmo quando retirada do interior do olho (cf. Wade, 1998: 27). Daniel Barbaro (1513-1570), na sua *Prattica della Perspettiva*, publicado em Veneza em 1569, é o primeiro, de forma consequente, a associar a câmara obscura – até aí apenas uma *pinhole camera*, isto é, um compartimento dotado de uma minúscula abertura – a uma lente artificial, tornando-a uma verdadeira máquina óptica e ocular. O seu novo artefacto destina-se aos artistas: através dos seus instrumentos de desenho eles podem fixar as fugidias imagens que se projectam numa folha de papel – que, como um ecrã, recebia uma visão global do mundo «como de facto é, com as suas distâncias, cores, sombras e movimentos, as nuvens, a água cintilante, os pássaros voando» (Barbaro, 1569; cit. por Wade, 1998: 27)³⁸⁷. Um fenómeno tão admirável como este que se observa no interior da câmara obscura significa para Giovanni Battista della Porta (1535-1589) uma revelação dos segredos da natureza: *ver todas as coisas no escuro* permite não apenas a sua mágica representação mas também uma iluminada compreensão dos mistérios da visão – a máquina óptica é um olho artificial e o olho é uma máquina óptica natural (Porta, 1589; cit. por Wade, 1998: 27-8); ambas produzem *admiráveis visões* (Porta, 1589; cit. por Bertetto, 1996:

³⁸⁷ «There on the paper you will see the whole view as it really is, with its distances, its colors and shadows and motion, the clouds, the water sprinkling, the birds flying. ... By holding the paper steady you can trace the whole perspective outline with a pen, shade it, and delicately color it from nature».

34). Não por acaso, *Magiae naturalis (Magia natural)* é o nome da sua muito difundida obra, publicada em Nápoles em 1589, na qual Porta descreve esta máquina e as suas implicações artísticas³⁸⁸. Mas é a descrição do olho feita por Johannes Kepler (1571-1630) em 1604, assente nesta já clássica analogia com a câmara obscura, que se tornará num paradigma, constantemente repetido nos duzentos anos seguintes (cf. Kitao, 1980): «Afirmo que a visão ocorre quando a imagem de todo o hemisfério que está perante o olho ... se fixa na superfície côncava branca avermelhada da retina» (Kepler, 1604: 151-2; cit. por Lindberg, 1976: 203)³⁸⁹. A visão é, portanto, uma projecção num ecrã e a imagem assim obtida uma *pintura natural* do mundo – como salienta Samuel van Hoogstraten (1627-1678), em 1678 (cf. Alpers, 1983: 27; Brusati, 1995: 183-5), acrescentando que recebendo directamente o olho as configurações das coisas deverão «estas configurações [ser designadas] como formas ou imagens»; por outras palavras, como «o “desenho” de uma coisa» (Hoogstraten, 1678; cit. por Brusati, 1995: 183)³⁹⁰. Enquanto máquina óptica, o olho, à semelhança de uma câmara obscura, materializa de forma mágica esta imagem ou desenho. Por isso, tanto ele como a câmara obscura são máquinas visuais de ilusão e maravilha – e nelas, o mundo como hemisfério ou abóbada projecta-se num noutro hemisfério, no caso do olho, ou num plano, no caso dos olhos artificiais³⁹¹. Isto é, em ecrãs³⁹².

Esta ideia da visão como uma mágica revelação da aparência do mundo que ocorre pela projecção de um feixe de luz num ecrã situado num compartimento mergulhado na escuridão será constantemente enfatizada ao longo do século XVII. Suficientemente grandes para albergar no seu interior o observador, ou pequenas e portáteis permitindo apenas uma observação a partir do exterior, estas máquinas ópticas de ilusão instalam uma forma de visão que pressupõe o isolamento, físico ou mental, do sujeito face ao mundo – instaurando uma

³⁸⁸ A câmara obscura tem, de facto, essa qualidade mágica: ela projecta o mundo em directo. No seio dela, o observador vê o mundo, dinâmica e temporalmente, em decorrência. Nela, porém, «movement and time could be seen and experienced, but never represented» (Crary, 1990: 34).

³⁸⁹ «I say that vision occurs when the image of the whole hemisphere of the world that is before the eye ... is fixed on the reddish white concave surface of the retina» [Johannes Kepler (1604). *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Frankfurt: Marinium and Aubri].

³⁹⁰ «The shapes of things with their colors are received thus directly by the eye. We shall call these shapes forms or images or refer to them by our usual technical term as the “drawing” of a thing» [Samuel van Hoogstraten (1678). *Inleyding tot Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de Zichtbaere Werelt*. Roterdão; p. 33].

³⁹¹ Curiosamente, na sua etimologia grega e latina câmara (*kamára* e *camera*) significa abóbada ou compartimento abobadado.

³⁹² «A mais linda cena que alguma vez vi foi uma imagem, projectada nas paredes de um quarto escuro, situada, de um lado, face a um rio navegável e, do outro, a um parque. ... Devo confessar que a novidade de uma tal cena pode tornar-se motivo de comprazimento para a imaginação. Porém, certamente a principal causa reside na sua fiel semelhança à natureza, na medida em que a imagem não só oferece cor e forma, como tantas outras, mas também o movimento das coisas que representa» (Addison, 1712: n.º 414, Quarta-feira, 25 de Junho).

espécie de «metafísica da interioridade» (Crary, 1990: 39). Inteiramente absorto pela magia da projecção e ocupando um ponto de vista privilegiado, o observador é mentalmente arrastado para o seu seio, integrado emocionalmente na imagem. O aprisionamento do olho pela magia da ilusão significa um transporte da sua mente para um mundo visual, que sendo verosímil é, no entanto, inteiramente artificial. De alguma forma, tanto a câmara obscura como as máquinas ópticas que a partir dela se desenvolveram – paradigmáticas do estatuto atribuído ao observador nos séculos XVII e XVIII (Crary, 1990: 8) – constituem concretizações modernas da ideia oriunda da Antiguidade clássica da *gruta* como uma passagem mágica entre mundos diferentes ou da *caverna* de Platão como uma câmara de ilusões. Em 1720, o poeta inglês Alexander Pope (1688-1744) mandou construir na sua casa de campo em Twickenham uma gruta artificial ligando os jardins à margem do Tamisa (cf. Cheetham e Harvey, 2002: 112-7). Povoada de exemplares de conchas e minerais, iluminada artificialmente e tendo no tecto de um dos seus espaços um espelho, a caverna de Pope – que ele reconstruirá em 1740 para que se assemelhasse a uma mina – é para si uma câmara obscura criadora de imagens e reflexos estimuladores da imaginação e da escrita. Numa carta escrita em 1725 afirma: «Quando se fecham as Portas desta Gruta ela passa nesse instante de um luminoso Compartimento a uma *Camera Obscura*, nas Paredes da qual todos os objectos do Rio, Colinas, Florestas e Barcos formam uma Imagem em movimento nas suas radiações visíveis ...» (Pope, 1725; cit. por Cheetham e Harvey, 2002: 113)³⁹³. Esta associação das máquinas ópticas com o espaço da caverna ou gruta significa que «como prisioneiros da caverna de Platão, o que temos que fazer é voltarmo-nos para a luz» (Grau, 2003: 346), só que também esta é uma projecção e, por isso, uma ilusão. A adaptação que Diderot faz da alegoria platónica, quando aborda a pintura de Fragonard apresentada ao Salon de 1765 – representando o momento dramático do sacrifício de Coresso por Callíroee, num contexto onde tudo, das figuras à atmosfera, exprime perturbação, convulsão e manifestação sobrenatural³⁹⁴ – é a descrição de um sonho no qual ele, juntamente com muitos outros, estava aprisionado numa caverna, virado para as suas profundezas, observando o espectáculo do mundo que era projectado numa enorme tela por uma lanterna mágica, situada atrás de si. Porém, as imagens, acompanhadas de vozes produzidas por assistentes atrás do

³⁹³ «When you shut the Doors of this Grotto, it becomes on the instant, from a luminous Room, a *Camera Obscura*, on the walls of which all the objects of the River, Hills, Woods, and Boats, are forming a moving Picture ...»

³⁹⁴ Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *O grande sacerdote Coresso sacrifica-se para salvar Callíroee*, 1765. Óleo sobre tela, 309 x 400 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. n.º 4541).

ecrã, não mostravam o mundo mas uma representação dele que, embora feita com manequins e não com pessoas, era tão natural e verdadeira que todos a tomavam pelo próprio mundo real (cf. Fried, 1980: 142-3). Esta perfeita ilusão cinematográfica, este *sonho de fantasmagorias*, para nós um presságio das contemporâneas caves e das suas eficazes projecções ilusionistas, era para Diderot uma pertinente alegoria sobre a obra de Fragonard e o poder fantasmático da atmosfera, cujas nuvens invadem e envolvem sobrenaturalmente o mundo das formas sólidas, dissolvendo-as num magma de luz e cor: «na caverna, não se via senão os simulacros dos seres, e Fragonard, na tela, não mostrou mais do que simulacros. Foi um bom sonho que tiveste; foi um bom sonho que ele pintou» (Diderot; cit. por Fried, 1980: 143)³⁹⁵. Para Diderot, a pintura de Fragonard era «uma “grande machine” que se refere ao não existente» (Hobson, 1982: 61). Uma alegoria, afinal, sobre todas as *grandes machines* do século XVIII que, como sonhos, irrompem como verosímeis projecções de um mundo inexistente, raptando o sujeito da realidade e transportando-o para além dela. Mas também sobre as imagens da nova cultura óptica. O envolvimento da arte com as máquinas de projecção transformou a imagem no ecrã numa sofisticada e perturbante ilusão de uma ilusão: o que o observador via já não era o mundo a ser projectado, como na câmara obscura, mas sim uma representação ilusionista dele.

Embora anterior, a lanterna mágica surge pela primeira vez referida em 1659 e é assim baptizada 1668³⁹⁶: «uma máquina simples, uma espécie de pequena caixa munida de uma fonte de luz artificial, um espelho côncavo posterior e uma [*sic*] sistema de lentes que permitia projectar sobre uma superfície branca as imagens ampliadas de vidros pintados com cores transparentes» (Campagnoni, 1996: 62). Mas é esta capacidade de mostrar visões ampliadas e, não menos importante, observáveis simultaneamente por diferentes observadores que explica o seu estrondoso e sem precedente sucesso. Inundando progressivamente ruas, praças e casas, ela torna-se uma presença quase constante no quotidiano dos europeus do século XVIII e, em torno dela, nasce uma verdadeira indústria de entretenimento visual, que, operando uma democratização e popularização da imagem, se

³⁹⁵ «Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard, sur la toile, ne vous en auroit montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait ; c'est un beau rêve qu'il a peint».

³⁹⁶ «... Robert Hooke, físico da Royal Society, descreveu a 17 de Agosto de 1668, na revista científica *Philosophical Transactions*, uma invenção [a lanterna mágica] que fazia “aparecer sobre um muro a imagem de qualquer coisa” e produzia “efeitos, não apenas muito agradáveis mas, para os que não conhecem o truque, incrivelmente maravilhosos”. ... no seu diário de viagem, publicado em 1674, o francês Charles Patin contava ao duque de Brunswick o que Johann Franz Grienel (um conhecido perito em óptica e fabricante de instrumentos em Nuremberga) tinha conseguido criar com a sua lanterna mágica. ... “Vi o paraíso, vi o inferno, vi espectros” escrevia entusiástico Patin ...» (Campagnoni, 1996: 65).

desenvolverá até hoje (cf. Campagnoni, 1996: 72, 86; Craske, 1997: 192-217; Stafford e Terpak, 2001: 184-5). As suas imagens luminosas que se materializam nas trevas, dão-lhe essa dimensão *mágica e taumatúrgica* salientada por Kircher e, com ela, um poder persuasivo único de que os Jesuítas saberão tirar partido. Aliás, é nas suas mãos que, como instrumento religioso da *ecclesia triumphans* saída do Concílio de Trento, a lanterna mágica primeiro demonstrará todo o seu poder visual e eficácia comunicacional³⁹⁷: irrompendo da escuridão, ampliadas física e emocionalmente, as mais desinteressantes imagens revelavam-se capazes de operar um choque visivo e colocar o observador num estado de perturbação sem precedentes (cf. Milano, 1996: 92-4). Através dela, o sujeito era colocado face a face com «acontecimentos assombrosos e extraordinários, inventados para maravilhar e fascinar o público», «universos magníficos e inacessíveis» (Bertetto, 1996: 37, 41), que eram, de facto, a consumação das *admiráveis visões* de que falava G. B. della Porta. Um dos exemplos mais interessantes deste uso da lanterna mágica para representar, de forma espectacularmente verosímil, o extraordinário e o sobrenatural são as *Fantasmagorias*: complexos espectáculos visuais, que recorrendo a lanternas mágicas especialmente preparadas, dispostas sobre carris e ocultadas do observador projectavam num ecrã mergulhado na escuridão imagens que apareciam e desapareciam, com graus de ampliação e proximidade diferentes, de espectros, aparições e sombras ameaçadoras. Acompanhados de efeitos sonoros especialmente concebidos, estas *fantasmagorias* – realizadas por um auto intitulado Paul Philidor, por volta de 1790-1793 e, a partir de 1798, pelo belga Etienne-Gaspard Robertson em quase todas as cidades europeias, incluindo Lisboa (cf. Campagnoni, 1996: 78-80; Stafford e Terpak, 2001: 301-3; Gamboni, 2002: 47-8) – traduziam também um interesse novo pelos mistérios da mente e da imaginação e pelos estados psicológicos de ansiedade, medo e terror. Uma viagem às profundezas do inconsciente e um novo patamar na dimensão *voyeur* do sujeito observador.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII assiste-se, portanto, ao nascimento da moderna cultura visual, caracterizada pelas suas capacidades de actuar poderosamente no indivíduo e na sociedade, de operar uma difusão maciça e democrática da imagem, de estruturar novas formulações artísticas, filosóficas, científicas, educacionais e recreativas, de reafirmar a ilusão como um paradigma da representação e um valor determinante da sua eficácia. Aliás, para compreender estes traços da cultura visual que, na época barroca, as máquinas ópticas ajudaram a erguer e a implementar – e que, no essencial, permanece a nossa – é necessário

³⁹⁷ «In the hands of Jesuits ... such devices demonstrated the fickleness of the human mind, the duplicity of sensory appearances, and the convertibility of the physical universe in contrast to the immutability of an immaterial God» (Stafford e Terpak, 2001: 28).

ter em conta que a invenção e desenvolvimento de tais máquinas ocorreu um contexto já de si dominado pelo primado da observação e do estímulo sensorial mas, mais importante, da ilusão como instrumento fundamental da comunicação com o sujeito – que a pintura, brilhantemente, reflecte. Nessa era das «ilusões pré-cinemáticas» (Craske, 1997: 216), a interacção entre uma tradição artística ilusionista assente na criação de imagens de estupefacção (visões, aparições, milagres) e uma nova tecnologia de máquinas ópticas (câmaras obscuras, lanternas mágicas, caixas ópticas)³⁹⁸, tornará possível expandir e desenvolver uma visualidade assente na maravilha e no espectáculo, na produção de imagens sobrenaturais e do sobrenatural, na criação de mundos fantásticos, paradoxais e surpreendentes, tão verosímeis quanto implausíveis, mas por isso mesmo capazes de executar e ampliar o choque visivo necessário à dupla experiência, tanto sensorial como espiritual, do extraordinário. Aí se reflecte toda a tensa conciliação barroca entre razão e ilusão, ciência e magia, religião e engano. Esta paradoxal combinação entre arte, ciência, tecnologia e religião, explica não apenas o impacto e o grau de eficácia de muitas das obras produzidas mas, em última análise, o facto da espectacularidade ilusionista ter, enquanto meio privilegiado de interacção com o sujeito, sobrevivido à época que o fez nascer e às formas concretas com que nela se revestiu. Este é, provavelmente, o maior sucesso da época barroca: a perpetuação de alguns dos seus valores muito para além de si própria e que hoje facilmente encontramos no cinema, na televisão, na publicidade, na internet, nos jogos para computador, ou nos vários interfaces digitais que, com intuítos científicos, artísticos, educativos ou de entretenimento, redefinem e ampliam o poder da imagem e o papel do indivíduo como sujeito visual – mesmo que já não na pintura e na escultura ou noutras formas de intervenção artística. Nesse sentido, a actual cultura visual, urbana, popular e cosmopolita é herdeira directa dos séculos XVII e XVIII, incluindo de muitas das suas tensões e paradoxos.

Em Portugal, como noutros países, ao longo do século XVIII a nova tecnologia visual assume um papel cada vez mais importante não só a nível científico, mas também artístico ou recreativo. O seu uso é, frequentemente, um espelho das contradições entre inovação e conservadorismo, racionalidade e misticismo, iluminismo e superstição, que marcam o país. Numa carta escrita do Porto em 1778, Arthur William Costigan (?-?), afirma:

³⁹⁸ «The optical devices in question, most significantly, are points of intersection where philosophical, scientific, and aesthetic discourses overlap with mechanical techniques, institutional requirements, and socioeconomic forces. Each of them is understandable not simply as the material object in question, or as part of a history of technology, but for the way in which it is embedded in a much larger assemblage of events and powers» (Crary, 1990: 8).

Não é possível referir a variedade de distrações que o cônsul [inglês no Porto] nos proporciona, a habilidade com a qual se serve da câmara escura e dos métodos engenhosos de copiar exactamente cada objecto que ela permite ver; os microscópios solares e o aparelho para experiências eléctricas. Tudo isso deu ensejo, e por duas vezes, à honra da visita de dois comissários da Santa Inquisição de Coimbra, levada pelo clamor universal, e a opinião geral, espalhada entre a arraia miúda, que o cônsul era um mágico que, pela sua arte e auxílio do diabo, atraía os raios das nuvens para o seu jardim. (Costigan, 1787: Carta XV, 157-8)

Na segunda metade do século, na sequência da expulsão dos Jesuítas, as reformas pombalinas da educação constituirão uma possibilidade de equipar o Colégio dos Nobres e a Universidade de Coimbra de toda uma vasta série de instrumentos e máquinas ópticas usadas tanto para fins de investigação como, sobretudo, de exposição e demonstração científica. Espelhos cônicos, piramidais e cilíndricos especialmente destinados à observação de imagens anamórficas, lanternas mágicas e colecções de vidros pintados, *teatros ópticos*, câmaras ópticas e respectivas gravuras coloridas, são alguns dos exemplos (cf. Europalia, 1991: n.ºs 79, 80, 81, 82, 83, 93, 94). Ao mesmo tempo, usadas como objectos recreativos, estas novas máquinas dão entrada nas casas da nobreza e da grande burguesia e, percorrendo algumas das cidades e vilas do país, surge um novo tipo de empresário que oferece espectáculos ópticos a troco de uma certa quantia de dinheiro³⁹⁹. A nova tecnologia visual conduz, assim, a uma forma popular de entretenimento e aqueles que começaram por ser instrumentos da cultura científica e hermética dos séculos XVI e XVII transformam-se em objectos da nova curiosidade setecentista (Stafford, 1994: 29).

As máquinas celestiais barrocas pintadas nos tectos das igrejas e palácios não podem ser dissociadas deste fenómeno mais amplo. Pelo contrário, elas reflectem-no: mais do que quaisquer outros produtos desta cultura visual elas expressam em grande escala e de forma paradigmática o quanto o primado da virtuosidade técnica, do espectáculo ilusionista e do desenvolvimento de artefactos e imagens ópticas foi colocado ao serviço da criação de visões fantásticas capazes de alargar os limites da ilusão, da persuasão visual e da percepção da realidade. Neles, «o fantástico – a presença espiritual tal como era mostrada em formas simbólicas e alegóricas – tornou-se um meio importante de contemplar, exhibir e celebrar a virtuosidade técnica e tecnológica e os seus avanços» (Ndalianis, 2004: 244). Estes exercícios de *bravura* técnica traduzem, assim, um fascínio com o olho, a visão, a ilusão visual e a artificialidade óptica e não pode ser delas separado⁴⁰⁰. Tal como não pode o seu desejo de criar novas formas de percepção e compreensão visual do mundo, de representar novas

³⁹⁹ A difusão e o papel destes instrumentos na cultura visual portuguesa setecentista permanece, infelizmente, quase inteiramente por estudar.

⁴⁰⁰ «No other era prior to the seventeenth century had witnessed a comparable proliferation of scientific and philosophical writings about vision and optics» (Ndalianis, 2004: 172).

visões dele ou de inventar outros contíguos e contínuos com aquele que o sujeito conhecia. O mundo torna-se uma grande máquina e as máquinas que o mostram e o projectam multiplicam-se e aperfeiçoam-se (cf. Stafford e Terpak, 2001; Costa e Brusatin, 1992). As próprias pinturas que ocupam em grande escala os tectos são pensadas como máquinas visuais que, tal como as máquinas ópticas, dão a ver o que, de outra forma, não era visível: «a palavra *machine* conotava qualquer instrumento engenhoso destinado a produzir um efeito desejado através de uma *combinação* de técnicas» (Stafford e Terpak, 2001: 42). Nestas máquinas combinam-se não apenas formas, matérias e especialidades artísticas diferentes, mas combina-se também a arte com a ciência e a religião: a ilusão é o veículo desta apoteose visionária, e o fantástico e o maravilhoso o produto intencional da sua interacção.

Nesta sua ânsia de criação quase divina de novos mundos, diferentes dimensões visuais e novas formas de percepção, estas grandes visões projectadas nos tectos corporizavam também uma inquietude com a realidade e uma perturbada urgência em recriar, artificial e teatralmente, o mundo. Neles assiste-se a essa associação, aparentemente paradoxal, do prazer e do misticismo, da sedução sensorial e do apelo espiritual, da religião e do entretenimento e à sua transformação num grandioso espectáculo permanente. Dissolvidas as fronteiras entre o espaço real e o espaço ilusionista, o mundo material e a esfera espiritual, as superfícies das abóbadas e cúpulas abrem-se como janelas para um mundo maravilhoso, funcionam como óculos capazes de ampliar e aproximar o que a percepção humana não alcança ou transformam-se em ecrãs e planetários místicos nos quais se projectam visões panorâmicas do céu e da glória celestial. Na penumbra, as igrejas surgem, assim, como grandiosas câmaras obscuras, amplas salas de projecção ou observatórios do empíreo onde ilusórias máquinas ópticas permitem ao observador ver o invisível.

2.2.2. A janela e o ecrã

Ver significa ver "algo lá fora".

(Gombrich, 1960: 219)

Olhar para o céu era aquilo que no interior da igreja, mais do que em qualquer outro lugar, era pedido ao crente. Não se tratava de uma mera metáfora espiritual ou um gesto puramente ritual: na época barroca a arquitectura, a pintura e até a escultura tornaram-no uma compulsão. Desde a porta de entrada, tudo se organiza para conduzir fisicamente o observador até ao altar e visualmente até ao tecto – e quando o seu olhar aí se fixasse a persuadi-lo de estar a ver o céu e não apenas a cobertura. O templo é, no Cristianismo, o modelo simbólico da Jerusalém Celeste e, como tal, do Paraíso celestial: «como símbolo do Céu a igreja não se limita a apontar para uma outra realidade mas está saturada com ela, de forma a que, num sentido metafórico mas poderoso, ao entrar numa igreja entra-se no Céu» (Minor, 1999: 75). Deste modo, a construção espacial da igreja barroca destinava-se tanto a permitir uma visão ampla, ininterrupta e desimpedida do altar quanto do seu tecto. Em ambos os casos trata-se de organizar o espaço religioso segundo uma lógica teatral: altar e tecto são, de modos diferentes, concebidos como palcos que devem ser fácil e correctamente observáveis segundo eixos visuais privilegiados, para que, desse modo, cumpram com a máxima eficácia as suas funções dramáticas.

A identificação da igreja com o céu é tão estrutural quanto antiga: «inicialmente a palavra *templum* era reconhecida como "céu". Posteriormente denotava um rectângulo delineado no céu, uma área consagrada destinada a ser contemplada. Só muito depois passou a designar um lugar religioso» (Stoichita, 1995: 12). É esta ligação que o Barroco enfatizará e tornará visualmente consequente e persuasiva: o templo torna-se não apenas num lugar único para a glorificação da natureza celestial de Deus – «Glória a Deus nas alturas» (*Lucas: 2, 12*) – mas, concretamente, para a observação desse glorioso céu divino. Esta transformação da igreja em observatório místico pressupõe não apenas que o tecto seja simbolicamente identificado com esse céu, algo presente em toda a história do Cristianismo, mas, pela primeira vez, visualmente confundido com ele. A construção desta ficção, por via de uma representação perceptivamente convincente, pressupõe a metamorfose da superfície opaca numa outra ilusoriamente transparente ou inexistente, permitindo a visão directa do mundo aéreo. Já não basta que o tecto seja, portanto, *identificado* com o céu, é necessário

que seja uma *abertura para* ele (Sandström, 1963: 132). A representação do *céu aberto na terra* implica, por isso, que a pintura funcione como uma projecção visual que, pela sua verosimilhança espacial, se torne capaz de desmaterializar a superfície que cobre o templo. Quando esta projecção de um mundo em profundidade abarca apenas uma dada área do tecto, este funciona como uma *janela* aberta; quando abarca a totalidade da sua superfície, ele assemelha-se a um enorme *ecrã*⁴⁰¹. Em ambos os casos, a projecção permite uma visão mais ou menos panorâmica do mundo celestial ou até a sua irrupção pelo espaço real adentro, tornando o crente no observador de um mundo único e maravilhoso situado para lá – e, nalguns casos, para cá – da superfície. Por outras palavras, embora o olhar deste recaia sobre as linhas e manchas dispostas na superfície, a sua mente centra-se em algo que a transcende, numa realidade que, perceptivamente, parece existir aquém ou além dela. Tal como as imagens obtidas ou projectadas pelas máquinas ópticas conduzem a uma experiência tridimensional, nas *projeções* pictóricas sobre os tectos a ilusão espacial impõe-se cognitivamente à sua realidade bidimensional. Com uma importante diferença: a sua escala. De facto, a dimensão destas projecções pictóricas realizadas no interior dos templos ao longo dos séculos XVII e XVIII permite-lhes produzirem um poderoso impacto sensorial no observador que só a experiência do *panorama*, sobretudo os que foram construídos já no século XIX, ou do cinema, no século XX, conseguirá superar.

Esta invenção barroca, que encontra os seus paradigmas em Mantegna e em Correggio, corresponde a um desenvolvimento dramático, com intuítos místicos, de alguns conceitos fundamentais da teoria e da linguagem artística renascentista. A ideia da pintura como ilusória janela aberta que permite observar um mundo artificial mas verosímil construído pelo artista remonta a Alberti e à sua explicação da perspectiva como meio de superação virtual da superfície: «em primeiro lugar, na superfície onde irei pintar, desenho um quadrângulo de ângulos rectos do tamanho que eu quiser, o qual considero ser uma janela aberta através da qual observo aquilo que aí será pintado ...» (Alberti, 1435b-6: I, 19: 83, 227)⁴⁰². Esta ideia ressurgiu transformada em Leonardo, para quem a superfície da pintura

⁴⁰¹ «As films today are projected onto fabric screens, so were the miraculous images of the Baroque projected onto the stone and plaster vaults of a church. The ceiling is God's realm, and Baroque fresco painters created a complete heavenly environment in the upper reaches of churches. The worshipper is impelled to look upward upon entering and while proceeding through the church. The way in which the visual experience envelops one is consistent with the idea of the celestial hierarchy, so important to the Roman Church» (Minor, 1999: 141-2). O uso da palavra ecrã em referência aos tectos barrocos surge também em Gloton (1965: 79), mas em nenhum destes casos é claramente explicitado, demonstrado ou aplicado como conceito operativo.

⁴⁰² «Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto ...»

equivale a um vidro transparente através do qual se opera a visão em profundidade: «a perspectiva não é outra coisa senão ver um lugar por trás de um plano de vidro bastante transparente, na superfície do qual deverão ser desenhadas todas as coisas situadas atrás de si» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518b*: MS. A., fol. 1 v; I, n.º 53) – pressuposto que estará na base tanto da lanterna mágica como de outras máquinas de visualização, ampliação e projecção cujo funcionamento se baseia nos mesmos princípios ópticos da perspectiva⁴⁰³. Nesta metáfora da pintura como superfície aberta ou transparente – repetida em 1684 por Bernard Lamy (1640-1715) ao afirmar, no seu *Traité de perspective où sont contenus les fondements de la peinture*, que «uma *imagem* pode ser considerada uma Janela aberta ou um Vidro transparente, através da qual o Olho ... pode ver os Objectos representados ...» (Lamy, 1684; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 282)⁴⁰⁴ – reside todo o desenvolvimento ilusionista das grandes representações barrocas nos tectos planos, curvos e esféricos⁴⁰⁵. Através dela a superfície pictórica transforma-se em *membrana* para além da qual se desenvolve um *espaço*: «quando este espaço pictórico é relacionado de forma plausível, tanto em escala como em tema com o espaço real do observador, cria-se uma ilusão espacial» (Ebert-Schifferer, 2002b: 21-2). É a partir desta concepção da superfície aberta ou transparente, que tanto pode ser delimitada por uma moldura, a janela, como aparentemente ilimitada, o ecrã, que a época barroca construirá a sua ficção de um espaço celestial que, apesar de toda a sua virtualidade, procura sugerir uma realidade perceptivamente convincente. Não menos importante é o facto desta concepção ter definido, muito para além do Barroco, o modelo em torno do qual se desenvolveu toda a pintura ocidental até ao século XIX (Alpers, 1983: xix-xx) e, paralelamente, se alicerçou a própria noção de visão. Esta, como em geral todos os sistemas sensoriais, passa a ser entendida como uma janela para o mundo exterior ao indivíduo e a mente como um ecrã onde o conhecimento assim obtido se projecta:

⁴⁰³ O efeito de ilusão mágica das máquinas ópticas parece não ter sido em nada perturbado pelo facto, já salientado por Leonardo, de que a projecção surgia invertida, tanto vertical como horizontalmente. Apenas se a imagem fosse projectada ou representada numa superfície transparente, depois invertida e vista por detrás é que a orientação coincidia com a do mundo que a originou. A invenção, em 1685, da portátil *camera obscura reflex* por Johann Zhan (1631-1707), no mesmo ano em que publica *Oculus Artificialis Teledioptricus Sive Telescopium*, permitirá corrigir a inversão vertical mas não a horizontal (cf. Mills, 1998: 213). Porém, esta ideia de transparência revelar-se-á fundamental: seja ela a do ecrã onde ocorre a projecção da imagem, no caso das câmaras obscuras, seja a da superfície onde se efectua a representação a projectar no ecrã, no caso das lanternas mágicas.

⁴⁰⁴ «A *Picture* may be consid'ed as an open Window or transparent Glass, through which the Eye ... may see the Objects represented by the *Picture*» [Bernard Lamy (1684). *Traité de perspective où sont contenus les fondements de la peinture*. Paris (*A Treatise of Perspective or the Art of Representing all Manner of Objects ...* Londres: s.e., 1702)].

⁴⁰⁵ «If it was consistent with logic for Alberti to suggest that a painting representing a *historia* should be conceived as a window through which we look at the scene, it followed that a frescoed wall should be similarly treated as a fictitious opening ...» (Gombrich, 1976a: 39).

... estas são as únicas janelas pelas quais a luz pode entrar neste *quarto escuro*. Porque me parece que o entendimento não difere muito de um gabinete completamente escuro, que apenas tivesse uma pequena abertura que permitisse a penetração das aparências externas visíveis ou, por assim dizer, as imagens ... (Locke, 1690: II, xi, 17, 200)

Mas porque os nossos sentidos «são “janelas” para o mundo *terrestre*», essa é, afinal, «uma das razões porque temos uma dificuldade tão grande em compreender questões cósmicas tais como o que existia antes do “começo”, o que é o tempo e o que é que existe para além dos céus» (Solso, 2003: 95).

Para a pintura estas ideias de janela e ecrã permitiam-lhe desmaterializar a barreira concreta e opaca da superfície, ampliar o espaço do observador e, desse modo, alargar os limites físicos e conceptuais da própria realidade, criando um prolongamento espacial, emocional e imaginário dela. A pintura como abertura na parede arquitectónica proporcionava a abertura da mente a realidades virtuais e artificiais, mundos possíveis e misteriosos aos quais só através da arte do pintor era possível aceder. A sua eficácia junto do observador dependia em muito do recurso aos meios picturais de ilusão, os quais não só tornavam possível criar um espaço virtual aparentemente autónomo mas, simultaneamente, em verosímil continuidade e semelhança com o espaço real. Estas *parapaisagens* de um mundo que o pintor nunca havia observado, destinavam-se a ser reconhecidas por um sujeito que também nunca o havia conhecido e a atribuírem uma existência perceptiva àquilo que era incerto e, sobretudo, invisível. Através deste jogo de ilusão, em que tanto se podia considerar que o espaço celestial era um prolongamento superior do espaço da igreja como este a continuação inferior do espaço do céu, operava-se a comunicação entre mundos de outro modo separados: «uma parede nunca é uma parede, nem um tecto apenas um tecto. ... A componente estética do objecto, a sua forma, ultrapassa a sua função. Uma parede ou um tecto tornam-se uma abertura possível para a realidade que ocultam» (Huddleston, 2001: 17).

A representação como *janela* ou, na reformulação de Leonardo, como *plano de vidro* transparente é consequente com o objectivo da perspectiva: criar um mundo espacial a partir da representação de linhas e manchas numa superfície. A transformação perceptiva dessas manchas em espaço depende de observarmos a superfície mas não a vermos: supor *para lá dela* o que vemos *nela*. Como afirma Gombrich (1960: 253-4), se desenharmos na superfície de vidro de uma janela uma casa vista através dela, essa forma em vez de invariável – como aquela que está lá fora – tornar-se-á variável relativamente à nossa posição⁴⁰⁶:

⁴⁰⁶ «If he [the reader] steps to the nearest window and repeats Leonardo's experiment, he will have more to puzzle over. The first thing he will discover – unless he has had training in art – will be that the house in the

Então qual destas diferentes projecções nos mostra o que “realmente vemos”? A resposta é: nenhuma delas. Efectivamente vemos ao longe através da janela. Efectivamente vemos uma casa e não uma mancha a menos que estejamos enganados no nosso palpite e aquilo que tomamos por uma casa à distância é, de facto, uma mancha na janela. “Ver” significa conjecturar acerca de algo “lá fora” ... A pura mancha sem extensão nem localização certamente não pode ser pintada; duvido mesmo que possa ser pensada. (Gombrich, 1960: 254)

Portanto, mais do que ver a forma no vidro a percepção espacial implica vê-la para além dele, isto é, retirá-la da superfície para a colocar algures no contexto existente para lá do vidro. Mas também é verdade que, no exemplo dado por Gombrich, este resultado deriva do facto de se traçar na superfície de vidro da janela uma só forma, mantendo visível o restante contexto espacial em ela se integra. Ao *trazer* para a superfície uma só forma desse contexto, ao retirá-la do seio deste, ela deixa de estar sujeita às regras do todo a que pertencia para passar, em conflito com estas, a ser regida pelas regras da superfície. O pressuposto de Alberti e de Leonardo é que todas as formas observáveis estarão desenhadas na superfície transparente e, enquanto tal, serão vistas *para lá* dela. Por outras palavras, a superfície será organizada como um todo coerente para, desse modo, ser ignorada: «à medida que escrutinamos as manchas planas de pigmentos em busca de respostas acerca do motivo “lá fora”, a interpretação consistente sugere-se a si própria e a ilusão impõe-se. Não porque, diga-se, o mundo realmente se assemelhe a uma imagem plana, mas porque algumas imagens planas realmente assemelham-se ao mundo» (Gombrich, 1960: 278).

A concepção do tecto como um ecrã no qual se projectam, em grande escala, visões do mundo sobrenatural traduz não apenas um gosto mas, mais importante, uma estratégia fundamental da época barroca: a obtenção de resultados espirituais por via de meios sensorialmente espectaculares. Estas pinturas integram-se, por isso, não apenas numa história de formas artísticas mas também numa mais lata história da cultura visual e dos meios tecnológicos de ilusão, no seio da qual, desde os *tectos panorama*⁴⁰⁷ barrocos até aos modernos ecrãs IMAX, diferentes meios, formas e técnicas foram sendo usados para produzir um impacto que é tanto físico como psicológico – um choque visivo onde a espectacularidade sensorial se destina a obter tanto novas formas de visão, como poderosos efeitos emocionais.

distance makes a startlingly tiny image on the pane. We all know that distant objects “look small”, but we are rarely prepared for the real relationship of objects project onto a plane. By forcing us to attend only to these relative sizes within our field of vision, the window experiment breaks down the so-called “constancies” that make for a stable world. ... For while it is true that the distant house projects as a small patch on the window, it is demonstrably untrue that I therefore “see it” as a small patch. ... Clearly the size which the distant house will assume on the window-pane will depend not only on its distance from me but also on my distance from the pane. The house viewed through the window will remain nearly the same while I move, but its tracing on the pane would vary dramatically, shrinking as I approach and growing as I step back» (Gombrich, 1960: 253-4).

⁴⁰⁷ «The term *Deckenpanorama* (ceiling panorama) was coined by Hans Sedlmayr in a lecture on January 30, 1936» (Grau, 2003: 80, n. 93).

Mas, sobretudo, a «integrar o observador e a imagem» (Grau, 2003: 5), ou melhor, o observador *na* imagem. A persistência dos pintores em inventar mundos novos e em criar visões inesperadas e espantosas capazes de atingir emocionalmente o observador não pode, por isso, ser desligada do crescente desenvolvimento e aperfeiçoamento mecânico e óptico de novas máquinas capazes de produzirem novas formas de visão e inesperados espectáculos visuais cada vez mais imprevisíveis e ilusionisticamente eficazes. Como salienta Kitao (1980: 504), no mesmo período de poucas décadas em que ocorreu o desenvolvimento científico e artístico da câmara obscura assistiu-se ao surgimento e florescimento do «ilusionismo dos tectos de *quadratura* mas também à generalizada adaptação da imagem ao seu espectador». No momento em que nasce uma cultura técnica da imagem, a maravilha pictórica associa-se, cruza-se e entrelaça-se com a maravilha tecnológica: influencia esta e é por ela influenciada. Acima de tudo, esta interacção contribui para aprofundar o carácter espectacular da representação pictórica, a sua teatralidade e a sua dimensão dramática – as grandes máquinas celestiais mostram o *espectáculo do mundo*, o grande drama cósmico, como um espectáculo quase natural, quase real: uma mistura de invenção e imitação, de artifício e naturalidade, de projecção e representação. Desta forma, o pintor procurava criar imagens que ao projectarem-se no ecrã da câmara ocular do observador – na sua retina – fossem suficientemente poderosas para perturbar a sua mente, impressionar a sua imaginação e alterar a sua percepção da realidade. Colocar o observador a olhar para o tecto vendo aí, como através de uma ampla janela, de um plano de vidro, ou da projecção num majestoso ecrã, o maravilhoso mundo celestial, o céu aberto na terra, era o primeiro e fundamental passo⁴⁰⁸. A tecnicamente hábil ficção visual destinava-se a produzir uma credível ficção espacial – uma verosímil continuidade entre o mundo real e o mundo pictórico – e esta um acontecimento espiritual ou, por outras palavras, uma epifania da qual somos testemunhas visuais e, desse modo, participantes dela.

Se em Itália a cúpula, frequentemente localizada no cruzeiro, é habitualmente o local escolhido para a representação das grandes teofanias, como as *ascensões* e a *assunção da Virgem*, a abóbada, especialmente a que cobre as naves, é o lugar para a figuração da vida dos santos e, em particular, das suas visões ou revelações sobrenaturais (Gloton, 1965: 40).

⁴⁰⁸ Rejeita-se aqui a ideia recorrentemente defendida por Magno Moraes Mello de que «nas igrejas portuguesas nunca o ilusionismo pretendeu romper o espaço e, tecnicamente, não era capaz de tal realização» (Mello, 1998b: 114) e que, em geral, se assiste ao «nascimento de uma nova espacialidade setecentista que não rasga o suporte da cobertura com a perspectiva de céu aberto», ideia por si justificada com a já anteriormente criticada afirmação de que tal se deve ao predomínio dos suportes de madeira – os quais, segundo ele, tornam «muito difícil executar esta representação» (Mello, 1998b: 99).

Porém, a ausência nalgumas igrejas da primeira – ou, no caso português, a sua raridade – e uma progressiva flexibilização da espacialidade iconográfica fará com que esta divisão simbólica e iconográfica se desvaneça ou seja pura e simplesmente ignorada. Mais comum em Portugal é destinar o tecto da capela-mor à visão dos grandes acontecimentos relacionados directamente com a Santíssima Trindade e a(s) nave(s) para a representação daqueles que envolvem a Virgem, os santos e os mártires. De qualquer modo, independentemente tanto desta hierarquia simbólica como da natureza material da superfície, o que se revela importante é que os grandes tectos contínuos, sejam eles planos, curvos cilíndricos, como as abóbadas, ou curvos esféricos ou hemisféricos, como as cúpulas, tornaram possível uma composição pictórica unitária, envolvendo a totalidade da superfície que podia ser assim transformada num ecrã.

Esta ideia de ecrã refere-se à transformação da área total do tecto numa superfície de projecção de uma imagem pictórica capaz de induzir no observador uma percepção ilusória de profundidade, seja ela aberta para o céu ou completamente fechada, proporcionando neste caso apenas uma ampliação do espaço real mas não a sua abertura para o ilimitado espaço celestial ou mesmo natural. Enquadram-se nesta última situação os tectos cuja representação é exclusivamente decorativa ou quadraturística: exemplos deste tipo encontram-se nos tectos das naves e coro da Sé de Lamego, pintados por volta de 1734-8 por Nicolau Nasoni; no da Capela ou Sala do Bispo D. Frei Aleixo de Miranda Henriques do Paço Episcopal de Bragança (hoje Museu Abade de Baçal), pintado em 1763 por Manuel Xavier Caetano Fortuna; da nave da Igreja de Nossa Senhora das Ondas, em Tavira, pintado em 1765 por Luís António Pereira; o da Sala da Irmandade dos Terceiros da Igreja de São Francisco, em Évora, pintado por autor desconhecido em 1776; e da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Faro, pintado em 1794 possivelmente por José Ferreira da Rocha. Outros casos constituem situações híbridas desta concepção⁴⁰⁹: embora apresentando-se como espaços arquitectónicos fechados para o espaço celestial podem incluir, no seio desse prolongamento virtual do mundo real, figuras sobrenaturais ou alegóricas conotativas do empíreo, como anjos,

⁴⁰⁹ Exemplo de um espaço encerrado, combinando quadratura nas paredes e motivos decorativos no tecto, é o da Capela de Nossa Senhora da Quinta do Candeeiro, em Moscaide (Loures), pintada em 1710 por autor desconhecido. Esta capela constitui, assim, um caso de decoração pictórica total, abrangendo tecto e paredes, de que são também exemplo a capela-mor da Igreja do Convento de Balsamão (Macedo de Cavaleiros), atribuída a Daniel Bustamante, e as pinturas de Pascoal Parente na nave da Igreja do Santuário de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa do Ladário (Sátão), e na Capela de Nossa Senhora da Conceição do Solar Caiado Ferrão, em Trevões (São João da Pesqueira). Numa variante mais despojada e neoclássica é ainda o caso da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Livramento, no concelho de Mafra, pintada após 1786 por autor desconhecido.

santos ou virtudes: são os casos da cúpula da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo, em Viseu, pintada em 1765 por Pasquale Parente, com as Virtudes Cardeais; da cúpula da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Campo, em Campo de Besteiros (Tondela), pintada em 1776 por autor desconhecido, com anjos; ou o caso, mais espectacular, do tecto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Casa Patriarcal, em Moscavide (Loures), pintada, provavelmente, na segunda metade do século XVIII por autor desconhecido e onde surgem, “abaixo do tecto” e “dentro” da igreja, a pomba do Espírito Santo e vários anjos. Noutros casos, a presença destas figuras combina-se com pequenas aberturas na quadratura, em forma de óculo ou arcadas, para um céu aparentemente natural, como nos casos do tecto da sacristia da Sé do Porto, pintada por Nasoni por volta de 1725-33; da cúpula fingida que cobre a capela-mor da Capela de São Sebastião, na aldeia de Erada (Covilhã), pintada por volta de 1761 por autor desconhecido; o tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Ondas, em Tavira, pintada em 1765 por Luís António Pereira; o tecto da capela-mor da sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra, pintado eventualmente em 1779 por Parente; ou o tecto da Capela Particular do Antigo Paço Episcopal, actual Museu de Lamego, de data e autor desconhecidos.

Mais raros em Portugal são os casos de abertura total ou quase total para o espaço celestial. Um dos exemplos mais notáveis é, logo no início do século XVIII, o tecto da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Loreto (fig. 54), em Lisboa, atribuído a António Machado Sapeiro, com a sua *Glorificação da Paixão de Cristo e Exaltação da Eucaristia* (c.1704). Exemplos também de ecrã celestial quase total, onde a quadratura conduz a uma visão ampla e aparentemente ilimitada do espaço celestial, são os atribuídos a Manuel Xavier Caetano Fortuna da nave da Igreja do Convento de São Bento (*Triunfo de Santa Escolástica e São Bento*, 1763), em Bragança, e da nave da Capela do Senhor da Boa Morte (*Juízo Final*), em Ventozelo (Mogadouro); o tecto da nave da Igreja Matriz de Oliveira do Hospital, com uma *Adoração do Cordeiro Místico*, de data e autor desconhecidos; o tecto da nave central da Igreja Matriz de Vila Nova de Foz Côa, pintada em 1767 por António Sousa Pinto, com *Virtudes, Anjos e o Escudo Nacional*; o tecto da nave da Capela Real do Paço da Bemposta, em Lisboa, com uma *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos* (c.1793), de Pedro Alexandrino de Carvalho e José António Narciso; ou, numa faceta mais popular e de pequena dimensão, o tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Coros, Matriz de Teixoso (Covilhã), de data e autor desconhecidos, com a *Virgem em Glória e os Quatro Evangelistas*. De forma mais restrita ou híbrida, poder-se-iam incluir ainda os tectos da nave do Santuário de Nossa Senhora das Preces, na Aldeia das Dez (Oliveira do Hospital),

com uma *Assunção e Cenas da Vida da Virgem*, de data e autor desconhecidos; e o tecto da nave da Igreja da Misericórdia de Soure, pintado por autor desconhecido em 1760. A esta categoria de abertura ampla para o céu pertencia também o desaparecido tecto do coro da Sé de Braga, atribuído a Manuel Furtado de Mendonça e pintado por volta de 1737-39.



Fig. 54 – António Machado Sapeiro (?-1740) (atrib.). *Glorificação da Paixão de Cristo e Exaltação da Eucaristia* (c.1704). Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Loreto (tecto da sacristia).

Porém, ao longo do século XVIII português, esta concepção do tecto como ecrã aberto para o espaço celestial concretiza-se segundo modalidades mais restritas. Com efeito, se nos casos referidos anteriormente toda ou quase toda a superfície se abre para uma visão do céu, nos restantes, que constituem a esmagadora maioria das máquinas celestiais portuguesas, quer por razões de dimensão da cobertura, de domínio técnico, de eficácia visual e até de gosto – sobretudo na segunda metade do século – o observador acede visualmente ao espaço celestial através de uma abertura parcial e delimitada do tecto, que se apresenta sob a forma de uma janela centralizada, quase sempre rectangular, circular ou oval. Estas janelas tanto podem surgir como aberturas proporcionadas pela quadratura, culminando assim o prévio alargamento do espaço real por arquitecturas virtuais, como aberturas directas na superfície do tecto, cuja opacidade e distância real face ao observador é assumida em toda a restante área. Como exemplos desta diferenciação na tipologia da abertura mística em janela, poder-se-á referir como exemplos do primeiro caso, os tectos da portaria da Igreja de São Vicente de Fora, de Bacherelli e Manuel da Costa (1710 e 1796); das salas da Biblioteca Real da Universidade de Coimbra, pintados por António Simões Ribeiro e Vicente Nunes (?-?) em 1723-24; também de Simões Ribeiro o tecto da Sala da Irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, em Santarém, de c.1723-32; o tecto da Igreja do Menino Deus, pintado por volta de

1737, por Jerónimo da Silva e João Nunes de Abreu, segundo provável projecto de Vitorino Manuel da Serra; o do subcoro da Sé de Braga, atribuído a Manuel Furtado de Mendonça, com a *Glória de São Pedro de Rates* (c.1737-39); o da nave da Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (Sesimbra), de Lourenço da Cunha e José António Narciso (1740 e 1770); o da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Merceana (Alenquer), de autor e data incertos; o da capela-mor da Igreja de Santa Maria Madalena, na Aldeia Gavinha (Alenquer), de autor e data desconhecidos; o da nave da Capela da Rainha Santa Isabel, em Estremoz, de autor desconhecido e provavelmente realizado na segunda metade do século XVIII; o da nave da Igreja da Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo, em Viseu, pintado por Pasquale Parente em 1765; o da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa, pintado cerca de 1784; ou, ainda, os tectos realizados em Lisboa por Pedro Alexandrino, em colaboração com diversos pintores, na sacristia da Igreja do Convento da Graça (*Assunção da Virgem recebida pela Santíssima Trindade e Apóstolos*, c.1765-85), na nave da Igreja de São Paulo (*Glória de São Paulo*, após 1783), na nave da Igreja de Nossa Senhora da Pena (*Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, com Anjos e os Quatro Evangelistas*, 1781) e na nave da Igreja do Santíssimo Sacramento (*Adoração do Cordeiro Místico*, c.1804-07).

Quanto ao segundo caso, janelas abertas numa superfície assumida *como* superfície, muitos são os exemplos e as combinações possíveis: desde tectos com uma só abertura (como o tecto da capela-mor da Ermida de Nossa Senhora da Glória ao Cardal da Graça, em Lisboa), uma grande abertura e outras menores (como o tecto da nave da Igreja do Seminário em Santarém, ou o da capela do Santíssimo na Capela do Paço Real da Bemposta), ou várias aberturas idênticas (veja-se os casos das naves da Igreja da Madalena, em Lisboa, de Pedro Alexandrino e da Igreja de Santa Quitéria de Meca, Alenquer, de Pedro Alexandrino e Narciso), a tectos cuja superfície envolvente da janela tanto pode ser ocupada com decoração assumidamente bidimensional como em relevo, fingido (como nos tectos das naves dos Mártires e do Loreto, em Lisboa, ou da Capela de Nossa Senhora do Livramento ou Oratório Real Sul do Convento de Mafra, de Cyrillo V. Machado) ou real (como no caso de todos os tectos existentes nas dependências da igreja e do convento da Estrela, em Lisboa), ou, finalmente, com nenhuma ou quase nenhuma intervenção pictórica (como o tecto da biblioteca da actual Academia de Ciências, em Lisboa). Porém, em todos estes casos, as janelas abertas para a visão celestial constituem aberturas claramente delimitadas e muitas delas emolduradas; no caso do tecto da Igreja do Menino Deus essa moldura não é

meramente pintada mas efectivamente real, tridimensional e em madeira, destacando-se da superfície pictural em tela.



Fig. 55 – Autor desconhecido. *Mistério da Encarnação (Estudo para o Tecto da Capela-mor da Igreja da Encarnação)*, c.1784. Desenho a aguarela castanha e guache branco, 294 x 332 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 759 Des).

Como salienta Sjöström (1978: 68), ao longo do século XVIII, especialmente na segunda metade, torna-se cada vez mais comum o revestimento da superfície do tecto com «pintura ornamental em *trompe l'oeil* e decoração em estuque», diminuindo os casos de recurso à quadratura⁴¹⁰. A comparação de muitos dos tectos de Pedro Alexandrino de Carvalho que obedecem a esta ideia com tectos romanos contemporâneos demonstra que este modelo não era uma especificidade portuguesa, uma consequência da influência da pintura de brutescos ou, como por vezes se dá a entender, o resultado de uma falta de preparação técnica e estética dos pintores portugueses (cf. Mello, 1998*b*; Mello, 2002*a*: 601-2; Serrão, 2003: 264-5); pelo contrário, representava uma atitude informada que acompanhava o gosto italiano e, particularmente, o romano tido ainda como norma. Vejam-se, por exemplo, muitos dos tectos de Corrado Giaquinto e Tiepolo, tanto em Itália, como em Madrid, ou os tectos romanos de Mengs na nave da Igreja de Sant'Eusebio (*Glória de Santo Eusébio*, 1757-59), de Ermenegildo Costantini (1731-1791) na nave da Igreja de San Stanislao dei Polacchi (*Glorificação de São Estanislau*, 1775-76), ou de Libório Concetti na nave da Igreja de Santa Maria della Concezione (*Assunção e Coroação da Virgem*, 1796). Portanto, esta

⁴¹⁰ «In ceiling painting the low, enclosing fictive barrier, more or less decoratively arranged around a wide opening to the sky, was the most common type, while the high fictive architecture became increasingly rare. Perspective problems lost their prominence; perspective treatises have little to add to what had previously been written on the subject» (Sjöström, 1978: 68).

incompreensão resulta, na maior parte da vezes, de se compararem as pinturas nos tectos portugueses de setecentos não com as que no mesmo período são realizadas fora de Portugal, mas, de forma sistemática, com aquelas que em Itália foram feitas ao longo do século XVII, resultando daqui que, no caso dos tectos pintados durante a reconstrução de Lisboa, a discrepância temporal pode ser superior a um século.

Nos dois tipos mencionados de abertura em janela – como culminar ilusionista da quadratura ou rasgadas directamente na superfície do tecto, assumida como efectiva cobertura – o mundo celestial visível surge quase inteiramente ocupado por figuras organizadas habitualmente num grupo centralizado. No entanto, quanto maior a dimensão da janela maior é a possibilidade de aumentar o número de figuras e até a complexidade compositiva. O caso do Menino Deus é um bom exemplo disto e, nesse sentido, de aproximação ao modelo de ecrã total ou amplo, constituído quase sempre por um número relativamente grande de figuras, organizadas em grupos diferentes. Embora facilitada pela redução do tema principal à janela central, ainda assim, o facto de nestas máquinas pictóricas a restante superfície do tecto ser preenchida com quadraturas, figuras e/ou elementos decorativos, tornava difícil a sua apreensão instantânea. Esta é, aliás, a principal consequência perceptiva da esmagadora maioria das pinturas nos tectos: a dificuldade de num só olhar – esse *coup d'œil*, tão valorizado pela crítica da segunda metade do século XVIII – abranger a totalidade da representação⁴¹¹, da qual o tecto da nave da Capela da Bemposta é um bom exemplo.

A concepção dos tectos barrocos como superfícies de projecção que proporcionam visões de um mundo maravilhoso e sobrenatural em continuidade com o espaço real por via da fictícia transparência, total ou parcial, do suporte não significa, como é óbvio, que estas imagens sejam, como no caso da lanterna mágica ou do projector de cinema, efectivas projecções de luz. Porém, como poucas ou nenhuma eram pintadas directamente, a sua feitura implicou alguma forma de projecção⁴¹²: fosse por transferência directa de um desenho prévio, cujas linhas eram marcadas na superfície com algum tipo de instrumento agudo, decalcadas após o reverso da folha ser coberto de carvão ou picotadas e depois afagadas com uma “almofada” embebida em pó de carvão, o chamado *spolvero* (cf. Field, 1997: 34); fosse por transferência indirecta de uma estrutura base quadriculada através da montagem de

⁴¹¹ Questão na qual intervêm também outros factores, como a dimensão total do tecto, a sua altura e a habitual colocação do observador.

⁴¹² Algumas destas técnicas são referidas por Filipe Nunes na sua obra *Arte da Pintura* de 1615, que seria reeditada em 1767 (cf. Nunes, 1615: 131-5).

uma rede de fios presos às paredes que, através de uma fonte de luz⁴¹³ situado abaixo, era projectada e depois desenhada na superfície a pintar permitindo nelas inscrever à escala as figuras ou elementos previamente desenhados sobre uma quadrícula equivalente (figs. 55 e 56)⁴¹⁴. Fosse ainda, com alguma probabilidade, por recurso à projecção de um desenho realizado sobre um vidro, inserido numa lanterna mágica e projectado. Embora se desconheçam referências directas ao uso das máquinas ópticas como instrumentos auxiliares dos pintores decoradores dos séculos XVII e XVIII uma tal hipótese, especialmente no século XVIII, nada tem de improvável. Isto porque sabemos que tanto a câmara obscura como as suas muitas derivações e toda uma série de outros instrumentos e máquinas ópticas foram usadas amiúde pelos pintores deste período, como Jan Vermeer (1632-1675), Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1722-1780), Joshua Reynolds e muitos outros – quer para o desenho ou a pintura a partir directamente da natureza, quer para a transferência de estudos prévios para telas (cf. Kemp, 1990: 167-220; Hockney, 2001; Steadman, 2001). Aliás, as máquinas perspécticas de desenho, baseadas no princípio da janela ou da parede de vidro e ilustradas por Leonardo e Dürer (1471-1528) (figs. 57 e 58), foram rapidamente ao longo do

⁴¹³ Esta técnica colocava alguns problemas devido à necessidade de compatibilizar a rede, a fonte de luz e os andaimes, indispensáveis em qualquer um destes métodos. Ela é pormenorizadamente descrita por Andrea Pozzo no seu tratado: «*The Hundredth Figure. The Method of drawing the Net or Lattice Work on Vaults. For Works on a flat Superficies, two Net-works are sufficient ... One drawn on the Copy; the other on the Table to be painted. But for arch'd Surfaces or Vaults, thee are requir'd: One made on the Copy, which I suppose drawn according to the Rules of Horizontal Perspective. The second consists of a Frame of small Cords or Threads, to be hung up ... Therefore, if you imagine a Lampe or Candle [ucernæ] fix'd in the Night-time at the Point O; the Shadows of the Thread, thrown thereby on the Vault, being trac'd by a Pencil, make the third net-work requir'd for painting the same. / I say, if you imagine a Lamp thus fix'd; because either the Scaffold to the Vault, or the great Distance of the Vault from the Net-work, or the greater of both from the Light, may prevent the Shadows from being thrown at all, or at least, may render them to faint, as not to be distinct enough for the purpose. Therefore, where this happens, instead of the Light fix one End of a Thread in the Point O; and extending the other to the Vault, make use of it as a Ray from the Lamp or Candle, for describing the Place of the Shadows. ... The Frame of Threads may also be fix'd nearer the Vault at some Distance above the Cornice ... where the painted Architecture begins; for the Shadows thrown on the Arch will by that means become more visible and distinct*» (Pozzo, 1693a: Fig. 100, 214). O recente restauro do tecto da capela-mor da Igreja dos Paulistas, em Lisboa, permitiu constatar «a existência de inúmeros pequenos orifícios, em zonas que se pensa de suporte original, [que] abriu a hipótese de se tratar de orifícios de elementos metálicos, colocados para a passagem do desenho para o plano da pintura. Junto à sanca observaram-se ainda dois elementos nos orifícios correspondentes, com restos de fio atado» (Trindade, 2005: 42-3). Também na sequência do restauro dos tectos da nave e da capela-mor da Igreja do Seminário, em Santarém, constatou-se a existência, no primeiro caso, de um desenho preparatório visível em algumas áreas (Almada e Figueira, 1996: 67) e, no segundo, de pregos nas paredes laterais (Mello, 2001: 54, n. 31).

⁴¹⁴ Tanto pelas condições em que os estudos preparatórios ficavam depois de submetidos a estas técnicas de transferência como pela importância menor, ou instrumental, que, em geral lhes era atribuída, poucos foram aqueles que chegaram até hoje. Porém, o já referido conjunto de desenhos existentes no Museu Nacional de Arte Antiga para o tecto da capela-mor da Igreja da Encarnação, em Lisboa, é, neste contexto, particularmente significativa. Um deles (fig. 28) é um estudo de conjunto das figuras representadas no espaço celestial e apresenta a quadrícula que permitiu a sua transferência à escala para uma folha maior ou até, directamente, para o tecto; os restantes cinco são, claramente, estudos finais para as principais figuras.

século XVII substituídas pelas novas máquinas ópticas, que, equipadas com espelhos e lentes, obedeciam aos mesmos princípios e cumpriam os mesmos objectivos de forma mais sofisticada e eficaz (figs. 59 e 60). Tal como sabemos que, à semelhança de tantos outros pintores deste período, o mais importante pintor português da segunda metade do século XVIII, Pedro Alexandrino de Carvalho, possuía uma *câmara óptica*, pois no ano da sua morte é colocado um anúncio na *Gazeta de Lisboa*, relativo ao leilão de alguns dos seus pertences, que a refere:

AVISOS. ... No dia 24 do corrente mez de Setembro, pelas tres horas da tarde, se ha de proceder a leilão na Calçada de *Santa Ana* N.º 90 em casa de *José Maria de Lara* para se arrematar a mobilia de *Pedro Alexandrino de Carvalho*, Pintor Figurista, em que entrão as suas Pinturas, e huma boa Camara-othica com Estampas grandes, muitas dellas illuminadas pelo mesmo Author; e hum Crucifixo grande de marfim, que se representa o Senhor em agonia. (*Gazeta de Lisboa*, 1810: n.º 220, Quinta-feira 23 de Setembro)

Fig. 56 – Abraham Bosse (1604-1676). *Método de projectar a quadricula perspéctica numa abóbada* (in *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective* Paris: Pierre des Hayes, 1653; estampa 15, p. 55).

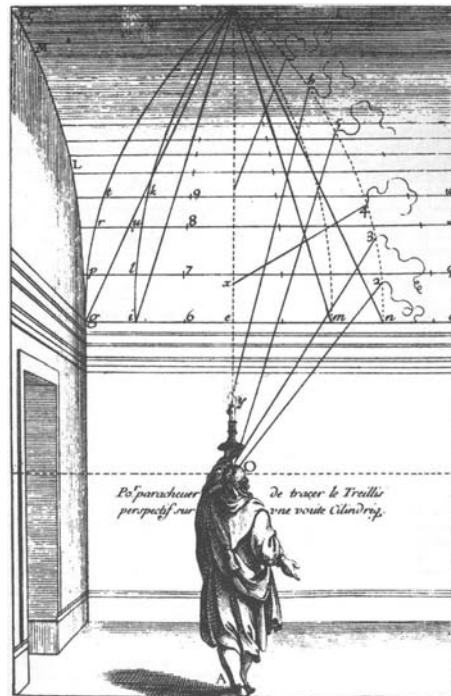
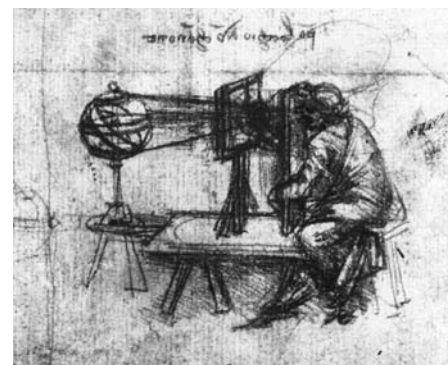


Fig. 57 –Leonardo da Vinci (1452-1519). *Artista usando o vidro para desenhar uma esfera armilar* (MS. C.A., fol. 1 rª). Milão: Biblioteca Ambrosiana.



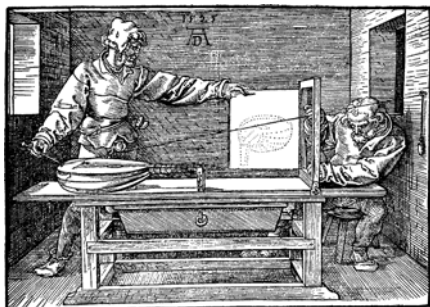


Fig. 58 – Albrecht Dürer (1471-1528). *Artista desenhando instrumento*, 1525. Gravura, 131 x 188 mm.

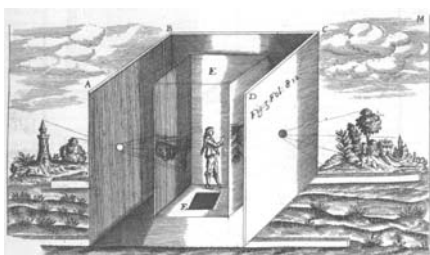


Fig. 59 – Athanasius Kircher (1602-1680). Câmara obscura (in *Ars magna lucis et ombre*, 1646).

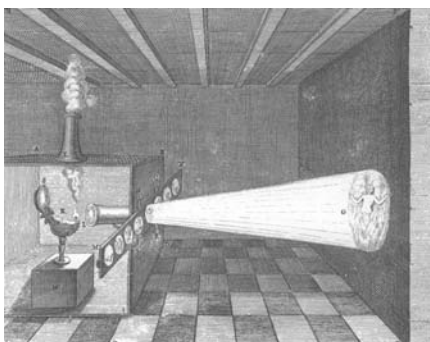


Fig. 60 – Athanasius Kircher. Lanterna mágica (in *Physiologia kircheriana experimentalis ...*, 1671).

O que não é possível saber é que tipo exacto de máquina é esta: se, por um lado, a referência às estampas por ele próprio *iluminadas*⁴¹⁵ parece indicar que ela, como outras câmaras ópticas, se destinava a observar imagens no interior da caixa através de um óculo e não a projectá-las para o exterior, por outro lado, o termo *câmara óptica* era muitas vezes usado como referência genérica a diferentes tipos de instrumentos⁴¹⁶. Em qualquer caso, uma coisa é certa: o facto de Pedro Alexandrino possuir uma destas máquinas e ter criado imagens para

⁴¹⁵ Também Thomas Gainsborough (1727-1788) possuía uma *show box* para a qual criou imagens especialmente pintadas em vidro, além de ter colaborado em 1781 com o pintor Philippe de Loutherbourg (1740-1812) na criação do *eidophusikon*, um espectacular teatro mecânico miniatura (cf. Kemp, 1990: 207-8; Stafford e Terpak, 2001: 82).

⁴¹⁶ Uma *câmara óptica* pertencente ao Gabinete de Física da Universidade de Coimbra desde, pelo menos, 1788, apresenta uma forma piramidal de base rectangular, tem 81,5 cm de altura, e está equipada com uma lente e um espelho. Destinada a observar gravuras colocadas no seu interior, as chamadas *vues d'optique*, é provável que tenha sido construída em Portugal e pertencido originalmente ao Colégio dos Nobres. Da colecção original de 84 gravuras restam 38 exemplares com vistas de cidades europeias (cf. Europalia, 1991: n.º 94, 266-71; Stafford e Terpak, 2001: 344-54). Desconhece-se se a máquina de Pedro Alexandrino era ou não deste tipo e qual o destino dela e das imagens por ele *iluminadas* após o seu leilão.

serem observadas através dela demonstra que também os pintores portugueses não só não estavam alheios às possibilidades da nova tecnologia visual como tiravam dela partido. Por isso, a pergunta é válida: se a lanterna mágica era usada precisamente como projector de imagens em grandes superfícies, fossem telas, placas de madeira ou paredes, foi esta máquina usada pelos pintores como instrumento de trabalho permitindo-lhes, de forma mais cómoda, não só ampliar os seus desenhos mas projectá-los directamente nos tectos a pintar?

Ao longo dos séculos XVII, XVIII e parte do XIX, as máquinas celestiais desenvolveram-se em torno da criação de uma estrutura visual fictícia, propondo um alargamento do espaço real e a sua abertura para um mundo virtual para lá da cobertura segundo três modelos de transformação espacial da superfície do tecto: «*fechado, perfurado e aberto*» (Sjöström, 1978: 16). Porém, o seu impacto no observador é diferente, como diferentes são os desafios colocados ao pintor quando o tecto se abre para o céu apenas através de uma janela, ou, pelo contrário, de um ecrã total. A escala da abertura, como da imagem em geral, desempenha um papel fundamental na sua percepção: essa é, desde logo, a principal diferença entre os tectos e a esmagadora maioria das outras pinturas, mas também um dos motivos principais do impacto, visual e emocional, dos primeiros no sujeito. Por isso, o interior das igrejas é um dos locais privilegiados para a constatação destas diferenças: aí a percepção da pintura na cobertura é não só inseparável da escala do edifício como, de forma directa, da discrepante dimensão das restantes pinturas que habitualmente decoram os retábulos. Se, como afirma Bryson (1981: xv-xvi), a esmagadora maioria das obras de arte são de pequena escala – correspondendo a uma ideia da representação como *miniaturização* do mundo – as máquinas celestiais que preenchem as vastas superfícies dos tectos constituem uma das mais extraordinárias excepções a esta regra e, verdadeiramente, o único contacto do observador com a imagem monumental, antes do *panorama* e do moderno ecrã de cinema. Mesmo que nas pinturas dos tectos barrocos ocorra uma miniaturização dos mundos cósmicos e sobrenaturais representados, ainda assim, perante elas, é possível falar dessa «emoção estética peculiar [que] é libertada pelo contacto com o panorâmico» – e que, em certa medida, é da mesma ordem daquela que ocorre quando observamos o «céu nocturno – o *frisson* é mais uma vez despoletado pelo colapso da consciência normal de escala» (Bryson, 1981: xv). É uma arrojada aproximação perceptiva e psicológica a esta visão panorâmica do espaço celestial que estas pinturas do céu procuram e, no contexto da sua época, alcançam.

Efectivamente, não há qualquer comparação entre a percepção visual de obras com dezenas e, muitas vezes, centenas de metros quadrados de área e as habituais pinturas de cavalete ou, de forma ainda mais acentuada, desenhos e gravuras. Por isso, na segunda

metade do século XVIII, tanto a nova experiência das exposições públicas de quadros, como o *Salon*, com as suas paredes inteiramente cobertas de telas⁴¹⁷, como o crescente papel das reproduções gravadas na difusão das pinturas terão um papel significativo na crescente crítica às grandes máquinas e na conseqüente valorização da imagem capaz de ser percebida num só olhar (cf. Crow, 1985; Duro, 1997; Puttfarken, 2000: 289-94). Na sua grande dimensão, na sua escala ampliada, na sua sobrepopulação e frequente dispersão e desmultiplicação temática e compositiva, nos seus grandes efeitos teatrais, nos seus temas sobre-humanos, as máquinas celestiais demonstram a sua total impossibilidade de redução ao *coup d'œil* e à lógica da teoria e da produção académica do *tabelau* que marca, de forma cada vez mais poderosa, a segunda metade do século XIX e, finalmente, triunfa de forma completa no XIX. Neste sentido, o século XVIII é marcado ainda por essa outra tensão, com raízes anteriores, entre a *grande máquina* e a *pequena curiosidade*. Numa carta, escrita a 13 de Setembro de 1621, Rubens afirmava: «confesso que estou, por instinto natural, melhor preparado para executar grandes obras do que pequenas curiosidades»; e, a propósito do tecto que executará entre 1630-34, na Banqueting House do Palácio de Whitehall, em Londres, com uma *Apoteose de James I*, acrescenta: «... tais coisas têm uma graça e veemência maior numa grande pintura do que numa pequena. Ficarei muito satisfeito se esta pintura ... for de grandes proporções, porque o tamanho grande de uma imagem dá-nos maior coragem para expressar as nossas ideias, de forma clara e verosímil» (Rubens, 1621; cit. por Puttfarken, 2000: 153)⁴¹⁸.

Os tectos-ecrã das igrejas não são, obviamente idênticos aos ecrãs do cinema ou, sequer, das televisões ou dos computadores, nem aquilo que vemos através das janelas da pintura é o mesmo que as verdadeiras janelas nos podem mostrar. Neles as imagens observadas não são nem reais, nem verdadeiramente cinemáticas, nem o resultado directo de projecções realizadas por máquinas ópticas ou digitais. Porém, no essencial, essas imagens

⁴¹⁷ «This practice of hanging was most advantageous, or rather least advantageous, for small pictures hanging at the bottom, at the eye level of the spectators. This could be described as their natural habitat, and it should not surprise us to find that despite all the public polemic and the general celebration of large-scale history painting by academy and critics alike, the best painting of the eighteenth and early nineteenth centuries, that of Chardin and Fragonard, or of Gainsborough and Constable, flourished naturally in small-scale pictures displayed at our normal eye level. For most artists working in medium or large sizes there was the permanent temptation to outshine the neighbours by employing some striking effects of colouring or shading» (Puttfarken, 2000: 294).

⁴¹⁸ «I confess that I am, by natural instinct, better fitted to execute very large works than small curiosities. ... But as you rightly observe, such things have more grace and vehemence in a large picture than a small one. I should be glad if this painting for the gallery of His Royal Highness the Prince of Wales were of larger proportions, because the large size of a picture gives one much more courage to express one's ideas clearly and realistically [*vraysamblablement*]».

partilham os mesmos princípios, paradigmas e, até, muitas das leis ópticas da perspectiva que regem as máquinas de fotografar, filmar ou projectar, por exemplo⁴¹⁹. Mas, mais importante, partilham com os contemporâneos ecrãs a ideia de ilusão e da realidade como ficção, emocional e perceptiva: nos tectos como na televisão e no cinema, a ilusão de verosimilhança deixa de fora não apenas a escala mas também a cor e a luminosidade das imagens. De facto, são enormes as diferenças na luz reflectida pelos objectos do mundo real que chega aos nossos olhos quando comparada com aquela que chega de uma qualquer imagem criada ou registada por nós, independentemente da fonte de luz, do suporte e dos meios usados⁴²⁰: se no caso da pintura, do desenho, da gravura ou da fotografia, as diferenças de luminosidade raramente excedem 30 para um, ou 50 para um, no caso do mundo à nossa volta essas diferenças podem variar segundo um factor de centenas, milhares, ou até mais (cf. Haber, 1979: 92-3; Hochberg, 1979: 24, Gifford, 1991: 33). O mesmo ocorre com as variações na saturação e brilho das cores, que são muito mais amplas no mundo real que em qualquer imagem ou reprodução dele. Uma das principais consequências disto é que a variação de saturação e brilho entre o primeiro e o último plano, que funciona como um importante gradiente da nossa percepção de espaço, é inevitavelmente muito mais reduzida numa pintura que no mundo real. Por isso o é também a profundidade percebida numa imagem comparativamente com uma cena real. Este aspecto, crucial na construção da ilusão espacial em qualquer tipo de janela ou ecrã, faz com que o acto de criar uma imagem que se assemelhe espacialmente com o mundo real requeira «alguma batota nas leis da perspectiva» (Haber, 1979: 93).

Se a escuridão da sala reforça a ilusão do ecrã de cinema a penumbra das igrejas na idade pré-electricidade, ao diminuir a visibilidade e a consciência da superfície, contribuía também para aumentar a eficácia espacial dos tectos pintados. Embora muito outros factores

⁴¹⁹ «O *écran* de vinte metros por trinta que os irmãos Lumière ergueram no meio da Exposition universelle de Paris de 1900 é o emblema e a síntese do espelho há muito sonhado e procurado. ... a ideia albertiana da "janela aberta" e a ideia leonardesca da "parede de vidro" revivem nas teorias do *écran* ... A máquina de filmar é vista como um dispositivo que produz uma imagem que tem as mesmas características que as projecções perspécticas do Renascimento ... "Civilização da imagem", "sociedade do espectáculo", "sociedade dos simulacros": embora de pontos de vista diferentes e com diversas motivações, o que se denuncia ou exalta, o que se quer exorcizar ou descrever com estas fórmulas é o primado do visivo, o predomínio do estímulo sensorial visivo, da "aparência", do "semblante" na sociedade contemporânea» (Costa e Brusatin, 1992: 259-61, 264-6).

⁴²⁰ Claro que, embora não igualando a realidade, as projecções baseadas em transparências, como os diapositivos ou o cinema apresentam uma escala lumínica superior ao dos meios opacos, como a pintura, o desenho, a fotografia, ou outros. É este aspecto que é sublinhado por John Constable numa carta de 30 de Setembro de 1823: «I was at private view of "Diorama"; it is in part a transparency; the spectator is in a dark chamber, and it is very pleasing, and has great illusion. It is without the pale of the art, because its object is deception. The art pleases by *reminding*, not by *deceiving*. ...» (Constable, 1823; cit. por Leslie, 1843: 90).

conduzam à sua muito maior eficácia ilusionista, as imagens no ecrã de cinema ou de televisão dependem ainda de outro aspecto crucial também à percepção dos tectos: a distância. Em geral, a ilusão pictórica aumenta com a distância do observador relativamente à superfície pictural embora, obviamente, essa variação na distância dependa do tamanho da superfície observada:

a distância relativamente à tela enfraquece o poder de discriminação do observador e cria uma névoa que mobiliza a sua faculdade projectiva. As partes indistintas da tela tornam-se um ecrã, desde que determinadas características distintivas sobressaiam com força suficiente e que nenhuma mensagem contraditória chegue ao olho de modo a estragar a impressão. (Gombrich, 1960: 186)

É exactamente isto que acontece hoje nos palcos dos teatros de ópera, onde o *ciclorama* conduz a uma convincente ilusão espacial do céu: inundada por luz, uma superfície curva finamente texturada no fundo do palco, finge o céu. Ela pode estar apenas a um ou dois metros do cenário, mas para a audiência «a ilusão de espaço ilimitado é convincente» (Gibson, 1966: 293, n. 2). A distância desempenha um papel fundamental no tecto de Pozzo na nave de Sant'Ignazio, em Roma, um dos casos mais paradigmáticos da pintura como ecrã pictórico e perceptivo. Inversamente e independentemente de outros factores, a distância insuficiente pode impedir parcial ou completamente a ilusão espacial: veja-se, em Portugal, para dar apenas dois exemplos, o tecto da sacristia da Igreja da Misericórdia de Santa Comba Dão ou o tecto da nave da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, em Loulé. Este é, aliás, um problema mais frequente nas igrejas de muitas das aldeias e vilas, habitualmente mais baixas, e, devido às diferenças de altura características da tipologia arquitectónica de muitas das igrejas portuguesas, mais no caso dos tectos das capelas-mores do que no das naves. De qualquer modo, o que é fundamental compreender na ideia de ecrã e janela pictural das máquinas celestiais é que elas se propõem perfurar ou abrir totalmente o espaço real à visão de um outro que, sem elas, é inacessível, invisível e estruturalmente distinto do natural. O seu fascínio reside no facto disto ser, por definição, uma impossibilidade. Objectivamente, a operação de aproximação, visibilidade e naturalização do espaço celestial operada pelos tectos barrocos não é senão uma grandiosa ficção, só possível com a cumplicidade do observador. Subjectivamente, porém, a sua eficácia é absolutamente notável:

o que pode tornar uma pintura semelhante a uma visão distante através de uma janela não é o facto de ambas serem tão indistinguíveis quanto um fac-símile o é do original; é a similitude entre as actividades mentais que ambas podem estimular, a busca de um sentido, a verificação de consistência, expressas nos movimentos dos olhos e, mais importante, nos movimentos da mente. (Gombrich, 1973: 240)

2.2.3. O óculo e o planetário

*Que confusão é a nossa! Que loucura! Que grosseria,
quando em uma noite serena olhamos para o céu estrelado e
em nada mais reflectimos que na sua brilhante beleza!*

(Teodoro de Almeida, 1786-1800: X, 33; cit. por Calafate,
1994: 67)⁴²¹

Em 1784, no mesmo ano em que em Lisboa é terminada a pintura do tecto da capela-mor da Encarnação, o arquitecto francês Étienne Louis Boullée (1728-1799) elabora dois projectos para um grandioso – e irrealizável – monumento funerário: o *Cenotáfio de Newton*. O duplo e utópico projecto de Boullée traduz não apenas a enorme importância e repercussão do pensamento de Isaac Newton na ciência e na cultura do século XVIII, como constitui uma das mais enfáticas expressões da dimensão mítica por este alcançada. Apesar de todas as complexas tensões e contradições que marcam este século, em 1784 o triunfo da nova ciência newtoniana era praticamente completo. Com ele operava-se também uma profunda transformação na concepção e visualização do céu e, não menos importante, do espaço em geral: como gigantesca máquina visual o *Cenotáfio de Newton* é, acima de tudo, um símbolo dessa nova relação espacial entre o sujeito e o universo e uma demonstração eloquente das consequências da nova ciência, em particular, da sua mais complexa teoria matemática, nas estruturas mentais e visuais de toda uma época⁴²².

Nas suas duas versões, uma nocturna e outra diurna, o cenotáfio estrutura-se como uma imensa esfera oca inserida num cilindro (figs. 61 e 62). Através de corredores em rampa sob a grande esfera, o observador, é conduzido até ao seu interior e aí numa plataforma cerimonial contendo o túmulo de Newton, imersa em nuvens de fumo e situada na base dela, é confrontado com a vasta cúpula. Na versão nocturna esta está mergulhada na escuridão de «uma noite pura»: apenas pequenas aberturas, dispostas ao longo da superfície curva de

⁴²¹ Teodoro de Almeida (1786-1800). *Recreação Filosófica Ou Dialogo Sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentarão as aulas*. Lisboa: Regia Officina Typografica; vol. X, I, xvi, 33.

⁴²² As repercussões de Newton na cultura visual e literária do século XVIII são inúmeras e, em Inglaterra, imediatas: do poeta James Thomson (1700-1748), no seu *The Seasons* (cit. na p. 2), ao arquitecto Christopher Wren (1632-1723) ou ao pintor James Thornhill (cf. n. 445), os exemplos são abundantes e multiplicam-se rapidamente (cf., p.e., Balakier e Balakier, 1995). Uma outra homenagem épica ao seu génio científico é feita na pintura de Giovanni Battista Pittoni (1687-1767) e de Domenico (?-?) e Giuseppe Valeriani (1708-1762), *Monumento a Sir Isaac Newton*, de 1727-29 (óleo sobre tela, 220 x 139 cm), actualmente no Fitzwilliam Museum, em Cambridge (Inv. PD.52-1973). Ao longo da primeira metade do século, a influência de Newton espalha-se por todo o continente europeu.

modo a formarem um mapa astronómico dos céus, deixam passar a luz do mundo exterior criando – como num moderno planetário – a sensação de infinito ou, pelo menos, de um mundo sem limites: o universo de Newton.

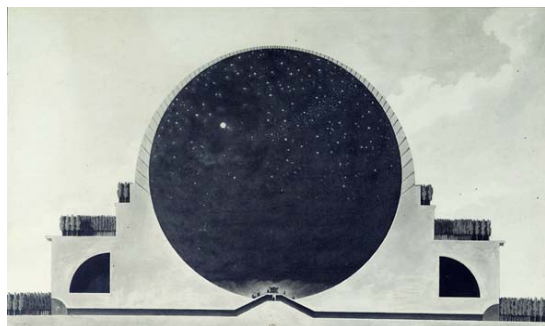


Fig. 61 (à esquerda) – Étienne Louis Boulée (1728-1799). *Cenotáfio de Newton*, 1784. Paris, Bibliothèque National, MS. F 9153 (versão nocturna).

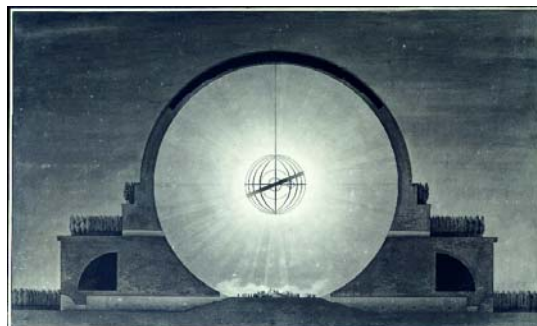


Fig. 62 (à direita) – Étienne Louis Boulée (1728-1799). *Cenotáfio de Newton*, 1784. Paris, Bibliothèque National, MS. F 9153 (versão diurna).

Como afirma Boulée no seu *Essai sur l'art*, só publicado no século XX, o objectivo é alcançar o impossível: envolver Newton em si próprio, isto é, na sua própria «descoberta», no seu «sistema divino», colocando-o no interior deste imenso céu (Boulée, s.d.)⁴²³. Quanto ao observador, ele «é, como por encanto, transportado nos ares e levado sobre vapores de nuvens na imensidão do espaço», ficando totalmente rodeado de uma longínqua superfície «contínua que não oferece começo ou fim» e aí obrigado, por forças que o transcendem, a «ocupar o lugar que lhe foi atribuído e que ... o mantêm num distanciamento propício para favorecer a ilusão dos efeitos» (Boulée, s.d.)⁴²⁴. Na “versão diurna”, suspensa no centro da esfera, uma enorme *lâmpada sepulcral* ilumina, por meios não especificados, todo o interior. Trata-se de uma esfera armilar representando o sistema heliocêntrico. No desenho de Boulée

⁴²³ «O Newton ! Si par l'étendue de tes lumières et la sublimité de ton génie, tu as déterminé la figure de la terre, moi j'ai conçu le projet de t'envelopper de ta découverte. C'est en quelque façon t'avoir enveloppé de toi-même». Todas as citações do *Traité sur l'art* referem-se à sua edição electrónica pela Bibliothèque Nationale de France (<http://expositions.bnf.fr/boullee/cata/indexdoss.htm>).

⁴²⁴ «Avec le dessin sous les yeux, on verra ce qu'on aurait regardé comme impossible. On verra un monument dans lequel le spectateur se trouverait, comme par enchantement, transporté dans les airs et porté sur des vapeurs de nuages dans l'immensité de l'espace. L'effet de cette image extraordinaire ne pouvant être qu'imparfaitement conçu par le dessin ... on n'aperçoit qu'une surface continue qui n'offre ni commencement ni fin, et que, plus on la parcourt, plus elle s'agrandit. Cette forme, qui n'a jamais été mise en œuvre et qui seule, convient à ce monument, est telle, par sa courbure, que le spectateur ne peut s'approcher de ce qu'il envisage ; il est obligé, comme par cent forces majeures, de se tenir à la place qui lui est assignée et qui, occupant le centre, le tient dans un éloignement propre à favoriser l'illusion des effets. Il en jouit sans pouvoir se nuire en voulant trop s'approcher pour satisfaire une vaine curiosité. Isolé de toutes parts, ses regards ne peuvent se porter que sur l'immensité du ciel. La tombe est le seul objet matériel».

é visível uma plataforma mais ampla onde um grupo de personagens presta adoração a Newton e ao novo universo.

A imponente abóbada celestial de Boulée, no seio da qual o indivíduo é um ser minúsculo esmagado pela imensidão do universo, constitui, como o autor deixa claro, uma máquina de ilusão e uma ambiciosa, utópica e abstracta reformulação das máquinas celestiais pintadas nas cúpulas dos templos; uma espécie de nova visão dos *céus em majestade* combinando conceitos da tradição hermética com o infinito espacial da ciência newtoniana e a nova estética do sublime. Nesta nova visão do espaço e do universo, onde Newton surge divinizado, a poderosa experiência ilusionista tem como objectivo, ainda e sempre, conduzir o sujeito a uma intensa experiência espiritual, a uma transcendência dos seus limites e a uma percepção, extraordinária e maravilhosa, do mundo – por outras palavras, a um rapto da realidade. Imerso na «majestosa» esfera, símbolo do céu e modelo do universo, ele confronta-se com a «imagem da perfeição», na qual «da mais perfeita das simetrias deriva a mais infinita variedade», pois de onde quer que «observemos este corpo, nenhum efeito de óptica poderá jamais alterar a beleza magnífica da sua forma que surge sempre perfeito ao nosso olhar» (Boulée, s.d)⁴²⁵.

Na inovadora máquina cósmica de Boulée, tanto a eleição da forma esférica como modelo ideal do universo como a redução simbólica da Terra a uma plataforma a partir da qual o sujeito observa um firmamento imenso e distante – perante o qual se sente, simultaneamente, em comunhão espiritual e em dissociação física – constituem a materialização de duas ideias recorrentemente presentes na relação perceptiva do homem com o céu: este é visto como uma imensa abóbada que cobre e limita o mundo terreno e a Terra é entendida como uma imóvel plataforma a partir da qual o homem contempla esse extraordinário espectáculo celestial que em muito o transcende. De facto,

a primeira distinção sugerida pelos sentidos é a que separa a Terra dos céus. A Terra não é uma parte do céu: é uma plataforma a partir da qual nós o vemos. E a plataforma compartilha poucas ou nenhuma características aparentes com os corpos celestes que dela se vêem. Os corpos celestes parecem pontos brilhantes de luz: a Terra, uma imensa esfera não luminosa de lama e rochas. (Kuhn, 1957: 59)

A veneração da perfeição da forma circular é, pelo menos, tão antiga quanto a filosofia e a geometria gregas, tal como o é a sua associação simbólica com o divino ou, de

⁴²⁵ «... sous quelque aspect que nous envisagions ce corps, aucun effet d'optique ne peut jamais altérer la magnifique beauté de sa forme qui, toujours, s'offre parfaite à nos regards. ... de la symétrie la plus parfaite dérive la variété la plus infinie. ... Les autres avantages du corps sphérique sont de développer à nos yeux la plus grande surface, ce qui le rend majestueux ... De toutes ces observations, il résulte que le corps sphérique, sous tous les rapports, est l'image de la perfection».

forma consequente, a identificação formal do céu com a esfera e dos movimentos celestiais com a circunferência. No mundo cristão, esta adopção da perfeição geométrica do centro, do círculo e da esfera e a sua identificação mística com Deus e com o céu surge, de forma muito clara, em Nicolau de Cusa (1401-1464): «assim como a esfera é a última perfeição das figuras, não havendo nenhuma maior do que ela, assim também o máximo é a perfeição mais perfeita de todas» e «... tal como a linha infinita é esfera, a curvatura é rectidão» (Cusa, 1440: I, xxiii, 71). Por isso, «Deus é, pois, a única razão simplicíssima de todo o universo. E assim como a esfera resulta de infinitos movimentos de circulação, assim Deus, como a esfera máxima, é a medida simplicíssima de todos os movimentos de circulação» (Cusa, 1440: I, xxiii, 72). Portanto, para Nicolau de Cusa, «o movimento mais perfeito é o circular e a figura corpórea mais perfeita é a esfera. ... O movimento de tudo aproxima-se, quanto pode, do circular e toda a figura se aproxima da figura esférica, como vemos por experiência nas partes dos animais, nas árvores e no céu» (Cusa, 1440: II, xii, 163). A geometria do universo surge como um símbolo religioso da natureza divina cuja compreensão conduz à revelação mística de Deus.

Também para Copérnico, o homem que ousou desafiar a velha estrutura astronómica e cosmológica herdada de Aristóteles e Ptolomeu,

o Universo é esférico ou porque seja esta a forma mais perfeita de todas, um todo inteiro sem qualquer junção de partes; ou porque ela própria seja a mais capaz das figuras e maximamente conveniente para encerrar e conservar todas as coisas, ou até porque as partes mais perfeitas do Universo, isto é, o Sol, a Lua e as estrelas, se apresentam com essa forma e porque todo o Universo tende a ser por ela delimitado. (Copérnico 1543: I,1, 17)

Deste modo, a nova e revolucionária concepção astronómica do universo não apenas reafirmava uma das ideias fundamentais da tradicional concepção mística e filosófica desse universo como lhe concedia uma nova validade e, sobretudo, uma renovada força. Através da nova ciência, o elo entre a definição geométrico-matemática do universo como esfera e a percepção visual do céu como abóbada que rodeia e encerra a Terra encontrava uma reforçada legitimidade: «que o exército das estrelas rodeie a terra por todas as partes e forme assim uma espécie de abóbada *quasi* circular, constituindo uma esfera completa, eis o que sobressai do facto de que, ainda que a terra seja redonda, onde quer que os homens se encontrem eles apercebem, como nós, estrelas acima da sua cabeça» (Kepler, 1618; cit. por Koyré, 1957: 81)⁴²⁶.

⁴²⁶ Johannes Kepler (1618). *Epitome astronomiae Copernicanae usitata forma quaestionum & responsionum conscripta...* Linz ad Danubium: excudebat Johannes Plancus.

Como afirma Alberti, no seu *De re aedificatoria*, de 1452, «se o cume de muitos arcos iguais se se intersectarem num só ponto situado a meio e em cima, formarão uma abóbada idêntica à do céu; por isto deve ser chamada esférica» (Alberti, 1452; cit. por Wind, 2002: 24)⁴²⁷. A cúpula é, assim, a expressão simbólica do céu no espaço da igreja e, ao mesmo tempo, a forma capaz de, por si só, traduzir e reproduzir de forma verosímil e eficaz a percepção do céu como uma vasta esfera que, distante, se estende sobre o sujeito. Colocada quase sempre na intersecção da nave com o transepto, ela materializa, próximo do sujeito, essa longínqua abóbada celestial: «a cúpula, símbolo da suprema autoridade espiritual, define o espaço onde o ritual se realiza, desempenhado por aqueles que estão investidos com a autoridade de guiar e persuadir os crentes; [pelo contrário] a longa nave é o espaço reservado aos crentes e àqueles que são persuadidos» (Argan, 1989: 53). Modelo dos céus, ela é não apenas uma alusão à abóbada do firmamento mas a formalização da natureza esfericamente perfeita do céu paradisíaco, do empíreo. Esta assimilação da cúpula ao céu cósmico e do céu cósmico à cúpula constitui não apenas um dos acontecimentos fundamentais da arte e da cosmologia cristã (Damisch, 1972: 235), mas, ao mesmo tempo, uma das mais fecundas interações entre pintura, religião e ciência. Símbolo do mundo celestial, a sua perfeição geométrica exprime a perfeição divina e, desse modo, a autoridade e o poder de Deus sobre o universo. Não admira por isso que, na história visual do Cristianismo, ela tenha passado de símbolo do céu a lugar privilegiado da sua representação. A sua superfície curva e concêntrica torna-se o lugar simbolicamente ideal para receber as imagens tanto do Deus criador, como da magnífica criação e morada divinas – do rígido *Pantocrator* da arte bizantina às convulsionadas visões atmosféricas da arte barroca. A sua forma hemisférica revela-se também o ecrã ideal para a projecção de uma visão panorâmica do céu que seja perceptiva e subjectivamente eficaz: um simulacro da abóbada celestial, da sua vastidão e da sua natureza ilimitada. Por outras palavras, enquanto máquina celestial a cúpula funciona, afinal, como um *planetário místico*.

Um planetário tanto pode ser entendido como um aparato ou máquina capaz de funcionar como modelo do sistema celestial⁴²⁸, como um dispositivo óptico capaz de projectar

⁴²⁷ «Se invece molti archi uguali si intersecano tra loro in un sol punto situato nel mezzo e in cima, costituiscono una volta simile a quella celeste, e si volle perciò chiamarla sferica».

⁴²⁸ Exemplos deste tipo são, em Portugal na segunda metade do século XVIII, as máquinas astronómicas criadas por Teodoro de Almeida, aperfeiçoando outras já existentes, nomeadamente o *planetário universal* que ele descreveu em 1796 (Teodoro de Almeida (1796). *Descrição do Novo Planetário Universal*. Lisboa: Regia Officina Typografica; 15 pp.) e que era uma recriação mecânica do sistema solar, dos movimentos dos seus corpos e uma demonstração dos efeitos decorrentes (cf. Rómulo de Carvalho, 1985: 97-100).

imagens da aparência dos céus e dos seus fenómenos ou ainda como um espaço arquitectónico onde essa projecção e visualização decorre. Num certo sentido simbólico e alegórico, os templos barrocos e as suas cúpulas e abóbadas pintadas são um pouco de tudo isto.



Fig. 63 – Filippo Brunelleschi (1377-1446) (?). *Hemisfério Celeste*, 1421-29 (?). Fresco, d.n.d. Florença, Igreja de San Lorenzo (cúpula do altar-mor da Sacristia).



Fig. 64 – Rafael (Raffaello Santi or Sanzio) (1483-1520) e Luigi Pace. *Deus Criador do Firmamento com o Sol, os Planetas e Anjos*, 1512-16. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Maria del Popolo (cúpula da Cappella Chigi).

Tal como na cúpula de um moderno planetário⁴²⁹, a cúpula das igrejas, desde o Renascimento até ao Barroco, propõem ao seu observador uma visão artificial, ilusória mas perceptivamente convincente dos céus – sejam estes entendidos como firmamento astronómico ou astrológico, ou como domínio místico e sobrenatural. Tal como no espaço de um planetário, o espaço da igreja abre-se à experiência fenoménica de uma realidade cósmica não inteiramente compreendida e que, ao implicar uma ultrapassagem dos limites da visão natural humana, surge como uma experiência transcendente⁴³⁰. Tal como num planetário, os

⁴²⁹ O primeiro planetário moderno, baseado numa projecção luminosa efectuada por um dispositivo óptico-mecânico sobre a superfície de um tecto curvo ou, melhor ainda, sobre uma cúpula, foi construído por Carl Zeiss em Jena, na Alemanha, em 1924.

⁴³⁰ É interessante a transformação da catedral de Florença numa *camera obscura* para a realização de observações astronómicas através da abertura, em 1475, pelo astrónomo e matemático Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482), de um gnómon – ou óculo – sob a cúpula da catedral de Florença, construída pelo seu

artistas procuram, através de meios pictóricos, projectar nestas superfícies não apenas uma visão estática do céu mas sugerir um mundo de acções, acontecimentos e movimentos a decorrer perante os olhos do observador, o qual se torna assim na sua privilegiada testemunha ocular. Criar um *céu aberto na terra* é, neste sentido, criar um planetário; isto é, conceber uma máquina de ilusão capaz de sintetizar uma ideia religiosa ou científica do universo e, ao mesmo tempo, produzir no sujeito uma poderosa experiência perceptiva, estética e espiritual desse mundo celestial. Em 1784, o *Cenotáfio de Newton* imaginado por Boulée é não apenas o corolário desta longa cadeia histórica mas a brilhante transformação da correspondência visual, filosófica e até científica entre a cúpula arquitectónica e a abóbada celestial numa experiência do sublime⁴³¹. Através da sua geometria regular, a esfera surge aqui como símbolo da perfeição estrutural e espiritual do universo, como elo de ligação entre o microcosmos e o macrocosmos e como expressão das suas implicações estéticas⁴³² e metafísicas.

A ilusão do planetário é, em primeiro lugar, a recriação de outra ilusão: a do céu como abóbada. Esta é uma das mais colossais ilusões perceptivas que experimentamos diariamente quando milhares de diferentes corpos, situados a distâncias muito diferentes entre si, são vistos a igual distância de nós e como que projectados numa superfície bidimensional, côncava e achatada – porque a distância que nos separa do zénite é percebida como menor que aquela que nos separa do horizonte.

... do centro do horizonte, voltando os olhos em todas as direcções, podemos avaliar a maior e a menor distância desde, entre e dentro aquelas coisas que estão mais próximas de nós; mas para além de um certo limite todas nos parecem igualmente distantes. Do mesmo modo, se observarmos as estrelas no firmamento, apreenderemos as diferenças nos movimentos e distâncias de alguns dos astros mais próximos, mas aqueles que estão mais distantes e longínquos aparecerão imóveis e igualmente distantes e longínquos ... (Bruno, 1584: v)⁴³³

amigo Brunelleschi (cf. Kemp, 1990: 92); por volta de 1570, Egnazio Danti (1536-1586) abria dois outros na fachada, instalando no interior instrumentos de observação (cf. Field, 1995: 145-6).

⁴³¹ «Se pois se chama *sublime* à vista do céu estrelado, então não se tem que pôr no fundamento do seu julgamento conceitos de mundos habitados por entes racionais e a seguir os pontos luminosos, dos quais vemos repleto o espaço sobre nós, como os seus sóis movidos em órbitas para eles bem dispostas em conformidade a fins, mas tem-se que considerá-lo simplesmente, como o vemos, como uma vasta abóbada que tudo engloba; e simplesmente a esta representação temos que submeter a sublimidade que um juízo estético puro atribui a este objecto» (Kant, 1790: I, 2, §29, 168-9).

⁴³² «Olhem para o exterior de uma cúpula, o vosso olhar circunda-a por metade; olhem para cima no interior e, num relance, tem-se uma perspectiva total; toda a concavidade recai sobre o olhar de imediato, a vista funcionando como o centro que reúne e junta as linhas de toda a circunferência ... a fantasia é infinitamente mais impressionada por um panorama ao ar livre e dos céus entrevistados através de um arco do que por um que nos chegue através de um quadrado ou de outra qualquer figura» (Addison, 1712: n.º 415, Quinta-feira, 26 de Junho).

⁴³³ «... dal centro de l'orizzonte, voltando gli occhi da ogni parte, possiamo giudicar la maggior e minor distanza da, tra, ed in quelle cose, che son più vicine, ma da un certo termine in oltre tutte ne parranno equalmente lontane; cossì, alle stelle del firmamento guardando, apprendiamo la differenza de' moti e distanze d'alcuni astri più vicini, ma gli più lontani e lontanissimi ne appaiono immobili, ed equalmente distanti e lontani, quanto alla

A cúpula recria esta abóbada ilusória e uma projecção astronómica sobre a sua superfície conduz, de forma consequente, não apenas à evocação simbólica do céu mas, em certas condições, a uma convincente percepção do céu ou até à ilusão da sua observação. É isso que ocorre no interior do moderno planetário, totalmente às escuras como o interior da esfera de Boulée, de uma câmara obscura ou de uma sala de cinema, onde sofisticadas máquinas projectam na superfície côncava da cúpula padrões luminosos que são, nesse contexto, apreendidos como verosímeis percepções do espaço celestial. Neste contexto profundamente ambíguo, nada impede o observador de interpretar e ver os padrões na superfície da «mesma forma que interpreta (e portanto vê) o céu nocturno» (Gombrich, 1960: 215). Nesta situação, independentemente da sua forma plana ou curva, a superfície “desaparece” da consciência do observador e o resultado é a «ilusão de uma fantasmática abóbada celestial que, em teoria, se poderá tornar indistinguível do céu aberto» (Gombrich, 1974a: 167). A maior eficácia ilusionista que experimentamos hoje perante as cúpulas dos modernos planetários, comparativamente com aquela que obtemos face às cúpulas pintadas dos templos, não deve, no entanto, fazer-nos esquecer o essencial: o céu é, por definição, um espaço indeterminado, no seio do qual não somos capazes de definir com precisão distâncias ou posições, e a sua percepção o «resultado de uma hipótese vaga» (Gombrich, 1974a: 209) – a imaginária abóbada que vemos sobre as nossas cabeças. Num contexto de informação insuficiente acerca das distâncias reais entre os corpos que observamos a percepção do céu como abóbada surge como a melhor resposta ao nosso dispor. É esta indeterminação, este domínio definido apenas por uma hipótese vaga, que tanto o *planetário como máquina óptica* como o *planetário como máquina pictórica*, as visões celestiais pintadas sobre as cúpulas dos templos, exploram. Também aí, mergulhado na contemplação deste céu ilusório, «cada homem encontra-se sempre no meio do mundo, sob o zénite do seu hemisfério e sobre o centro desse mundo» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. Tr., fol. 28 ; II, n.º 863)⁴³⁴. Esta é a sua outra ilusão.

A primeira representação astronómica do céu numa cúpula terá sido pintada possivelmente na década de vinte do século XV: trata-se do *Hemisfério Celeste*, pintado na cúpula sobre o altar-mor da chamada *Sacristia Velha* da igreja de San Lorenzo, em Florença, projectada por Brunelleschi como cenotáfio da família Medici e construída por volta de 1419-29

longitudine ...» [Giordano Bruno (1584). *La cena de le ceneri. Descritta in cinque dialogi, per quattro interlocutori, con tre considerationi, circa doi soggetti*. Londres: John Charlewood; v].

⁴³⁴ «Ogni omo sempre si trova nel mezzo del mondo e sotto il mezzo del suo emisferio, e sopra il dietro d'esse mondo».

(fig. 63). Simultaneamente astronómica, porque se apresenta como um mapa do firmamento, e astrológica, porque nela se inscrevem as figuras simbólicas das constelações, esta é provavelmente uma visão do céu sobre Florença no dia 9 de Julho de 1422, o dia em que foi colocada a primeira pedra da sacristia (Gärtner, 1998: 61)⁴³⁵. Apesar da oposição tanto de Alberti como de Brunelleschi à decoração pictórica dos seus edifícios (cf. Shearman, 1980: 284), é inteiramente provável que a pintura, embora não realizada por Brunelleschi, integrasse o seu projecto e tenha sido por ele concebida – à semelhança do que aconteceria depois na Capella Pazzi⁴³⁶. Aliás, é significativo que Leon Battista Alberti, amigo pessoal de Brunelleschi, ao conceber o seu templo ideal apenas reservasse à pintura a superfície do tecto para aí criar uma visão astronómica e/ou astrológica do céu (Borsook, 1960: 24) – tal como, mais tarde, Tommaso Campanella (1568-1639) colocaria no centro da sua cidade ideal, a *Cidade do Sol*, um templo circular coroado por uma cúpula na qual estava pintado o firmamento (cf. Campanella, 1623: 15)⁴³⁷. Esta directa associação da cúpula do templo, por via da pintura, com o simbolismo religioso e astrológico do céu e a sua conseqüente transformação numa forma de planetário ressurgirá em novos moldes figurativos e ilusionistas com a decoração em mosaico da cúpula da Capela Chigi na igreja de Santa Maria del Popolo, em Roma (1512-16). Projecto de Rafael executado por Luigi Pace (fig. 64), a cúpula abre-se para o céu através de um óculo situado no zénite, pelo qual se vê Deus Pai, e de oito janelas verticais dispostas a toda a volta, onde surgem sete anjos acompanhados de cada um dos deuses das sete esferas celestiais e um oitavo segurando a esfera das estrelas fixas. Ou, um século depois, com a já referida cúpula de Cigoli, e a inscrição de uma visão telescópica da Lua no seio da representação do céu místico.

Mas a mais importante transformação da cúpula numa visão panorâmica e caleidoscópica dos céus, «aberta à infinita vastidão» através de «um mecanismo compositivo estupefactivo e “maravilhoso”» (Spinosa, 1981: 304), ocorreu na cúpula do Duomo de Parma

⁴³⁵ A identificação da data não é, porém, consensual e outras hipóteses foram avançadas (cf. Kemp, 1990: 349, n. 120; Wind, 2002: 87, n. 6).

⁴³⁶ Com uma estrutura idêntica, a Capella Pazzi, projectada por Brunelleschi por volta de 1429 mas só construída entre 1442-1469, apresenta igualmente a sua cúpula menor, sobre o altar-mor, pintada com uma representação astronómica.

⁴³⁷ «O templo [no centro da Cidade] é perfeitamente redondo ... apoiado a maciças e elegantes colunas. A abóbada [cúpula] principal, obra admirável, ocupando o centro ou pólo do templo, compreende outra, mais elevada e de menores dimensões, a qual apresenta ao meio uma abertura, voltada directamente para o altar ... situado no meio do templo, e todo cercado de colunas. ... Sobre o altar não há senão dois globos, o maior dos quais tem pintado todo o céu, e o segundo a Terra. Na área da abóbada [cúpula] principal estão pintadas as estrelas do céu, da primeira à sexta grandeza, assinalada cada uma com o próprio nome, e três versículos supostos revelam qual a influência que cada estrela exerce sobre as vicissitudes terrestres» (Campanella, 1623: 15).

pintada por Correggio entre 1526-30. Esta constitui o modelo paradigmático de todas as cúpulas barrocas, com a sua ideia de grandiosa abertura do templo à visão dinâmica do espaço celestial. Como na cúpula de um planetário, o observador assiste ao desenrolar de um espectáculo cósmico representado no interior da calote esférica. Como na cúpula de um planetário, a superfície desmaterializa-se, dissolve-se, numa visão credível da abóbada do céu, criando a ilusão de um espaço profundo e contínuo na qual uma multitude de corpos em aparente movimento formam, perante os olhos do observador, uma espécie de galáxia em espiral ou vórtice cósmico. Em redor desta abertura, ao longo da falsa cornija, as figuras, os seus cabelos, as suas vestes e os objectos que seguram são varridos pelo vento gerado pelo turbilhão ascensional, ao mesmo tempo que são iluminados pela luz sobrenatural do empíreo que irradia do zénite e, simbolicamente, da figura de Cristo. Na sua inescapável ilusão, a máquina celestial rapta o observador da realidade e transporta-o para um mundo que não sendo senão uma hipótese vaga é, ainda assim, suficientemente poderoso para mobilizar os seus sentidos e a sua mente. O que o sujeito vê não corresponde ao que ele sabe, mas, tal como no interior de um moderno planetário, o que vê é suficientemente credível para, por momentos, o fazer esquecer que esta é apenas uma imagem sobre a superfície de uma cúpula sólida, opaca e fechada.



Fig. 65 –Pasquale Parente (?-1793). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (cúpula).

O espectáculo cósmico mostrado por Correggio nas duas cúpulas que pintou em Parma, não é o das esferas planetárias ou o das estrelas fixas do firmamento, mas o da esfera

do empíreo. A abóbada celeste que nelas se projecta é o último dos céus, o mais longínquo e invisível de todos. Será esse que doravante os pintores barrocos mostrarão também nas cúpulas por si pintadas, aí representando, como preconizava em 1586 Giovanni Battista Armenini (1533-1609), no seu *De' veri precetti della pittura*, «as coisas celestiais, como as misteriosas ascensões ao céu» numa «pura atmosfera» e em tamanho maior que o habitual devido à sua grande distância do observador (Armenini, 1586; cit. por Wind, 2002: 27)⁴³⁸. Em Portugal, o mais eloquente exemplo é a cúpula de Pasquale Parente na Igreja do Seminário de Coimbra, com a *Assunção e Coroação da Virgem*, pintada em 1760 (fig. 65). De base octogonal mas com a sua superfície interior regularizada, a cúpula pintada por Parente apresenta um tambor, em parte real e em parte fictício, acima do qual se eleva uma ampla e populosa visão do empíreo tendo como centro visual e simbólico, pintado na face voltada para a entrada da igreja, a assunção da Virgem Imaculada aos céus e a sua coroação pela Santíssima Trindade. A este acontecimento assistem, sentados sobre nuvens a toda a volta, os anjos e santos da corte celestial. À semelhança da Virgem, Deus Pai surge nos ares transportado por anjos. Quatro janelões reais situados nos lados maiores do tambor e um lanternim central permitem a entrada de luz natural que assim se combina com a luz sobrenatural irradiada pela pomba do Espírito Santo. Embora de proporções modestas quando comparada com as grandes cúpulas barrocas italianas, esta é a maior cúpula pintada em Portugal⁴³⁹.

Na pequena e totalmente fechada cúpula da capela particular de São Teotónio, em Alcáçovas (Viana do Alentejo), a natureza circular da superfície é aproveitada para a representação de dois temas temporal e espacialmente diferentes: na superfície voltada para a nave e observável pelos crentes está pintada uma celestial *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*; na superfície apenas visível a partir do altar está representada a *Anunciação* (fig. 66). A primeira surge como portentosa irrupção sobrenatural capaz de desmaterializar tanto a solidez das paredes do quarto da Virgem, onde decorre o primeiro

⁴³⁸ «... di cosi celesti, come di misterii ascendenti al cielo» [Giovanni Battista Armenini (1589). *De' veri precetti della pittura...* Ravenna: appresso Francesco Tebaldini, ad instantia di Tomaso Pasini libraro in Bologna; III, 152-5]. Para Armenini, os pintores deveriam representar nas cúpulas temas celestiais, como glórias e ascensões, nos tectos das naves episódios bíblicos e nos das capelas-mores histórias dos santos e patronos da igreja (cf. Raggi, 2004: 163).

⁴³⁹ Embora desconhecendo referências concretas, é possível que cúpulas de dimensão semelhante ou até maior tenham sido pintadas durante a primeira metade do século XVIII e posteriormente destruídas no terramoto de 1755. Mello (2002a: 242-3), ao referir-se a uma provável intervenção pictórica posterior nos tectos pintados por António Simões Ribeiro nas capelas laterais da Igreja do Hospital, em Santarém, afirma que foi «provavelmente a mesma que cobriu de cal branca todo o intradorso da cúpula, que seria a primeira do país a ser recoberta de pintura em perspectiva». Porém, o autor não menciona a fonte desta informação.

acontecimento, como a opaca superfície da cúpula; mas também como interrupção temporal que impõe a visão de um acontecimento futuro no momento em que decorre outro que lhe é anterior. Nesta descontinuidade espacio-temporal da representação afirma-se a natureza distinta do mundo celestial, a sua impermeabilidade às leis que regem o mundo natural, mas também, paradoxalmente, a unidade simbólica e pictórica da composição.



Fig. 66 – Autor desconhecido. *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade e Anunciação*, (início do século XVIII). Fresco, c.2,75 m (diâmetro). Alcáçovas (Viana do Alentejo), Capela de São Teotónio (cúpula da capela-mor).

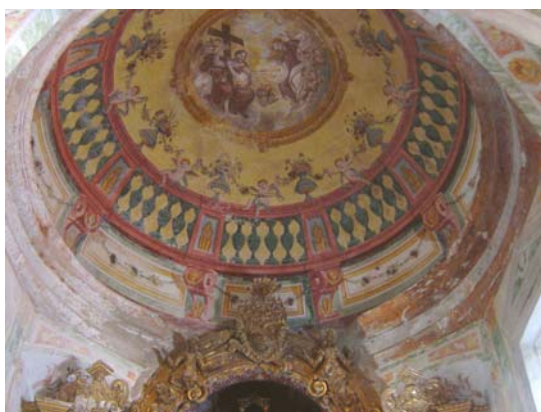


Fig. 67 – Autor desconhecido. *Visão da Santíssima Trindade*, final do século XVIII (?). Fresco (?), 4,97 x 4,65 m. São Miguel de Machede (Évora), Igreja Paroquial de São Miguel de Machede (cúpula da capela-mor).



Fig. 68 – Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778). *Ascensão de São Lourenço*, 1730. Azulejo, d.n.d. Almancil, Igreja de São Lourenço (cúpula da capela-mor).

Fig. 69 – Roma, Panteão (cúpula).

Fig. 70 – Andrea Mantegna (c.1430-1506). *Tecto da Camera degli Sposi*, c.1465-74. Fresco, d.n.d. Mântua, Palazzo Ducale (tecto).

Quanto às cúpulas das capelas-mores da Igreja Paroquial de São Miguel de Machede, em Évora, pintada provavelmente no final do século XVIII (fig. 67), e da Igreja de São Lourenço, em Almancil, revestida de azulejo por Policarpo de Oliveira Bernardes em 1730 (fig. 68), a proposta ilusionista é inteiramente diferente. Aqui o carácter arquitectónico da superfície curva é mantido e enfatizado e apenas no zénite se abre um *óculo*: no primeiro caso para permitir uma *Visão da Santíssima Trindade* e, no segundo, para mostrar a *Glória de São Lourenço*. Estes óculos fictícios remetem tanto para o óculo real da cúpula do Panteão de Roma (fig. 69) como para a sua reformulação pictórica ilusionista no tecto da *Camera degli Sposi*, em Mântua, pintado por Mantegna entre 1465 e 1474 (fig. 70). Como perfurações na cobertura, plana ou abobadada, eles funcionam como artifícios simbólicos e perceptivos

capazes de estabelecer a comunicação entre o interior e o exterior, o baixo e o alto, a terra e o céu. Nesse sentido, cúpulas como as de Correggio ou Parente são versões em grande escala desta ideia de óculo aberto à visão dos céus sendo as primeiras uma reformulação e alargamento místico do óculo de Mantegna – essa obra profética da grande decoração ilusionista barroca (Osborne, 1970: 561).



Fig. 71 – Lourenço Nunes Varela (1636-*após*1700) ou Gabriel del Barco (1649-1703?) (atrib.). *Decoração de grotescos com aberturas e figuras*, 1681-1700 ou 1699-1700. Fresco, 18,55 x 11,10 m. Évora, Igreja de São Tiago (detalhe do tecto da nave sobre o coro).

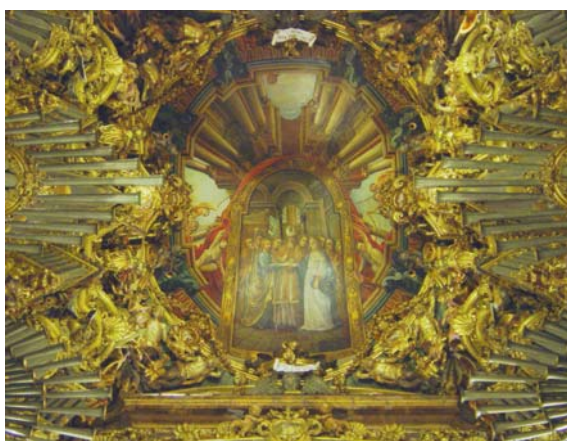


Fig. 72 – Manuel Furtado de Mendonça (*act.* 1722-1738). *Esponsórios da Virgem*, 1737-39. Óleo sobre madeira (?), d.n.d. Braga, Sé (tecto sobre as caixas dos órgãos).

Acima de tudo, a associação entre esta ideia de perfuração ou abertura ocular, vinda de Mantegna, com a de grandiosa visão atmosférica do empíreo, vinda de Correggio, não só terá um tremendo impacto na definição dos modelos ilusionistas barrocos como determinará as características e funções essenciais das máquinas celestiais dos séculos XVII e XVIII. Em Portugal, tal como em Itália e um pouco por toda a Europa, o recurso a esta ideia ilusionista de óculo, amplo ou estreito, será constante e, pelo menos num caso, a influência directa de Mantegna é notória: no tecto da Igreja de São Tiago, em Évora, surgem nos seus extremos duas aberturas para o exterior rodeadas por uma balaustrada (fig. 71). Nestas, tal como na da *Camera degli Sposi*, vemos figuras a debruçarem-se para o interior do templo não só para observarem mas, o que é mais extraordinário, para nele lançarem ou despejarem diferentes coisas. Já no caso do óculo pintado por Manuel Furtado de Mendonça no tecto entre os

órgãos da Sé de Braga (c.1737-9) a vertigem da visão *di sotto in su*, com a criação de uma falsa torre ou lanternim aberta para o céu, combina-se com a ideia de revelação mística: pequenos anjos destapam uma pintura com a representação dos *Esponsórios da Virgem* enquanto dois outros a seguram e inclinam 45° para que nós cá em baixo a possamos ver (fig. 72). Um outro, semi-escondido, observa a nossa reacção. Esta é a típica estratégia barroca de *mise en abyme*: criar uma representação dentro da representação, uma pintura dentro da pintura, tal como no teatro frequentemente se representava uma peça dentro da peça (Sigu, 2001: 65)⁴⁴⁰.

Há, no entanto, uma diferença importante entre o óculo de Mantegna e os óculos que, inspirados no modelo de Correggio, invadem as igrejas a partir das primeiras décadas do século XVII: aquilo que mostram e como mostram. Se no primeiro caso o óculo permite ver o mundo próximo, contínuo e contíguo com o do interior e à mesma escala deste⁴⁴¹, no segundo eles proporcionam uma visão de um mundo que sendo absolutamente longínquo e distinto do espaço da igreja surge aproximado, ampliado e, por isso, numa escala totalmente diferente. Esta ampliação da escala praticada pelos óculos barrocos permite criar a ilusão de proximidade e continuidade, trazendo não só para junto do observador aquilo que está imensamente distante como, simultaneamente, elevando o observador até esse mundo que, em condições normais, seria para ele invisível e inacessível. Todo o jogo ilusionista das máquinas celestiais barrocas decorre desta indeterminação de escalas e desta ambiguidade entre “descida” do céu e “elevação” do observador⁴⁴². Neste sentido, ao produzirem uma visão ampliada do mundo celestial, mostrando-nos acontecimentos que se desenrolam na esfera do empíreo, os óculos pictóricos funcionam como máquinas ópticas de ampliação, isto é, como telescópios. Através deles é proporcionado ao observador uma visão telescópica do céu paradisíaco, de Deus e de todas as figuras que o habitam. Esta *telescopia mística* permite, em

⁴⁴⁰ Originalmente, as relações ilusionistas estabelecida por esta pintura eram ainda mais complexas já que ela não só estava em diálogo com o observador que acabava de penetrar na nave principal mas também com a pintura que ocupava a totalidade do adjacente tecto do coro (e que foi destruída na segunda metade do século XX). Nesta, acima de uma grandiosa quadratura inspirada em Pozzo, outros *putti*, recorrendo também a cordas, elevavam e seguravam em pleno céu dois outros quadros com cenas da vida da Virgem.

⁴⁴¹ Embora este não seja um mundo inteiramente real, como se percebe pela presença paradoxal dos pequenos anjos a par das figuras humanas, do pavão, do vaso e do céu aparentemente natural.

⁴⁴² Aqui, mais do que nas pinturas de cavalete, a representação pictórica «provides no geometrical information about the overall scale of the scene that it represents. In this fundamental way a picture differs from an actual open window through which we always see the actual full-scale world and for which, consequently, there is no question of scale. ... it is assumed that always *represents* a full-scale scene, such as might be seen through an actual window, even when the picture is *constructed* on the basis of a scaled-down model. ... When a picture is presented so as to “fool the eye”, appearing to be an actual scene rather than a picture of one, then we might expect the scene to be perceived as being full-scale. It is far more common, however, for it to be clearly visible to the observer that the picture is, in fact, only a picture» (Sedgwick, 1980: 71).

suma, ultrapassar as limitações da visão natural, dando a ver o invisível, tornando próximo o imensamente distante e contínuo o que, pela sua natureza, é distinto.

Gerados numa época pós-galilaica, na esmagadora maioria dos casos estes óculos abertos pelos pintores nos tectos das igrejas barrocas permitem não só ver o céu imediatamente acima do templo, como o faz o óculo da cúpula do Panteão de Roma, mas vão mais longe e mostram o que está muito para além deste. As suas tumultuosas e grandiosas imagens atmosféricas assemelham-se a visões telescópicas desse longínquo céu empíreo, impossível de ser alcançado pela percepção humana. Também por isso estes óculos contribuem para tornar as igrejas planetários místicos: locais onde ao sujeito é permitido aceder, por via de máquinas de ampliação visual dotadas de lentes especiais, ao divino espaço celestial, aos seres que aí habitam e aos acontecimentos que nele se desenrolam. Ao alargar o alcance da visão humana a pintura não só transporta o sujeito até este mundo longínquo e de outro modo invisível como, inversamente, consegue tornar este próximo e contíguo do espaço real em que se move o observador. Este duplo efeito de ampliação operada pelas máquinas celestiais torna-as não só inseparáveis da época que inventou e desenvolveu o telescópio como, em grande medida, um dos reflexos mais notáveis dessa profunda convulsão visual e cognitiva na relação do sujeito com a realidade provocada pelas diversas máquinas ópticas equipadas com lentes, fossem os telescópios, os microscópios ou tantas outras, que rapidamente surgiram e se disseminaram.

Como toda a conduta da nossa vida depende dos nossos sentidos, dos quais o da vista é o mais nobre e universal, não há qualquer dúvida que as invenções que servem para aumentar a sua potência são das mais úteis que podem existir. E é difícil encontrar alguma que a amplie mais que as maravilhosas lunetas que, existindo há pouco tempo, permitiram-nos já descobrir novos astros no céu e outros novos objectos acima da terra, em muito maior número do que aqueles que havíamos visto antes: de modo que, levando a nossa visão muito mais longe do que era hábito ir a imaginação dos nossos antepassados, elas parecem terem-nos aberto o caminho para alcançar um conhecimento da Natureza muito maior e mais perfeito do que aquele que eles tiveram. (Descartes, 1637: I, 1)⁴⁴³

A primeira consequência do telescópio de Galileu foi, efectivamente, a de alargar artificialmente, de forma até aí inimaginável, os limites da visão humana criando em nós, ao mesmo tempo, uma consciência desses limites: «a invenção do telescópio pressupõe assim

⁴⁴³ «Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être. Et il est malaisé d'en trouver aucune qui l'augmente davantage que celle de ces merveilleuses lunettes qui, n'étant en usage que depuis peu, nous ont déjà découvert de nouveaux astres dans le ciel, et d'autres nouveaux objets dessus la terre, en plus grand nombre que ne sont ceux que nous y avons vus auparavant : en sorte que, portant notre vue beaucoup plus loin que n'avait coutume d'aller l'imagination de nos pères, elles semblent nous avoir ouvert le chemin, pour parvenir à une connaissance de la Nature beaucoup plus grande et plus parfaite qu'ils ne l'ont eue».

uma consciência da imperfeição dos nossos olhos; uma consciência do que ... escapa à nossa visão; uma consciência de que o que agora é visível constitui apenas uma pequena parte do potencialmente visível – e também uma convicção de que a presente condição dos olhos é corrigível» (Harries, 2002: 268). Nesta consciência dos limites visuais impostos por Deus ou pela natureza e, sobretudo, na capacidade de os ultrapassar há, como salienta o poeta e compositor holandês Constantijn Huygens (1596-1687), pai do matemático e astrónomo Christiaan Huygens (1629-1695), um acto de transcendência da condição humana: «*Do telescópio* / Por fim podem os mortais, por assim dizer, ser como os deuses, / Se podem ver longe e próximo, aqui e em toda a parte» (Huygens; cit. por Alpers, 1983: 17)⁴⁴⁴. Mas houve ainda uma outra consequência fundamental do telescópio que convém salientar: ele libertou-nos das próprias limitações da nossa localização espacial (Harries, 2002: 267). De facto, aquilo que vemos é não só função das capacidades do nosso aparelho visual mas também da nossa posição no espaço. O telescópio relativiza esta posição porque ao espreitarmos através do seu óculo, alheios ao contexto que nos envolve, somos como que elevados e colocados a pairar algures num território imaginário acima do solo que pisamos. Assim, a visão telescópica faz-nos esquecer a nossa própria posição no espaço, retira-a da nossa consciência e cria uma suspensão espacial. É também esta relativização da nossa localização espacial que as máquinas celestiais operam: ao obrigarem-nos a olhar para cima, ao oferecerem-nos uma visão ampliada do céu divino, ao aproximá-lo de nós e a nós dele, ao elevar-nos em direcção ao céu, elas criam um abandono da realidade, fazem-nos esquecer a nossa natureza terrena e, sobretudo, o nosso aprisionamento ao chão da igreja. Por momentos tudo isso desaparece da nossa consciência e, tal como as figuras que vemos lá em cima, também nós parecemos ser transportados nos ares.

De acordo com os pressupostos mais importantes da pintura pós-renascentista, a representação conduz à criação de uma visão para um espaço imaginário no seio do qual existem objectos e figuras e decorrem acontecimentos. A eficácia da ilusão tridimensional, a ênfase no espaço construído em detrimento da superfície que suporta essa construção, a verosimilhança desse espaço representado, a adequação das figuras, objectos e acontecimentos ao contexto em que se inserem, tudo isto torna o observador uma autêntica testemunha visual de um mundo que estando para lá da realidade é um prolongamento dela.

⁴⁴⁴ «*In Telescopium* / Dijs, dicat, liceat tandem mortalibus esse, / Si procul et prope, et hic esse et ubique queunt» [*On the Telescope* / At last mortals may, so to speak, be like gods, / If they can see far and near, here and everywhere] [Constantijn Huygens (1892-1898). *De gedichten van Constantijn Huygens*. (Org. por J. A. Whorp) (8 vols.) Gronigen: Wolters; 2, 236].

No caso da representação do espaço celestial, ser testemunha visual significa ser um sujeito colocado num lugar a partir do qual é possível observar outro lugar, concomitante com o seu mas não adjacente a ele, por meios opticamente extraordinários. Exactamente como um observador dotado de um telescópio observa um lugar do céu que, estando em continuidade com aquele em que ele próprio se situa, é, no entanto, demasiado distante para poder ser percebido naturalmente, também o observador dos céus místicos pintados nos tectos é alguém dotado de uma espécie de *telescópio* que lhe permite aceder visualmente a um mundo espacial de outro modo invisível. O telescópio é, neste caso, a própria pintura, uma máquina de visualização do empíreo inventada pelo pintor. Nesta espécie de revelação telescópica do empíreo recorrentemente praticada pelas máquinas celestiais há, assim, uma inquestionável, embora imprevisível, influência de Galileu: não porque compatibilizem religião e ciência astronómica como ele pretendia ou «visão bíblica e revelação telescópica» como propunha Cigoli (Reeves, 1997: 220), mas porque nelas ocorre uma espécie de *efeito de lente mística* na revelação do invisível que é inseparável da nova cultura visual trazida pelas máquinas ópticas.

Nas caixas perspécticas criadas por Samuel van Hoogstraten, como aquela que hoje está na National Gallery, em Londres, o óculo pelo qual o observador espreita e através do qual é arrebatado – num deleite de ilusória contemplação voyeur do interior de uma casa holandesa, com os seus móveis, os seus habitantes e o desenrolar da sua vida – separa o olho e a mente do observador do seu corpo: «como um aparato, a caixa perspéctica constrói uma relação física específica entre o observador e o mundo representado no seu interior. O artifício do óculo [*peephole*] isola o olho do observador de uma forma muito idêntica à das lentes e outros artifícios ópticos, despoletando assim a expectativa de acesso ocular privilegiado a um mundo habitualmente invisível» (Brusati, 1995: 181). Da mesma forma, o acesso ao espaço celestial por via da visão telescópica pressupõe um observador *descorporizado*. Os prazeres da visão ampliada implicam uma redução do observador à sua visão e imaginação e, desse modo, a sua libertação do corpo: o sujeito ocular é um ser mais leve que o ar e, por isso, capaz de mentalmente ascender, voar e pairar acima de si próprio. Mas nunca de fisicamente integrar o espaço que assim se abre à sua visão.

Em Portugal, estes óculos multiplicam-se pelos tectos e tornam-se mesmo, na segunda metade do século XVIII, formas recorrentes e, por vezes exclusivas, de dar a ver o céu sobrenatural. O recurso constante a estas estruturas concêntricas na representação directa ou indirecta de elementos, acontecimentos ou lugares celestiais denota não apenas uma profunda sedução setecentista pelo poder simbólico das formas circulares mas igualmente o quanto estas, por via da cada vez mais preponderante e influente tecnologia

visual do século XVIII, se tornaram sinónimo de visualização do extraordinário. Porém, a par de óculos perfeitamente circulares observa-se a multiplicação de aberturas ovais, mesmo em situações em que a sua escolha não decorre de uma harmonização com o formato rectangular dos tectos. Este uso setecentista da oval – vejam-se as grandes aberturas elípticas de Pedro Alexandrino nos tectos das igrejas dos Mártires, do Loreto e do Sacramento, em Lisboa – não pode ser desligado de uma preferência barroca pelas implicações dinâmicas desta forma quando comparada com a perfeita regularidade do círculo. Provavelmente, também não pode ser inteiramente separado das implicações iconográficas e estéticas que a sua associação ao céu adquiriu quando, no século XVII, Kepler descobriu que afinal as órbitas planetárias eram elípticas e não circulares (Balakier e Balakier, 1995: 82)⁴⁴⁵, descoberta confirmada posteriormente por Newton e por ele enquadrada na sua teoria geral da gravitação. Dos inúmeros exemplos do uso do óculo nos tectos portugueses, alguns casos diferenciados podem ser referidos: como os óculos do tecto da Capela-Oratório dos Reitores da Universidade de Coimbra, pintado provavelmente por António Simões Ribeiro em 1723-25 (fig. 73); o do tecto da capela-mor da Basilica Real, em Castro Verde, com a *Exaltação do Santíssimo Sacramento e os Quatro Doutores da Igreja* (c.1732), pintado por António Pimenta Rolim em colaboração com Manuel Pinto e Manuel e José Pereira Gavião (fig. 74); os dos tectos da capela-mor da Igreja do Seminário Maior, em Coimbra (fig. 75), e do coro do Santuário de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa do Ladário, Sátão (fig. 76), pintados por Pasquale Parente, respectivamente, em 1760 e 1763; o do tecto da nave da Igreja do Convento da Encarnação (ou das Comendadeiras de Avis), em Lisboa, pintado talvez por João dos Santos Ala (?-?) na primeira metade do século XVIII, com a *Exaltação do Santíssimo Sacramento* (fig. 77), e o da capela-mor da Igreja do Corpo Santo, em Lisboa, representando o *Codeiro Místico* e pintado por um artista desconhecido provavelmente no final do século (fig. 78).

Se na segunda metade do século XVII as imagens dos fenómenos celestiais obtidas por via de telescópios tinham-se tornado absolutamente comuns (Winkler e Helden, 1993: 116), ainda assim as máquinas ópticas eram olhadas por muitos com desconfiança. À semelhança da pintura, ao mostrarem por força de um artifício o que era invisível ao olhar humano e ao tornarem próximo o muito longínquo, elas eram encaradas tanto como instrumentos de progresso como de ilusão (Harries, 2001: 105). A sua legitimidade era visual e

⁴⁴⁵ A proposta destes autores resulta da sua análise do tecto do Lower Painted Hall de James Thornhill no Greenwich Naval Hospital, em Londres, com a *Glorificação de William e Mary* (1708/9-12), e no qual Isaac Newton é não só retratado como também homenageado (cf. Balakier e Balakier, 1995: 59-90).

era à autoridade do olho e da visão que Galileu apelara; porém, tanto a filosofia platónica como uma parte do pensamento cristão havia sido desde sempre questionado e, nalguns casos, recusado essa autoridade. Não admira por isso que «os instrumentos ópticos fossem há muito associados com a ilusão e a magia» (Harries, 2001: 106):



Fig. 73 – António Simões Ribeiro (?-1755) (atrib.). *Alegoria com Anjos*, c.1723-25 (?). Óleo e/ou tèmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Capela-Oratório dos Reitores da Universidade de Coimbra (tecto).



Fig. 74 – António Pimenta Rolim (c.1689-1751), Manuel Pinto (?-?), Manuel Pereira Gavião (?-?) e José Pereira Gavião (?-?). *Exaltação do Santíssimo Sacramento e os Quatro Doutores da Igreja*, c.1732. Óleo e/ou tèmpera sobre estuque, d.n.d. Castro Verde, Igreja Matriz de Castro Verde, ou Basílica Real (tecto da capela-mor).



Fig. 75 – Pasquale Parente (?-1793). *Cúpula Ilusionista com a Pomba do Espírito Santo e os Quatro Evangelistas*, c.1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (tecto da capela-mor).

alguns dos oponentes mais fanáticos de Galileu recusavam-se mesmo a olhar através do novo instrumento, afirmando que se Deus quisesse que o homem usasse uma tal invenção para adquirir conhecimento, teria dotado [o] homem de visão telescópica. Outros olhavam de boa vontade ou mesmo avidamente, tomando conhecimento do novo fenómeno, mas afirmando que os novos objectos não estavam de maneira nenhuma no céu: eram aparições provocadas pelo próprio telescópio. (Kuhn, 1957: 241)

Por outras palavras, não só Galileu se socorrera da pintura para interpretar e tornar credíveis as visões obtidas através do telescópio como os seus opositores empurravam a nova tecnologia e cultura visual para o campo pictórico: o reino do olhar, da incerteza e da ilusão visual. Em 1661, Joseph Glanvill (1636-1680), árduo combatente do ateísmo e defensor do método científico e da liberdade de pensamento tanto quanto da existência de forças e espíritos sobrenaturais, escrevia:

Adão não necessitou de óculos. A acuidade da sua Óptica natural ... revelava-lhe muita da magnificência e esplendor Celestial sem necessidade do tubo de Galileu: e é muito provável que os seus olhos nus pudessem alcançar quase tanto do mundo superior como nós através de todas as vantagens da arte» (Glanvill, 1661: 5; cit. por Harries, 2001: 106)⁴⁴⁶

O uso de lentes e, em geral, de máquinas ópticas transformou, efectivamente, tanto a percepção como a representação visual moderna, permitindo uma ultrapassagem das condições naturais da visão humana – em particular, das suas limitações perante o infinitamente pequeno e o infinitamente distante. Também as pinturas cósmicas, as visões celestiais, as representações dos céus místicos realizadas nos tectos e cúpulas dos séculos XVII e XVIII procuraram transcender os limites da visão humana funcionando como metáforas dos óculos e não dos espelhos: «ao contrário do espelho, que reflecte mais ou menos adequadamente o que já pode ser visto, os óculos procuram melhorar o que a natureza nos deu, ampliando a gama do visível» (Harries, 2001: 105). Da mesma forma, as pinturas do espaço celestial realizadas nos tectos das igrejas barrocas fornecem uma visão telescópica de um mundo demasiado distante para ser naturalmente apreendido pelo olho humano e demasiado desconhecido para poder ser imitado. Neste sentido, estas imagens do céu empíreo transcendem as do céu natural do mesmo modo que as imagens proporcionadas pelo telescópio transcendem as do olho humano. Tal como, através das suas máquinas celestiais e dos seus óculos místicos, os pintores de tectos dedicam-se quase exclusivamente a inventar uma forma de tornar próximo, visível e palpável o inacessível mundo sobrenatural, equipados com as suas máquinas ópticas, os cientistas dedicam-se a observar e a procurar compreender

⁴⁴⁶ «Adam needed no Spectacles. The acuteness of his natural Opticks (if conjecture may have credit) shew'd much of the Coelestial magnificence and bravery without a Gallilaeo's tube: And 'tis most probable that his naked eyes could reach near as much of the upper world, as we with all the advantages of art» [Joseph Glanvill (1661). *The Vanity of Dogmatizing*. New York: Columbia University Press, 1931].

os domínios naturais que por serem excessivamente distantes (o macrocosmos) ou excessivamente pequenos (o microcosmos) escapam aos sentidos humanos. Em ambos os casos revela-se a mesma obsessão em romper as fronteiras entre diferentes dimensões da realidade e ir para além dos limites da nossa percepção visual.

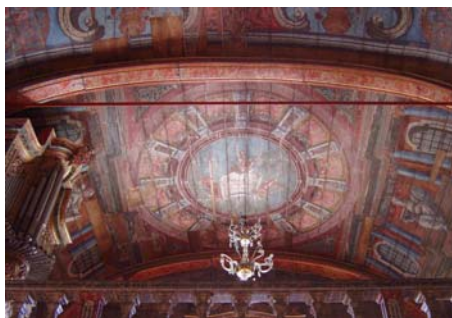


Fig. 76 – Pasquale Parente (?-1793). *Quadratura com anjos*, 1763. Óleo sobre madeira, d.n.d. Abrunhosa do Ladário (Sátão), Santuário de Nossa Senhora da Esperança (tecto do coro).



Fig. 77 – João dos Santos Ala (?-?) (atrib.). *Exaltação do Santíssimo Sacramento*, (século XVIII). Óleo e/ou têmpera (?) sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja do Convento da Encarnação (ou das Comendadeiras de Avis) (tecto da nave).



Fig. 78 – Autor desconhecido. *Cordeiro Místico*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja do Corpo Santo (tecto da capela-mor).

Quer representando os mistérios do mundo natural ou os do mundo sobrenatural, tanto as máquinas ópticas como as grandes máquinas pictóricas conduziam, assim, a um alargamento do visível, a uma aproximação de realidades até aí distantes e, desse modo, a uma compressão espacial e a intensificação da visão e da imaginação (Stafford e Terpak, 2001: 6). O princípio da transparência, subjacente às ideias de janela e ecrã, de óculo e planetário, traduz um esforço para «liquefazer a solidez» e remover a opacidade (Stafford e Terpak, 2001: 82), operação necessária à criação, mágica e taumatúrgica, de um espaço simultaneamente imaginário e credível, de uma realidade alternativa suficientemente extraordinária e poderosa para conduzir ao êxtase, isto é, à projecção do sujeito para fora de si próprio. Neste contexto, a combinação do mundo natural com o sobrenatural, das visões terrenas com as celestiais era parte dessa estratégia destinada a alcançar uma fusão do observador com a imagem observada. Tal como nas *vue d'optiques* do Gabinete de Física da Universidade de Coimbra, as grandes visões do espaço celestial pintadas nos tectos das igrejas eram, em todo o seu poder de sedução, invenções de um maravilhoso e inesperado *mundo nuovo* – o nome pelo qual em Itália eram conhecidas as imagens das câmaras ópticas que mostravam vistas de distantes e desconhecidas cidades e paisagens a diferentes horas, de dia ou de noite. Mas eram também eficazes instrumentos de poder sobre o pensamento, a imaginação e as emoções do sujeito observador.

2.3. Paisagem e parapaisagem: um esboço conclusivo

Criadas numa época que inventou a *paisagem*, as representações místicas do céu serão também elas paisagens? Serão as pinturas feitas nos tectos, abóbadas e cúpulas dos séculos XVII e XVIII paisagens celestiais como o são, por exemplo, recorrendo aos mesmos meios, técnicas e artifícios usados pelos pintores, os desenhos da Lua feitos por Galileu?

A *paisagem* é, em termos barrocos, um género entre outros e, na hierarquia amplamente consensual deste período, um género menor. Por isso, totalmente desadequado à representação de Deus, da Virgem Maria, dos santos e mártires ou de qualquer acontecimento bíblico. Por isso também entregue ou praticada, em geral, por pintores situados, eles próprios, num patamar inferior da hierarquia corporativa. Pelo contrário, as imagens do céu distinguem-se das pinturas de paisagem, desde logo, em dois aspectos

essenciais: por um lado, não são meras representações de um lugar mas visões de um espaço habitado por Deus e por aqueles que deverão ser objecto da suprema veneração; por outro, o lugar que representam, sendo extrínseco ao mundo físico e visível, não pode ser objecto de uma mera observação e imitação mas terá que ser fruto da invenção – aliás, como pode o artista imitar o que não vê? Como tal, são entregues à responsabilidade dos pintores considerados melhor qualificados para este duplo desafio: os pintores de história ou figura⁴⁴⁷. Assim, de acordo com a teoria barroca dos géneros pictóricos, a representação de cenas bíblicas ou, em geral, de temas místicos integra a *pintura de história*, o campo por excelência de exercício da criatividade do artista. Além disso, se a paisagem é «um meio de intercâmbio entre o humano e o natural, o eu e o outro», «uma cena natural mediada pela cultura», «tanto um espaço representado como um espaço apresentado ... tanto um lugar real como o seu simulacro» (Mitchell, 1994b: 5), então, de facto, as pinturas do espaço celestial criadas no seio da cultura católica contra-reformista do *ancien régime* não são *paisagens*: pelo contrário, destinam-se a criar uma ligação entre o humano e o divino, a mostrar um lugar sobrenatural e não natural, um espaço que só existe como representação e como simulacro, sem qualquer existência real.

Porém, não sendo paisagens, serão estas pinturas uma negação absoluta da ideia de paisagem ou uma qualquer forma de *anti-paisagem*? Na verdade, a sua definição é um pouco mais complexa, pois a sua existência parece decorrer numa espécie de limbo resultante da relação ambígua que estabelecem entre o natural e o sobrenatural e corresponder a uma categoria distinta das restantes formas de pintura⁴⁴⁸. Ou seja, representando algo inexistente e impossível no mundo natural, substituindo a observação pela experiência visionária mas, ao mesmo tempo, não negando liminarmente a sua potencialidade paisagística, não deixando de sugerir ao observador uma ideia de representação da aparência espacial e topográfica de um lugar, neste caso sobrenatural, as imagens do espaço celestial que se apresentam ao observador dificilmente podem ser consideradas uma forma de paisagem – que, aliás, nunca pretenderam ser. Elas são antes *parapaisagens*: imagens de um mundo distinto do mundo natural mas que na sua diferença o prolonga, o amplia, tanto em termos espaciais como espirituais e filosóficos – imagens «fantásticas livremente flutuantes na infinitude do espaço

⁴⁴⁷ No sistema ou hierarquia de géneros estabelecido na segunda metade do século XVII, e expresso por Félibien, a *pintura de paisagem* ocupa o penúltimo degrau ao passo que a *pintura de história* o primeiro. Uma e outra não deviam ser assim confundidas.

⁴⁴⁸ «By the late eighteenth-century the Cortonesque type, already traditional to monumental ceiling painting, was both sanctioned as an academic genre and given a kind of currency through the invention of the *macchina*» (Paul, 1997: 88-90).

luminoso da atmosfera celeste», imagens «de uma realidade mutável e infinita na qual se traduziam ideais, mitos e fantasias, filtrados por uma sensibilidade irrequieta e moderna e de uma memória culta e sonhadora» (Spinosa, 1981: 287-8). Nelas mostra-se aquilo que não é possível ser visto naturalmente: o que não é palpável ou material, o que é invisível; mostram-se figuras que não existem no mundo natural e outras idênticas às que nele vivem mas que, em rigor, se regem por leis distintas das naturais; mostram-se elementos que isolados existem ou podiam existir no mundo natural mas que ali estão sujeitos a uma organização que ultrapassa em muito a que estrutura as formas na natureza. Acima de tudo, estas pinturas eliminam a imperfeição, a transitoriedade e a decadência naturais: são visões ideais de um mundo também ele ideal.

Oh, que coisas maravilhosas foram produzidas por esse intelecto que foi capaz de ir para além da natureza e que, tendo penetrado nas coisas deste mundo, elevou-se às esferas celestiais e inventou formas divinas. A mente humana delicia-se nestas formas pois aqui encontra-se em comunhão com as figuras do paraíso. (Boschini, 1674, cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 174)⁴⁴⁹

Na sua esmagadora maioria as discussões e reflexões em torno da arte ocidental pós-renascentista, até pelo menos o final do século XIX, assentam numa avaliação da sua relação com o natural, isto é, no modo como representa ou procura representar a realidade visual, ou parcelas dela. Dito de outra forma, no modo como a arte representa contextos, objectos e acontecimentos que existem ou poderão existir no mundo natural, submetidos às principais leis que regem o mundo que percebemos como real. Porém, uma parte muito importante – senão a maior – dessa arte representa, ao invés, lugares, formas e acontecimentos exteriores ao mundo natural e à realidade conhecida pelo sujeito. Aqueles de que o artista não foi, nem podia ser, observador ou testemunha ocular. Que não têm existência visual, no sentido em que o visual é entendido como a produção de uma ideia a partir do visível. Por outras palavras, que são invisíveis. No entanto, estas representações visuais de coisas que não são, não foram, nem, provavelmente, virão a ser visíveis é feita por recurso aos mesmos métodos e técnicas, pressupondo as mesmas relações, a acção das mesmas leis e efeitos que regem o visível. De tal modo que, ao observarmos muitos destes objectos artísticos, todos nós podemos facilmente esquecer ou ignorar que aquilo que eles nos dão a

⁴⁴⁹ «Oh what marvellous things were produced out of that intellect which went beyond nature and which, having penetrated the things of this world, lifted up to celestial spheres and invented divine forms. The human mind delights in these forms since here it finds itself communing with figures from paradise.» O comentário, feito no âmbito da questão da invenção na pintura, refere-se a Paolo Veronese [Marco Boschini (1674). *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*. Veneza].

ver é, de facto, inexistente visualmente ou visualmente impossível. São, afinal, tão convincentes, tão persuasivos, tão *realistas* como representações equivalentes de lugares, formas e acontecimentos efectivamente reais, observáveis e reproduzíveis.

Como é que tais imagens exercem este poder de contornarem a nossa consciência do real? A resposta está, obviamente, longe de ser simples. Porém, um dos factores fundamentais decorre dessa operação que lhes está subjacente: a de transportarem o irreal para o real, o sobrenatural para o natural, o invisível para o visível, sem, no entanto, os conformar totalmente à nova identidade; isto é, mantendo sempre algo da sua estranheza, denunciando sempre alguma forma de desajustamento à nova situação, uma certa insubmissão às novas leis. Em suma, evidenciando uma indesmentível ambiguidade. Esta operação, que pode ser qualificada como de naturalização do sobrenatural, de visualização do invisível e de realização do irreal é alcançada, nas pinturas dos séculos XVII e XVIII que representam esse céu místico, sobrenatural ou divino, por via de um processo de construção de uma composição incomum com fragmentos do comum. De forma mais explícita: criando a partir de elementos do natural e, por isso, do real e do visível, uma organização que sendo visualmente percepcionável e identificável permanece, ao mesmo tempo, globalmente inusitada. As imagens do espaço celestial são, assim, pela dupla necessidade do artista representar e do observador percepcionar, o resultado de um típico processo de invenção do desconhecido por recurso ao familiar – constantemente praticado até hoje, como tão bem demonstra a *ficção científica*. O desconhecido e inobservável espaço do céu empíreo torna-se, deste modo, suficientemente familiar para ser reconhecido como tal: um mundo aparentemente tão real quanto distinto da realidade conhecida. O sujeito é levado a reconhecê-lo sem, na verdade, o ter conhecido previamente. Um tal reconhecimento visual de um conjunto de formas estruturalmente familiares porém organizadas num todo inusitado e interpretado como sobrenatural, é o desfecho final deste exercício da suprema arte da ambiguidade, onde a naturalização do sobrenatural corre a par da sobrenaturalização do natural.

As visões do céu divino são parapaisagens e, tal como as paisagens, «um modo de ver», uma forma de «composição e estruturação do mundo que possa ser apropriada» por um observador separado desse mundo oferecendo-nos, tanto umas como outras, «a ilusão de um mundo em que podemos participar subjectivamente entrando na pintura através do seu eixo perspéctico» (Cosgrove, 1985: 55). Porém, o mundo envolvido em cada uma delas não é exactamente o mesmo e, de facto, as primeiras não garantem a exactidão da reprodução de um mundo real mas asseguram apenas a verosímil sugestão de um mundo possível e, nesse

sentido, de um simulacro de uma realidade que só a fé resgata da incerteza. Mas, por isso mesmo, a ideologia visual que Cosgrove (1985: 55) considera implícita nas paisagens torna-se totalmente explícita nestas representações místicas do céu e aqui, mais do que nas primeiras, extravasa «da pintura para a nossa relação com o mundo real».

No seio da cultura barroca, a artificialidade das representações celestiais é um sintoma da sua pretendida naturalidade, sem que tal constitua um paradoxo: «se a sociedade civilizada era considerada, por definição, artificial, conseqüentemente abraçar com entusiasmo a extrema artificialidade poderia ser considerado extremamente civilizado» (Craske, 1997: 158). Do mesmo modo, a entusiástica artificialidade das nuvens, por exemplo, tanto num palco de ópera como num tecto, em nada contrariava a intenção naturalista da representação. As máquinas de cena tal como as grandes máquinas celestiais correspondem a uma visão mecanicista e artificial da natureza. Aqui, como sempre, os conceitos de natureza e de natural não são senão construções culturais⁴⁵⁰: «a natureza para o Barroco tinha sido corrigida, metodizada, sublimada; era uma natureza ideal» (Saisselin, 1992: 50) e não real. Como afirma Roger de Piles, não sendo a natureza necessariamente «boa para imitar tal como o acaso a apresenta», é fundamental que o artista não seja «escravo» dela, que faça uma selecção e, sobretudo, que a corrija, da mesma maneira que «aquele que desenha não imita tudo o que vê num modelo defeituoso» (Piles, 1708: 307-8)⁴⁵¹. Por tudo isto, mais do que quaisquer outras, as pinturas do espaço celestial expressam os valores da invenção sobre a imitação, da imaginação sobre a observação, da criação sobre a cópia. As representações da morada divina e de temas e personagens bíblicas, mais até do que da lenda e da história, eram criações imaginárias, exercícios da fantasia do artista, suportados tanto pela observação e imitação selectiva da natureza como pela imitação das convenções artísticas e obras relevantes do passado da arte. Por outras palavras, eram invenções, e as imagens assim criadas não correspondiam a paisagens mas a parapaisagens, visões imaginárias mas verosímeis do mundo divino, distantes da cópia, da mera observação ou reprodução de um qualquer lugar. Pelo contrário, a paisagem como género, dependia «da capacidade do artista em observar e depois transmitir algo real» (Minor, 1999: 210), em imitar e apresentar o que via. Por isso mesmo, esta distinção entre invenção e imitação, imaginação e observação, que

⁴⁵⁰ «It is an indication of the extent of this cultural preoccupation that A.O. Lovejoy was able to compile a list of no less than eighteenth discrete interpretations of the term "nature" that were used or coined in various European languages in this period» (Craske, 1997: 146).

⁴⁵¹ «Un habile Peintre ne doit point être esclave de la Nature ... [Il] doit corriger celle qui lui est présentée ... de même que celui qui dessine n'imité pas tout ce qu'il voit dans un modèle defectueux ...».

diferencia as parapaisagens celestiais das paisagens naturais, é indissociável da distinção entre *pintura de história* e *pintura de género*, entre ideal e real, artificial e natural, perfeição e imperfeição e eternidade e morte:

Assim, a Ideia constitui a perfeição da beleza natural e une o verdadeiro ao verosímil das coisas que são apresentadas aos olhos, aspirando sempre ao óptimo e ao maravilhoso, não só emulando mas tornando-se superior à natureza, mostrando-nos as suas obras elegantes e perfeitas, quando ela, na realidade, não as apresenta totalmente perfeitas em todas as suas partes. (Bellori, 1672: 14-5)⁴⁵²

Fruto da invenção, da imitação selectiva, da organização por *assemblage* de elementos destinados a criar um contexto espacial, estas parapaisagens não são naturalistas, no sentido de representarem algo observado no mundo natural, ou realistas, no sentido de mostrarem algo cuja existência é testemunhada pela experiência sensorial do sujeito. Porém, porque «as coisas visíveis são verdadeiramente imagens do invisível» (Cusa, 1440: I, xi, 30), estas representações não só adoptam o mundo visível como instrumento da revelação sobrenatural de Deus como o transformam no palco de uma grandiosa ficção: o céu empíreo é, afinal, uma visão dramatizada, fantástica, do céu natural, uma espécie de exacerbamento atmosférico do primeiro, ou de grande *capriccio* meteorológico. Por isso, «no sentido em que conceitos abstractos encontram uma expressão “natural” nas formas da natureza» (Argan, 1989: 21), é possível afirmar que estas pinturas, não sendo naturalistas, não simulando ou recriando a natureza, criam, no entanto, uma segunda e diferente natureza (Argan, 1989: 118) ou um «segundo universo» (Lacombe, 1753: 8; cit. por Hobson, 1982: 316, n. 6)⁴⁵³. Esta passagem de uma *natura naturata* para uma *natura naturans* é produto da mente do pintor, da sua imaginação e fantasia – inspirada e conduzida por Deus, sancionada pela Igreja e pela tradição. É pela verosimilhança dos elementos naturais usados que a representação desta outra natureza se torna credível, o que significa que é o natural que torna verosímil o sobrenatural. É a ambiguidade deste espaço de fantasia que torna possível a sua transformação numa percepção, extraordinária e maravilhosa, do espaço celestial. E é também nesta compulsão a tornar visual o que é invisível que encontramos, por fim, um dos principais traços da moderna cultura visual: o exercício da *ilusão*.

⁴⁵² «Cosi l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verosimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte».

⁴⁵³ «L'âme est mille fois tentée de céder à l'aimable illusion d'un art Créateur qui imite & embellit si parfaitement la Nature, qui trahit ses mystères & reproduit en quelque sorte un seconde Univers» [Jacques Lacombe (1753). *Le Salon, en vers et en prose ...* Paris].

PARTE II

A REPRESENTAÇÃO DO CÉU: O ESPAÇO CELESTIAL COMO *PARAPERSPECTIVA*

Parte II: uma apresentação

Nos céus míticos e místicos das igrejas setecentistas, com as figuras fantásticas que os povoam e que neles pairam, voam e ascendem, o observador assiste à espectacular aparição de uma *segunda natureza* ou de um *outro universo*, de uma criação fantástica da mente humana que não é nem abstracta, nem totalmente arbitrária, nem sequer desligada do mundo real. Pelo contrário, ela ambiciona desvanecer as fronteiras entre os dois mundos, criar um espaço sobrenatural co-extensivo com o espaço real e, como numa peculiar mistura química, ligar diferentes matérias por via da sua violenta agitação: as pictóricas do mundo superior e as emocionais do mundo inferior. Inseridas no domínio simbólico, estas imagens operavam deste modo a comunicação ou mediação entre o que está em cima e o que está em baixo, entre o mundo celestial e o mundo terreno, a esfera do sagrado e a do humano, fazendo da primeira a projecção idealizada da segunda. Uma tão épica tarefa ou missão da pintura assentava por inteiro numa ilusão, ou melhor, na *ilusão*. A aparente fragilidade desta construção era, afinal, a sua maior força: elevada a valor pictórico, estético e social fundamental, a ilusão, mais do que erro ou engano, significava sonho, transcendência e persuasão; mais do que a criação de uma ilusão visual, momentânea e inconsequente, tornou-se o cerne de uma poderosa teia de relações cognitivas entre o artista, o observador e a realidade, por via da representação criada. Estruturou tanto o acto de ver e de representar como o de conceber visualmente. Moldou tanto as imagens como o olhar e a mente do sujeito, fosse a daquele que as criava como do que as observava. Estruturou, enfim, a própria sociedade, os seus comportamentos e os seus anseios.

A invenção barroca de um espaço celestial sobrenatural, divino e místico, conduziu a um novo tipo de imagens pictóricas e a novas formas de representação. A criação das grandiosas máquinas celestiais pintadas nos tectos dos templos significou o emprego de novos meios picturais e/ou o aperfeiçoamento de outros já existentes. Implicou, sobretudo, enfrentar o desafio de como representar de forma convincente e verosímil o espaço do céu, esse domínio substancial mas informe, denso mas impalpável, que na sua constante mutabilidade, dinamismo e transformação surgia, assim, como um *espaço inexacto* e, por isso mesmo, como o grande desafio ao projecto ilusionista. Integrando o devir histórico iniciado no Renascimento, a época barroca e a sua pintura é inseparável, nas suas semelhanças e diferenças, dos conceitos, instrumentos e meios surgidos durante aquele. Inseparável,

portanto, do recurso à perspectiva como paradigma da visão e da representação do espaço e, por isso mesmo, como instrumento privilegiado para a concretização do espaço pictórico ilusionista. Mas estaria esta preparada para enfrentar o desafio do céu? De que modo o céu, correspondendo a um espaço aéreo, atmosférico e instável pode ser geometrizado e, desse modo, transformado num espaço perspéctico? O desafio do projecto celestial barroco (a submissão de um espaço estruturalmente inexacto às leis da exactidão geométrica da perspectiva linear) encontra no Renascimento e, particularmente, em Leonardo da Vinci, o seu momento fundador. A invenção por este da perspectiva atmosférica, na sua dupla vertente de *perspectiva do desaparecimento* e *perspectiva cromática*, entendida como alargamento da perspectiva geométrica às leis subjectivas e psicológicas da percepção visual, constitui não apenas um reconhecimento das limitações da perspectiva linear mas, em última instância, uma efectiva ultrapassagem das leis geométricas na representação da profundidade aérea. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, o legado de Leonardo tornará não só possível o ambicioso projecto barroco de representar de forma ilusionista o céu divino como espaço atmosférico como conduzirá, no seio das máquinas celestiais, a uma tensão estrutural entre espaço geométrico e espaço perceptivo, entre o espaço da quadratura e o espaço do céu.

Ao longo do terceiro capítulo procurar-se-á definir não apenas os conceitos de ilusão e representação, no âmbito da cultura visual e pictórica setecentista, diferenciando-os de outros conceitos laterais ou complementares à compreensão das máquinas celestiais, como se procurará analisar as diferenças entre perspectiva linear e perspectiva atmosférica e suas consequências na representação do espaço celestial. Mais importante, procurar-se-á compreender de que modo a perspectiva atmosférica de Leonardo conduzirá não só a um conceito de *espaço perceptivo* distinto e, em muitos aspectos, conflituoso com o de *espaço geométrico*, como tornará possível à pintura barroca a representação, em grande escala, de um mundo atmosférico que sendo espacialmente estruturado e perceptivamente convincente não corresponde, porém, a um espaço perspéctico exacto. Trata-se de um espaço único, nem verdadeiramente perspéctico nem propriamente aperspéctico, mas antes *paraperspéctico*. Esta é a hipótese que estrutura esta segunda parte.

CAPÍTULO 3. A INEXACTIDÃO

3.1. Conceitos

3.1.1. Representação

3.1.1.1. Representação como *simulação*

[Não importa] reproduzir com todos os pormenores a natureza do objecto que se representa, se se pretende obter a sua imagem. ... Ou não percebes quão longe estão as imagens de conterem os mesmos elementos que os seres, dos quais são imagens?

(Platão, *Crátilo*: II, ii: 137-9)

... é necessário notar que não há quaisquer imagens que possam assemelhar-se em tudo aos objectos que representam, pois de outro modo não haveria qualquer diferença entre o objecto e a sua imagem: mas que é suficiente que elas se assemelhem a eles nalgumas coisas; e que, frequentemente, a sua perfeição depende delas não se assemelharem tanto como o poderiam fazer. Como se vê nas gravuras que, não sendo feitas senão de uma tinta colocada aqui e ali sobre o papel, representam florestas, cidades, homens e mesmo batalhas e tempestades, tal como uma infinidade de diferentes qualidades, que elas nos fazem conceber nos seus objectos ...

(Descartes, 1637: IV, 31)⁴⁵⁴

A pintura é a criação, por meios visuais, de uma imagem material destinada a ser apreendida visualmente por alguém. Essa imagem é a imagem de algo, seja esse algo ela própria ou outra coisa para além dela. Quase sempre, porém, é ambas: o conjunto de marcas picturais visivelmente *presentes* na sua superfície e aquilo que essas marcas *representam* ou pretendem representar visualmente. Inseparável da tradição pós-renascentista e da sua dupla raiz cultural, clássica e judaico-cristã, a pintura barroca corresponde efectivamente à representação de algo situado para além da sua superfície: no caso das máquinas pintadas

⁴⁵⁴ «... il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire. Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un eu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets ...».

nos tectos das igrejas, o espaço celestial é o que é representado, as linhas e as manchas de tinta no tecto o que é apresentado. As imagens⁴⁵⁵ são, assim, objectos paradoxais pois permitem, ao mesmo tempo, ver algo como *estando* e *não estando lá* (Mitchell, 1986: 17), ver o que está *nelas* e *para além delas*, ver tanto a *superfície* como o *espaço* – sabendo que embora discrepantes as duas realidades estão indissociavelmente ligadas pelo trabalho e arte do pintor. Como paradoxal é o seu observador: um ser capaz de sustentar esta dupla consciência (Rock, 1984: 92) da superfície e do espaço, de compatibilizar o que é apresentado com o que é representado; capaz, portanto, de ver a pintura e essa «outra coisa» (Solso, 2003: 250) representada por ela. Neste sentido, como afirma Ernest Gombrich (1909-2001), «representamos ou descrevemos *algo para alguém*» (Gombrich, 1974b: 172), o que significa que toda a representação é sempre a representação de alguma coisa feita por alguém para alguém.

Mas o que é que torna uma imagem, ou mais especificamente uma pintura, representativa? Quando é que ela deixa de ser exclusivamente auto-referencial, de se referir à sua natureza material e objectual, para se tornar, adicionalmente, uma representação imaterial de outros objectos, acontecimentos, emoções e até ideias? A resposta mais simples poderá ser: quando essa é a intenção do seu autor (Hagen, 1986: 4). Porém, como a representação é um acto de deliberada comunicação que envolve tanto um autor como um observador é necessário algo mais: o recurso a sistemas de codificação, de tradução, de transferência, projectivos ou outros, enfim, a uma linguagem minimamente organizada e partilhada que possa ser interpretada e compreendida pelo sujeito que observa. Por outras palavras, um modo ou processo de produção capaz de veicular informação, estabelecer relações de correspondência e ser reconhecido como representativo (Miller, 1990a: 1-2). Nestes termos, o que significa representar e o que é que pode ser representado?

O termo “representação” tem uma complexa história semântica. ... Mas podemos discriminar dois sentidos básicos, apesar da discriminação ser problemática em virtude das áreas de sobreposição e confusão entre ambos. Primeiro, existe o sentido de representar como re-presentar, tornar de novo presente, de dois modos inter-relacionados, espacial e temporalmente: presente espacialmente (no sentido do alemão *darstellen*, “colocar perante”, “colocar ali”) e presente no afim sentido temporal do momento presente (apresentar ali e *agora*). Este sentido tem uma antiga linhagem, derivando do latim *repraesentare* como “trazer de novo à presença”, habitualmente entendido como o reaparecimento literal de uma pessoa ou objecto ausente mas tendo também o sentido de tornar presente novamente por via de um simulacro e assim alinhando o conceito de representação com noções de ilusão. ... O segundo sentido básico de representar é o de estar em vez de: um termo presente “b” está em vez de um ausente termo “a”. ... Neste sentido, representação assenta num princípio de *substituição*.

⁴⁵⁵ «The word image, in the general sense of “representation” or “likeness”, might be said to cover the greater part of what we think of as art ...» (Hall, 1983: 2).

A substituição pode tomar a forma de um simulacro, remetendo assim para a definição de representar como tornar presente ...» (Prendergast, 2000: 4-5)

São estes dois significados de representação – representação como a construção de uma imagem que permite *tornar presente* o ausente e representação como algo que está em vez de outro algo, como construção de um *substituto* – que serão aqui analisados pela importância que desempenham na compreensão da representação do espaço celestial ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Representação: tornar presente o ausente

A primeira afirmação moderna da pintura como representação do ausente surge no *De pictura* de Alberti: «A pintura possui um poder verdadeiramente divino porque não apenas torna o ausente presente, como se diz da amizade, mas também porque permite dar a ver, após muitos séculos, os mortos aos olhos dos vivos ...» (Alberti, 1435b-6: II, 25: 97, 232)⁴⁵⁶. No século seguinte, o Cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597), no seu *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, afirmava:

Acreditamos que a pintura tem a sua origem num desejo de reproduzir a aparência das coisas e reduzir o efeito do seu afastamento; não porque as pinturas não sirvam também para representar coisas presentes, isto é, perante os nossos olhos, mas antes porque elas compensam qualquer inconveniência experimentada em virtude das coisas estarem distanciadas ou separadas de nós. Se elas pudessem ser vistas, não haveria nenhuma necessidade de as representar. (Paleotti, 1582: 141; cit. por Stoichita, 1995: 117)⁴⁵⁷

E já no século XVIII, o escocês James Harris (1709-1780) considerava, por sua vez, que «a *Origem* ou *Princípio* da Arte foi a Ausência de algo julgado um Bem, porque pareceu que *é em nome de um tal Bem ausente que toda a Arte opera*; e porque *se supuséssemos que uma tal Ausência não ocorreu nunca teríamos conhecido qualquer forma de Arte*» (Harris, 1772: 25-6)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ «Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti seculo essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono».

⁴⁵⁷ «We believe that painting originates from a desire to reproduce the likeness of things and to reduce the effect of moving away from them; not because paintings do not also serve to represent things that are present, that is, before our eyes, but rather because they compensate for any inconvenience experienced as a result of things being distanced or separated from us. If these could have been seen, there would be no need to depict them» [Gabriele Paleotti (1582). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Bolonha].

⁴⁵⁸ «... it should seem that the *Beginning* or *Principle* of Art was the *Absence of something thought Good*, because it has appeared that it is *for the sake of some such absent Good that every Art operates*; and because, *if we suppose no such Absence to have been, we should never have known any Art*» (Harris, 1772: 25-6).

Assim, a partir das afirmações de Alberti, Paleotti, Harris e tantos outros, torna-se claro que a pintura como representação do ausente significa a sua capacidade de representar não apenas o próximo, o visível e o material, mas o longínquo, o invisível e o espiritual. Nesse sentido, contrariamente ao que afirma Richard Wollheim (1923-2003), a representação, entendida na sua dupla capacidade de representar tanto objectos como acontecimentos, não se refere essencialmente ao que é visível mas antes a tudo aquilo que por via da pintura pode ser *tornado visível*, isto é, «ser visto face a face» (Wollheim, 1987: 64) – não no mundo real mas no mundo ficcional da representação. Enquanto invenções as representações não são puras transcrições da observação directa do mundo mas criações imaginárias que integram informação obtida através desta para que o que é representado permaneça reconhecível (Arnheim, 1986: 159): «as Bellas Artes tem em vista o *maravilhoso*, e o *deleitavel*; e para o conseguir em hum gráo eminente, procurão a novidade de ideas, nas figuras e imagens das coisas. ... A Arte consiste em o fazer com grande discernimento; em conservar sempre certos caracteres, que fação com que ella nunca se desconheça ...» (Ribeiro dos Santos, c.1800: VIII, iii, 34-34v, 373). Também não se referem a algo necessariamente visível no nosso mundo imediato, mas relacionam-se com o conteúdo e o significado mais vasto do conceito de mundo, entendido como tudo aquilo que tem existência na esfera cognitiva do sujeito ou constitui uma experiência colectivamente partilhada. Em suma, a representação, na sua dupla e complexa relação com o real e a ilusão, está centrada tanto no mundo invisível quanto no visível, procurando mostrar o que não pode ser visto (Mitchell, 1986: 39), tornar concreto ou representável o que é irrepresentável e, em última análise, o que é espiritual (Ndalianis, 2004: 223) – esta é, aliás, uma das tarefas fundamentais da arte barroca. Além disso, para o seu observador uma «parte do poder do ilusionismo perspéctico residia no facto de parecer revelar ... a própria natureza da alma racional cuja visão é representada» (Mitchell, 1986: 39) – como se o acto de observar uma representação fosse também a experiência de observar a alma do seu criador.

A representação baseia-se, portanto, no estabelecimento de uma poderosa relação de comunicação entre o artista e o seu observador, despoletada e reforçada pelo facto do artista ser, simultaneamente, autor e observador, não apenas no sentido em que todo o pintor é um observador mas, sobretudo, porque ele é, desde logo, o seu primeiro observador (Gombrich, 1974b: 182) e, para si próprio, modelo de todos os posteriores observadores (Wollheim, 1987: 100). Por isso, ser observador não é ser um certo tipo de pessoa mas sim desempenhar um certo tipo de papel: alguém que procura compreender o sentido da representação e em cuja mente o pintor procura criar uma determinada experiência (Wollheim,

1987: 43-4). Porém, ao contrário do que afirma Wollheim, a compreensão da pintura pelo observador dificilmente poderá depender da recriação na sua mente da «exacta condição mental a partir da qual o artista pintou» (Wollheim, 1987: 44) – algo que se afigura manifestamente impossível do ponto de vista cognitivo. À luz do que hoje sabemos, dois aspectos devem ser sublinhados: *i)* tal como uma representação pictórica não é uma reprodução exacta do objectivo mundo exterior ao pintor, também não o é do seu subjectivo mundo interior, ou de uma determinada condição ou estado mental; *ii)* a representação mental construída pelo observador a partir da representação pictórica observada também não constitui uma reprodução exacta desta. De facto, à semelhança da representação pictórica, a criação de representações mentais a partir da informação sensorial envolve adição e supressão, atenção e desatenção, reconhecimento e interpretação. Em ambos os casos, o conceito de representação, pictórica ou mental, distingue-se do de reprodução ou cópia, pelo seu carácter necessariamente inexacto e ambíguo resultante dos processos de construção e transformação envolvidos: face ao estímulo ou modelo de que parte ou que a despoleta, uma representação possui sempre, de forma simultânea, informação a mais e informação a menos⁴⁵⁹. Mais do que um espelho ela é um mapa: não apresenta a realidade mas representa-a⁴⁶⁰.

No modelo italiano, ou *albertiniano* da representação (Alpers, 1983: xx) – a pintura como *janela* – a definição de um ponto de vista e, conseqüentemente, a existência de um observador é estrutural a essa mesma representação. Não só a primeira não existe sem o segundo, como o espaço da representação não é apenas o espaço *dentro* da representação mas também o espaço *fora* dela, aquele que alberga o observador. A pintura como representação do ausente significa, assim, a transformação da experiência de observação numa experiência transcendente: numa *experiência visionária* (cf. Gombrich, 1976a: 43; Stoichita, 1995: 70). Este efeito visionário da representação conduz, de forma conseqüente, à transformação do observador numa testemunha de acontecimentos excepcionais ocorrendo frequentemente num mundo e num espaço extraordinários: ao olhar para o céu, esse espaço

⁴⁵⁹ No caso das máquinas celestiais se, por um lado, a perspectiva, com a sua definição de um ponto de vista único no espaço, conduz a uma redução da informação visual fornecida ao observador (Gombrich, 1960: 118-9), por outro, a dimensão narrativa da representação inevitavelmente introduz informação visual adicional: «in a narrative illustration, any distinction between the “what” and the “how” is impossible to maintain. The painting of the creation will not tell you, like the Holy Writ, only that “in the beginning God created the heaven and the earth”. Whether he wants to or not, the pictorial artist has to include unintended information about the way God proceeded and, indeed, what God and the world “looked like” on the day of creation» (Gombrich, 1960: 110).

⁴⁶⁰ «In an important sense, a picture cannot represent an object; only the brain can do that, having viewed an object from many different angles and having categorised it as belonging to a particular class» (Zeki, 1999a: 47).

onde «as metáforas adquirem realidade não como representações tangíveis mas como a corporização da mensagem divina», ele torna-se na testemunha visionária «desse mistério que a Igreja deseja transmitir aos crentes» (Gombrich, 1976a: 43). Porém, a ambígua familiaridade do espaço, dos corpos e dos objectos desse outro mundo, a sua representação com uma aparência em quase tudo idêntica à do mundo em que vivemos – naquele que é talvez um dos mais importantes legados do Renascimento à pintura dos séculos seguintes – permite a criação de uma continuidade visual entre o espaço real, o espaço do observador, e o espaço pictórico, o espaço da representação (cf. Sandström, 1962: 102; Shearman, 1992: 186; Puttfarken, 2000: 123-4, 130-1). Este convincente mas totalmente ilusório contínuo espacial entre ambos permite não apenas uma forte ligação visual entre o observador e o mundo celestial observado mas, adicionalmente, uma forte ligação subjectiva e dramática. Neste espaço entre os dois mundos parecem desenrolar-se perante o olhar do sujeito acontecimentos face aos quais ele é não apenas testemunha privilegiada mas activo participante: «porque é visto como estando a acontecer na nossa presença e porque nos permite um papel mais empenhado, tornarmo-nos até parte do seu tema» (Shearman, 1992: 186). No caso do espaço celestial representado nos tectos, não apenas a perspectiva mas também a escala e o *relevo* tridimensional das figuras desempenham um papel determinante tanto no estabelecimento desta verosímil ligação entre o mundo real e o mundo pictórico como na criação de uma ilusão de continuidade entre ambos. Este modelo de representação pictórica pós-renascentista baseado na sugestão de continuidade espacial com o mundo real e, particularmente, com o contexto em que o observador se encontra inserido no momento da experiência visual – e que, por isso mesmo, à excepção de algumas propriedades estruturais, é plasticamente dependente e variável do ponto de vista ou localização do observador – mais do que ser o cume da representação objectiva é afinal, como salienta Hagen (1986: 78), «apenas a mais subjectiva». Centrada no observador, mais do que criar um *mundo para ser visto* ela conduz a um *mundo que nós vemos* (Alpers, 1983: 69).

Não sendo reais nem reproduzindo a realidade⁴⁶¹, as representações são, no entanto, suficientemente robustas para criar um *efeito de realidade*, isto é, uma analogia com a realidade; por via dos seus indícios analógicos, dos seus códigos e das suas convenções

⁴⁶¹ «In the era of the manipulated, computer-generated image it now seems obvious that images are representations, not real in themselves. ... Pictures use certain modes of representation that convince us that the picture is sufficiently life-like for us to suspend our disbelief. This idea in no way implies that reality does not exist or is an illusion. Rather it accepts that the primary function of visual culture is to try and make sense of the infinite range of exterior reality by selecting, interpreting and representing that reality» (Mirzoeff, 1999: 37).

representativas – a nível da perspectiva, da cor e do claro-escuro, por exemplo – elas despoletam uma equiparação psicológica entre a percepção da representação e a percepção da realidade (Oudart, 1971: 19). Em determinadas condições de eficácia pictórica e psicológica da representação, frequentes na pintura pós-renascentista e, desde logo, nas máquinas celestiais barrocas, o efeito de realidade conduz, num «salto qualitativo», a outro efeito mais poderoso: o *efeito do real*, a atribuição pelo observador às figuras e aos acontecimentos observados de uma existência *ficcional* no espaço da realidade (Oudart, 1971: 19, 25). Por outras palavras, ele acredita que, embora não sendo real, aquilo que vê pode existir, ter existido ou vir a existir na realidade (cf. Aumont, 1994: 79-80). O efeito do real é, assim, a criação de uma verosímil ilusão de existência e possibilidade para o que é inexistente e até impossível: a pintura mais do que representação do existente é deste modo a convincente representação do

possível, pela semelhança que ella dá do seu original a huma especial matéria diferente do mesmo original. / Daqui se vê a razão porque os Gregos, e Latinos com muita propriedade designavam a Imitação por palavras, que em parte correspondem a esta definição, porque lhe chamarão *Ficção*, *Fingimento*, *Semelhança*, *Imagem*, *Ídolo*, *Simulacro*, *Fantasma*, *Apparência*, etc. Imitar pois he representar alguma couza da natureza como ella he, ou como ella podia ser. (Ribeiro dos Santos, c.1800: III, 6-6 v, 350-1)

Para António Ribeiro dos Santos, a representação, por via daquilo que ele designa por *imitação fantástica*, representa «tudo o que *realmente existe*, ou que nós concebemos facilmente, como *possível de existir*» (Ribeiro dos Santos, c.1800: VIII, 24; 364). Neste jogo ambíguo entre o existente e o possível, a realidade e a aparência de realidade, a representação é um acto de invenção fantástica, de criação de «*semelhanças aparentes*», de expressão não da verdade do original mas de «outra, que he só *apparentemente* a mesma»: por isso ao representar, o artista «não copia servilmente a Natureza, mas antes faz uma escolha das mais bellas partes, que ella tem; e forma pela união, e despozição de todas ellas hum todo mais perfeito, que o da mesma Natureza; sem que deixe de ser ao mesmo tempo natural. ... Este he o plano mais sublime das Bellas Artes» (Ribeiro dos Santos, c.1800: VIII, iii, 31-31 v, 370). Um plano no qual o efeito de realidade criado pelo artista na superfície pictórica visa, em última instância, criar um efeito do real na mente do observador. Este é, assim, uma eloquente demonstração do poder persuasivo da representação: conduz-nos a uma suspensão voluntária da descrença para, desse modo, tornar o ausente efectivamente presente na nossa vida cognitiva.

Representação: a criação de um substituto

Uma representação não é, como foi dito, uma réplica ou cópia da realidade mas uma imagem que se propõe criar uma eficaz relação visual e emocional entre o sujeito observador e aquilo que ela representa. Nesse sentido a imagem não é aquilo que representa, seja um lugar, um objecto ou um acontecimento, mas um objecto que se propõe estar *em nome de* ou *em vez de* alguma outra coisa; isto é, *representar* por oposição a *ser*. Apesar de existirem «enormes diferenças entre representações políticas, teatrais, fotográficas e pictóricas», «num aspecto todas elas se assemelham: representação é um processo pelo qual, dentro de um contexto limitado, um representante *toma o lugar* daquilo que representa» (Aumont, 1994: 73); também por isso, uma representação particular pode e deve ser integrada numa família de representações do mesmo tema e com estas comparada – exactamente como no caso das representações barrocas do espaço celestial nos tectos das igrejas. Por outras palavras, uma representação constitui um *substituto* verosímil – isto é, que aparenta ser real – de algo existente ou possível e que, em certas condições, faz corresponder as componentes essenciais da relação que o observador estabelece com ela às que ocorreriam na relação com o modelo representado (cf. Gibson, 1954; Kubovy, 1986: 40-3; Rogers, 2003)⁴⁶². No entanto, a definição de representação como criação de um substituto do existente ou imaginado significa que, por maior que seja a sua semelhança com aquilo que representa, nunca se torna similar a ele nem pode assumir a sua identidade (Gibson, 1971: 32), da mesma maneira que na imagem o que é apresentado nunca corresponde exactamente ao que é representado.

Neste sentido, o conceito de representação enraíza-se naquilo «a que chamamos “cultura” ou “civilização”» pois esta «baseia-se na capacidade do homem em ser um fazedor, em inventar usos inesperados e em criar substitutos artificiais» (Gombrich, 1960: 84-5). Portanto, enquanto substituto artificial a imagem detém um poder que não reside na sua exactidão mas na sua eficácia no âmbito de um dado contexto (Gombrich, 1960: 94): um poder assente na sua capacidade de substituir e simular, e não de reproduzir ou retratar o protótipo. Aliás, dada a sua natureza eminentemente bidimensional ou superficial, a ideia de que a

⁴⁶² James J. Gibson virá mais tarde a recusar o conceito de substituto ao identificá-lo com imitação e a considerar por isso o conceito de representação «enganador» e «errado» (cf. Gibson, 1978: 230). Esta posição será repetida por alguns dos seus continuadores (cf. p.e., Mausfeld, 2003: 26). Porém, o pressuposto fundamental dos conceitos de representação e de substituto assenta não numa ideia de imitação, reprodução exacta ou *fac-simile* mas de evocação verosímil. Neste sentido, Gibson identifica representação com apresentação, termos que aqui se procura distinguir. Curiosamente, Gibson começou por considerar que um substituto projectivo era teoricamente capaz de se tornar «more and more like the original until it is undistinguishable from it» (Gibson, 1954: 11).

pintura possa ser uma *duplicação* da realidade (Veca, 2002: 70) constitui uma inultrapassável impossibilidade. A representação implica e exige invenção (Goodman, 1976: 63). Representar implica delimitar, seleccionar e enfatizar a informação disponível e, desta forma, reduzir e alterar a gama de possibilidades com que se pode percepcionar algo, contribuindo para «essa sensação de ver na imagem o que não vimos anteriormente no mundo» (Hagen, 1986: 80-1). Representar significa, por isso, *modelizar* a realidade de forma icónica, isto é, visualmente: criando uma relação de analogia entre a forma visual e o conceito visual correspondente o qual é, em última análise, independente do grau de semelhança efectiva (Villafañe e Mínguez, 1996: 34)⁴⁶³. Ou seja, numa representação a informação veiculada que concorre para a tornar semelhante existe a par daquela que concorre para a sua dissemelhança do espaço, objecto ou acontecimento representado. Nelson Goodman (1906-1998) vai mais longe e afirma que «uma imagem, para representar um objecto, tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida. Nem a semelhança é *necessária* para a referência» (Goodman, 1976: 37)⁴⁶⁴.

James J. Gibson (1904-1979) divide os substitutos em duas classes: os convencionais e os não convencionais, incluindo nestes últimos os substitutos projectivos (Gibson, 1954: 11), como as pinturas que recorrem à perspectiva geométrica rigorosa e que são observadas a partir do exacto ponto de vista pré-definido. Porém, o conceito de substituto não se deve restringir à ideia de substituição óptica mas deverá incluir também aquela que se poderá designar por *substituição emocional*, baseada na capacidade da representação estimular relações de empatia entre o observador e aquilo que representa por via da forma como está representado. Esta ideia da representação como um substituto emocional está implícita em Freedberg:

criamos empatia com uma imagem porque esta tem ou mostra um corpo como o nosso; sentimo-nos próximos dele devido à sua semelhança com o nosso próprio corpo físico e do daqueles que nos rodeiam; sofremos com ele porque transporta as marcas do sofrimento. O Cristo morto desperta ainda mais a nossa dor por mostrar a morte em termos e formas que conhecemos. (Freedberg, 1980: 191)

⁴⁶³ Villafañe e Mínguez (1996: 34-5) consideram que a par da representação existem dois outros tipos de modelização da realidade: a função simbólica, a imagem como símbolo, e a função convencional, a imagem como signo. Na maior parte dos casos, as imagens artísticas cumprem os três tipos e, desse modo, incluem no seu seio formas de interacção com a realidade tanto representativas, como simbólicas ou convencionais.

⁴⁶⁴ Para Goodman (1976: 37), «a denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança».

Toda a concepção da imagem pós-renascentista, e muito especialmente da imagem mística barroca, como representação ou substituto projectivo é indissociável desta simultânea e não contraditória ambição de se constituir como um substituto emocional e de exercer um papel de evocação dramática. Reduzi-la a um mero substituto óptico daquilo que representa conduz a uma incompreensão profunda da sua natureza, dos seus objectivos e dos seus efeitos. Poder-se-á até afirmar que a ênfase na verosimilhança geométrica não constitui um fim em si mesmo mas é antes um meio destinado a aumentar a eficácia emocional e espiritual da pintura: isto é, o seu poder subjectivo ou psicológico sobre o observador – o qual, nalgumas situações, se torna mesmo num poder mágico ou irracional (Hall, 1983: 3; Grau, 2003: 15-6). Assim, uma representação pictórica não é nem igual à coisa que representa nem à percepção que gera na mente do seu observador, embora, em qualquer caso, não possa ser verdadeiramente compreendida independentemente das relações objectivas e subjectivas que estabelece com qualquer uma delas.

Uma representação é um substituto projectivo quando se torna capaz de funcionar, a partir de um determinado ponto de vista, como um equivalente óptico de um dado contexto espacial (Hochberg, 1979: 17); nestas condições, a pintura reenvia pressupostamente para os olhos do observador um complexo fluxo lumínico que, até um certo ponto, é semelhante «ao fluxo de luz que seria enviado pela cena que se propõe representar» (Pirenne, 1970: 11). Em termos práticos, a teoria da representação perspéctica define que se a pirâmide visual que liga o olho do observador a um dado objecto for intersectada por um plano geométrico, formar-se-á sobre este uma configuração que é projectivamente – e só projectivamente – equivalente ao objecto original visto a partir daquele ponto. Nesta situação, «a forma geométrica bidimensional é um substituto do objecto original», é «uma *representação* pictórica do objecto» (Sedgwick, 1980: 39). Porém, esta representação pictórica nunca será um fac-simile óptico do contexto representado porque, mesmo em condições rigorosas de projecção e observação, o observador nunca receberá dela, de forma exacta e completa, o mesmo padrão lumínico que receberia do protótipo real (Willats, 1997: 145-6). A informação veiculada é incompleta e inexacta, e a representação é, inevitavelmente, uma redução ou compressão do modelo que pretende representar. Nesse sentido, os artifícios pictóricos são isso mesmo: artifícios ou meios que procuram recriar mas não reproduzir uma dada situação real ou possível de existir no mundo real. Por outras palavras, uma pintura é sempre aquilo que representa e aquilo que apresenta: uma superfície coberta por linhas e manchas de tinta.

O artista procura que nós, como observadores, vejamos a superfície e, através das marcas inscritas e organizadas sobre esta, vejamos algo diferente dela: aquilo que

pressupostamente está para além dela e cuja existência depende tanto do que é mostrado como do que lá projectamos, daquilo que o artista através da superfície fornece e daquilo que nós, estimulados por ele, lá colocamos. Espera que não vejamos apenas a tela, a madeira ou o estuque pintado mas que, com base na nossa experiência em lidar com informação insuficiente ou incompleta, em ignorar interferências e em subtrair informações discrepantes ou desnecessárias, em adicionar ou suprir o que está em falta, consigamos construir uma percepção com sentido que, enquanto tal, vá muito para além do que é apresentado pelas pinceladas do artista. A nossa necessidade de atribuir ou encontrar um sentido para aquilo que observamos despoleta as nossas capacidades de interpretação, reconhecimento e projecção; participamos no jogo perceptivo e «julgamos ver formas e cores que, de facto não estão lá» (Gombrich, 1973: 207); acima de tudo, julgamos ver um mundo espacialmente organizado cuja existência, claramente, não cabe numa mera superfície. Toda a representação pictórica é, por isso, incompleta (Gombrich, 1974b: 172) e, necessariamente, inexacta: inexacta face ao que pretende representar, inexacta face à percepção que despoleta. Este carácter incompleto e inexacto é mais saliente nas representações que, como as máquinas celestiais, procuram tornar-nos observadores de um mundo imaginário: sem a nossa participação activa, sem a nossa colaboração e sem essa suspensão voluntária da descrença, nunca o signo pictural será transformado numa aceitável realidade espacial imaginária observada a partir de um dado ponto de vista. O pintor confia na sua capacidade em articular os meios ao seu dispor com o seu conhecimento da percepção visual humana; confia, afinal, que o seu observador faça uso dessas capacidades perceptivas com base nas quais a pintura exerce o que Wollheim (1987: 45) define como os seus três poderes básicos: o poder de *representar* objectos exteriores, o de *expressar* fenómenos internos ou mentais e, finalmente, o de induzir *prazer*.

Assim, a ideia da imagem como representação de uma realidade exterior a si própria conduz a um paradoxo interessante. Por um lado, compele-nos a remeter cada figura e cada objecto visto para essa realidade imaginária que é “significada”. Esta operação mental apenas pode ser completada se a imagem nos permitir inferir não apenas a “forma externa” de cada objecto representado mas também o seu tamanho relativo e a sua posição. Conduz-nos a essa “racionalização do espaço” que designamos por perspectiva científica e pela qual o plano da imagem se torna numa janela através da qual olhamos para o mundo imaginário que o artista aí cria para nós. Em teoria, pelo menos, a pintura é então concebida em termos de projecção geométrica. / O paradoxo da situação é que, logo que toda a imagem é observada como a representação de um pedaço da realidade, um novo contexto é criado no qual a imagem conceptual joga um papel diferente. Na verdade, a primeira consequência da ideia da “janela” é que não somos capazes de conceber qualquer sítio do painel que não seja “significante”, que não represente alguma coisa. Assim, a mancha vazia facilmente passa a significar luz, ar e atmosfera, e a forma vaga é interpretada como envolvida pelo ar. (Gombrich, 1951: 9-10)

Portanto, longe de reproduzir, copiar ou imitar o espaço a representação, incluindo a representação perspéctica, *simula-o* (cf. Hochberg, 1979; Hochberg, 1980; Damisch, 1987: 170). Neste sentido, toda a representação deve ser entendida como uma *simulação*: um objecto é um substituto de outro objecto visual porque produz o mesmo efeito que ele e não porque é opticamente idêntico a ele; porque o *simula* e não porque o imita. O conceito de simulação não significa semelhança óptica da imagem à realidade, algo impossível para uma imagem, mas equivalência de efeitos. Ou seja, porque uma representação não é um equivalente óptico de um dado objecto, no sentido em que o observador nunca poderá receber dela o mesmo padrão lumínico que receberia do objecto caso o observasse directamente, ela não pode ser apenas definida em termos de estímulo físico; tem que ser considerada também em termos de estímulo perceptivo ou, dito de outro modo, como um substituto projectivo, mas também perceptivo e, inevitavelmente, subjectivo: «é apenas devido às características sensoriais e perceptivas do observador que o objecto e a imagem parecem ser similares em certos aspectos, isto é, que uma representação *simula*, em parte ou no todo, o objecto que representa. ... o facto de as imagens *parecerem* ao observador ser tão semelhantes às coisas que representam, apesar de serem fisicamente tão diferentes, é um facto da maior importância que nenhuma teoria da percepção pode ignorar» (Hochberg, 1980: 48-50). Como não o pode ignorar nenhuma teoria da representação. Portanto, mais do que estabelecerem uma equivalência com o mundo que representam, as representações criam uma simulação desse mundo: porque simular não é criar uma equivalência óptica, quase sempre vemos as imagens de dois modos, como superfícies e como janelas. Esta dupla realidade da imagem, como objecto presente e como espaço representado, conduz a que toda a representação seja um substituto daquilo que representa não porque lhe seja idêntico mas porque produz o «mesmo efeito», ou seja, porque o *simula* (Hochberg, 1979: 18-21). Tendo em conta as características da percepção visual humana, ou seja, considerando o observador como um sujeito perceptivo envolvido activamente naquilo que vê, uma pintura será sempre uma superfície e uma representação de outra coisa. A consciência da primeira é a consciência da impossibilidade da imagem ser a própria coisa que representa. O conceito da representação como simulação e desta como a criação de um substituto perceptivo significa a inevitável inexactidão de toda a representação: nesse sentido, «o mundo não se assemelha a uma pintura mas uma pintura pode assemelhar-se ao mundo» (Gombrich, 1973: 206).

... esta é uma semelhança bastante imperfeita visto que, sobre uma superfície completamente plana elas [as imagens] representam para nós corpos com diferentes relevos e profundidades e que, mesmo seguindo as regras da perspectiva, muitas vezes representam melhor os círculos através de ovais que através de outros círculos, e

quadrados através de losangos que através de outros quadrados, e assim para todas as outras figuras. De modo que, frequentemente, para serem mais perfeitas enquanto imagens e representar melhor um objecto elas não devem assemelhar-se a ele. (Descartes, 1637: IV, 31)⁴⁶⁵

Uma pintura veicula portanto diferentes tipos de informação e se, em geral, funciona mais como um mapa do que como um espelho, toda a representação tem, simultaneamente, algo de mapa⁴⁶⁶, recorrendo à invenção e a convenções e métodos de tradução, e algo de espelho, copiando certos componentes ou elementos da realidade (Gombrich, 1974*b*; Aumont, 1994: 149-50). O carácter de simulação ou de analogia de uma representação faz com que esta estabeleça diferentes relações de semelhança com aquilo que pretende representar e essas relações envolvem sempre algum grau de convenção. Para Gombrich uma representação cria uma analogia com aquilo que representa, seja o mundo real ou um mundo imaginário, e, enquanto tal, procura fornecer o máximo de informação perceptiva relevante acerca dessa realidade, pois «não é um registo fiel de uma experiência visual mas a construção fiel de um modelo relacional» (Gombrich, 1960: 78). Ou seja, «dizer de um desenho que é uma vista correcta de Tivoli não significa, obviamente, que Tivoli esteja delimitado por linhas rígidas. Significa que aqueles que compreendem a notação não retirarão *qualquer informação falsa* do desenho» e, conseqüentemente, que «a representação completa poderá ser aquela que fornece tanta informação correcta acerca de um lugar como a que obteríamos se olhássemos do preciso lugar onde o artista se colocou» (Gombrich, 1960: 78) – real ou imaginariamente, poder-se-á acrescentar. É o caso dos tectos abertos para visões do céu sobrenatural, onde o pintor representa uma visão sobre um mundo imaginário a partir de um ponto de vista também necessariamente imaginário. Dessa forma, ao procurar reconstituir a experiência perceptiva que o sujeito teria caso observasse, efectivamente, esse contexto a partir daquele ponto de vista, a representação torna-se capaz de simular a sensação do observador *estar lá* ou, como o pintor, *ter lá estado* (cf. Hagen, 1986: 231).

Simulação ou analogia, por um lado, e realismo, por outro, são categorias diferentes: «uma imagem realista não é necessariamente uma que produza uma ilusão de realidade ... nem uma imagem realista é a imagem mais analógica possível» (Aumont, 1994:

⁴⁶⁵ «... et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles ; et des carrés par des losanges que par d'autres carrés ; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler».

⁴⁶⁶ «... a map is an iconic image, an analogue, which portrays certain visual features of the object it represents. ... The principal task of the artist, to be a painter or a map designer, consists in translating the relevant aspects of the message into the expressive qualities of the medium, in such a way that the information comes across as a direct impact of perceptual forces» (Arnheim, 1976: 194-7).

157); para Gombrich, como vimos, uma imagem realista é aquela que fornece a maior quantidade de informação relevante possível. Por outras palavras, no conceito de representação tanto a questão da ilusão como a do realismo não são nem componentes automáticas nem sinónimos da sua definição: se a ilusão envolve fundamentalmente um nível perceptivo e psicológico da relação do sujeito com a representação, o realismo, por sua vez, é determinado sobretudo por relações sócio-históricas. Este é, em última análise, o resultado de um conjunto de regras sociais, historicamente determinadas, que «regulam a relação da representação com o real de uma forma que é satisfatória *para a sociedade que criou essas regras*» (Aumont, 1994: 75). Nesse sentido, as imagens não podem ser separadas do «sujeito historicamente definido» a quem se dirigem (Aumont, 1994: 148). Por isso, uma representação considerada realista num contexto cultural poderá ser entendida como não realista num seio de um contexto social, histórico e cultural diferente. Por isso também, uma representação envolve, por vezes simultaneamente, diferentes níveis de ilusão e de realidade (Sandström, 1963; Sjöström, 1978: 13). Por isso ainda, e ao contrário de uma proposição ou de uma afirmação, uma representação não pode ser avaliada em termos absolutos de “verdadeiro” ou “falso”. Como afirmou Roger de Piles (1708: 30-43) e Ribeiro dos Santos repetiu mais tarde, há diferentes espécies de verdadeiro numa imagem e uma delas é a do *verdadeiro ideal* ou *composto*, onde se inclui a *verdade fantástica*, aquela que permite a uma imagem mostrar as coisas como «devião, ou podião ser» (Ribeiro dos Santos, c.1800: VIII, i, 25-25v, 365) e não como efectivamente são. Nesta última incluem-se as representações do espaço celestial divino pintadas nos tectos das igrejas que, tal como no caso das imagens projectadas no ecrã do cinema ou das que são construídas digitalmente num computador, podem ser perceptivamente realistas ou verídicas mas referencialmente irreais (cf. Ndalianis, 2004: 169). Talvez se possa afirmar que, em todos estes casos, o objectivo não é a «similaridade ... com o objecto natural mas a naturalidade da imagem» (Argan, 1989: 120).

Simulação distingue-se, porém, de *dissimulação*: como simulação a representação simula ser outra coisa, um espaço verosímil, a partir daquilo que é, uma superfície pintada; dissimulação significa que uma imagem procura esconder ou ocultar a sua natureza material real e identificar-se totalmente com o que representa. Assim, toda a representação ilusionista é uma simulação⁴⁶⁷, todo o *trompe l'œil* é uma dissimulação. Simulação pressupõe um jogo

⁴⁶⁷ Uma frase que traduz de forma curiosa esta ideia da representação como simulação surge no contrato celebrado a 2 de Outubro de 1734 entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santo André, em Lisboa, e o pintor João Crisóstomo Ribeiro (?-?) para, entre outras coisas, pintar «o tecto da mesma Igreja ... todo de brutesco colorido com seos meninos, e tarjas, em o meyo com seos emblemas do Sacramento ... e da

perceptivo entre o que é e o que pretende parecer e esse jogo envolve consciência da parte do seu observador; pelo contrário, dissimulação pressupõe um afastamento da imagem de si própria, uma anulação da sua própria realidade e presença e, conseqüentemente, uma inconsciência do observador da representação como imagem⁴⁶⁸. A representação como simulação envolve e depende, portanto, da consciência que o sujeito tem da *dupla realidade perceptiva* da imagem – a imagem como superfície e a imagem como espaço, objectos e acontecimentos⁴⁶⁹ – ou, usando a expressão de Mitchell (1986: 17), desse *truque de consciência* que lhe permite ver a imagem como imagem e a imagem como representação. Esta dupla realidade das imagens traduz a natureza eminentemente paradoxal da pintura representativa ao veicular, simultaneamente, dois tipos informação totalmente diferente: informação acerca da sua natureza bidimensional – a pintura como objecto – e informação acerca da natureza tridimensional do seu conteúdo – os objectos representados na pintura. Neste sentido, toda a arte representativa é tanto bi como tridimensional, representa não apenas «superfícies no espaço mas é, ela própria, uma superfície» (Hagen, 1986: 204):

as duas “realidades” da imagem não são de todo semelhantes. A imagem como um fragmento de uma superfície plana é um objecto que pode ser tocado, deslocado e visto, ao passo que a imagem como um fragmento do mundo tridimensional existe exclusivamente através do olhar. (Aumont, 1994: 40)

É esta dualidade da informação que explica «porque é que um observador nunca está completamente seguro de como responder à pergunta, “o que é que vê?”» (Gibson, 1978: 230). A par da consciência do que está representado ocorre a «consciência subsidiária» da superfície, *qua* superfície» (Pirenne, 1970: 12) que, nuns casos, opera em desfavor do efeito ilusionista da representação e noutros a seu favor, tornando-a mais robusta e estável⁴⁷⁰. Em qualquer caso, isto significa que, ao mesmo tempo que o observador se concentra na conteúdo da representação, através desta consciência subsidiária da superfície pictórica, ele será «influenciado pela composição e por outras características do próprio padrão pictural. Isto

mesma sorte as paredes do choro e as q ficão por baixo delle e o tecto do choro pintado de brutesco e as cupulas dos púlpitos aonde tem a figura do Espírito Santo *q fingem nuvem ...»* (IAN/TT, Cartório Notarial 12 B (actual 1), cx. 52, Lº 580, fls. 47v-49; cit. por Raggi, 2004: 626 [*sublinhado nossa*]). Estas pinturas desapareceram com o terramoto de 1755.

⁴⁶⁸ Neste sentido, discordamos de Hobson (1982: 25-6), que define simulação e dissimulação em termos exactamente inversos. Hobson (1982: 43) considera também que, ao longo do século XVIII, o conceito de ilusão evolui de simulação para dissimulação, do parecer para o ser, da aparência para a réplica.

⁴⁶⁹ «If there were no more minds, there would be no more images, mental or material. The world may not depend upon consciousness, but images in (not to mention *of*) the world clearly do» (Mitchell, 1986: 17).

⁴⁷⁰ Para Gibson (1978: 231), a percepção da superfície é uma apreensão directa enquanto a do seu conteúdo virtual é uma apreensão ou consciência indirecta.

é, será influenciado pelos elementos especificamente artísticos que a pintura representativa tem em comum com a pintura não representativa» (Pirenne, 1970: 12). Este paradoxo, senão mesmo conflito, entre realidades e percepções diferentes⁴⁷¹, entre a pintura que pretende representar algo diferente de si própria enquanto admite que é *apenas* uma pintura, conduz a uma *dissonância cognitiva* (Singer, 2002: 50-1) que é intrínseca e fundamental à ilusão da representação pictórica⁴⁷². Resultante dos sinais deliberadamente fornecidos ou, pelo menos, não ocultados pelo artista, esta dissonância cognitiva que ocorre na mente do observador não é um efeito indesejado ou involuntário da acção do pintor mas antes parte integrante do jogo perceptivo que ele estabelece com o observador. Enquanto tal, a dissonância cognitiva é parte indissociável da experiência visual da pintura ilusionista, podendo contribuir tanto para a criação como para a destruição da ilusão que lhe é subjacente. É também um reflexo do carácter inevitavelmente paradoxal da tarefa pictórica de tornar presente o ausente e uma demonstração quer da estrutural inexactidão de toda a representação visual quer, finalmente, do modo como esta depende do observador para encontrar o seu sentido último⁴⁷³.

⁴⁷¹ «... we must see a condition which basically determines the mural system ... a system under which the premises are seldom *either* surface mural decoration *or* illusionistic modification of the room, but instead they are usually *both* the former *and* the latter. It is not possible, however, to conceive of a painted wall as being at one and the same time both a decorated surface and a picture. The artist must guide our perception from one category to the other – and then back to the first category again – if he aims at achieving this double effect» (Sandström, 1962: 16).

⁴⁷² O termo *dissonância cognitiva* tem a sua origem na psicologia social (cf. Solso, 1994: 122).

⁴⁷³ Discordamos por isso totalmente de Jonathan Crary quando este defende que a arte do século XIX deve ser diferenciada e retirada do curso da pintura pós-renascentista porque «the making, the consumption, and the effectiveness of that art is dependent on an observer» (Crary, 1990: 23) – algo que, na sua opinião, só ocorre na pintura oitocentista posterior a 1820-30 e não naquela que lhe é anterior.

3.1.2. Ilusão

3.1.2.1. Ilusão como *ficção*

Tu que aqui entras ... diz-me afinal se tantas maravilhas foram feitas para o engano ou para a arte.

(Inscrição à entrada do Parco dei Mostri di Bomarzo, c.1552)⁴⁷⁴

Rival da natureza ... a pintura é a mais espantosa feiticeira; consegue persuadir-nos através das mais evidentes falsidades que é a pura verdade.

(Liotard, 1781: 8)⁴⁷⁵

Ao abordar o conceito de ilusão três aspectos prévios devem, desde logo, ser tidos em conta. Em primeiro lugar, o conceito lato de *ilusão*, central à prática pictórica e à teoria estética barroca, tem um longo passado na arte ocidental. Remontando à Antiguidade clássica, adquirirá no século XV, com a revolução renascentista, um papel novo e fundamental na representação artística – em grande parte determinado pelas possibilidades e implicações desse novo instrumento que era a perspectiva. Efectivamente, tanto a invenção da *perspectiva central* (cf. Reis, 2002) e as suas posteriores transformações e alargamentos como o desenvolvimento e disseminação de um sistema coerente e consequente de meios pictóricos de tradução da aparência do mundo visual conduzirá à afirmação de uma estética ilusionista como paradigma de toda a arte pós-renascentista até ao século XIX. Porém, como afirmava John Shearman em 1980, o ilusionismo é «pouco estudado – excepto na sua relação com a perspectiva *linear*» (Shearman, 1980: 281)⁴⁷⁶, quando, afinal, a sua importância, complexidade e abrangência transcende em muito a problemática da construção de uma ilusão geometricamente verídica. Em segundo lugar, como salienta Marian Hobson, tanto o termo

⁴⁷⁴ «Tu ch'entri qua pon mente parte a parte e dimmi poi se tante meraviglie sien fatte per inganno o pur per arte». Este parque povoado de figuras míticas, fabulosas e monstruosas esculpidas em pedra é conhecido por *La Villa delle Meraviglie*, *Sacro Bosco di Bomarzo*, ou, mais popularmente, por *Parco dei Mostri di Bomarzi* (Parque dos Monstros de Bomarzo). Situado perto de Viterbo, Itália, foi mandado construir por Vicino Orsini entre 1550-1580 e é da autoria do arquitecto Pirro Ligorio (c.1513-1583) – autor da Villa d'Este, em Tivoli, entre outras obras.

⁴⁷⁵ «Rivale de la nature ... la peinture est la plus étonnante magicienne ; elle sait persuader, par les plus évidentes faussetés, qu'elle est la vérité pure».

⁴⁷⁶ Para Shearman isto deve-se ao facto da «modern Art History attaches more importance to abstractions than to the representation of reality, and perhaps also because illusionism is regarded as some kind of miracle best taken for granted, and not susceptible to structural and historical analysis» (Shearman, 1980: 281).

ilusão como a sua definição conceptual moderna surge apenas no século XVII e só no XVIII se torna de uso corrente, consistente e sistemático, período também em que as questões fundamentais da representação passam a estar indissociavelmente ligadas a este conceito (Hobson, 1982: 4, 17). Ao mesmo tempo, ao longo de setecentos, o papel e a função atribuída à ilusão e, em particular, à ilusão visual, sofrerá profundas alterações; isto significa que os objectos aqui estudados, além de serem exemplos paradigmáticos duma arte fundada na ilusão são, na sua multiplicidade e variedade, testemunhos nuns casos de resistência e noutros de adaptação às transformações por ela sofridas neste período. Em terceiro lugar, compreender o conceito de ilusão e a sua importância estrutural nas máquinas celestiais barrocas implica ter em conta não apenas as características da representação mas também o papel fundamental nela desempenhado pelo seu observador.

A definição da ilusão como *engano* ou *erro* perceptivo é muito anterior ao século XVIII. Como o é a sua relação com a ideia de magia que a citada afirmação de Jean-Étienne Liotard (1702-1789) traduz. De facto, a ideia da pintura como uma operação mágica ou quase mágica de *engano dos olhos* é, efectivamente, um lugar comum da representação artística ocidental expressa em múltiplos textos e tratados⁴⁷⁷. A sua origem remonta, inegavelmente, a Platão para quem a pintura surge como *mimesis* ou *imitação* da aparência da realidade (*phantasmata*) e, nesse sentido, como criação de uma mentira e de um engano (Platão, *República*: X, 598b). Conduzida pela ideia de *semelhança* a imagem funciona para Platão como uma forma de espelho, gerando réplicas da realidade desprovidas porém de existência real: «a similaridade é, assim, a característica determinante da imagem, na qual a referência ao real se combina com o ilusório; por um lado, a imagem é um duplo e, por outro, é uma mera ilusão» (Gebauer e Wulf, 1992: 40). Nesta operação de fabricação de «objectos aparentes, desprovidos de existência real» (Platão, *República*: X, 596e), o pintor é um artifice capaz de, através das suas «habilidades» ou truques, exercer uma espécie de poder mágico sobre os olhos do sujeito e assim conduzir a uma «confusão na nossa alma» (Platão, *República*: X, 602c-d). Por isso, para Platão não apenas a imagem mas a própria visão é sinónimo de ilusão, de engano e de erro. Embora tanto o estudo da visão e dos diversos fenómenos com ela relacionados como, em larga medida, a definição do papel e função da imagem artística viessem a ser determinados pelo ponto de vista aristotélico, a verdade é que a desconfiança platónica, de um modo ou de outro, permaneceu. Félibien, em 1684, afirmava que «não há

⁴⁷⁷ A expressão fornece o título para a obra de 1625 de Pietro Accolti, *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica* (Florença: Pietro Ceconcelli; 152 pp.).

nada, como sabeis, que se engane tão facilmente como a nossa visão» (Félibien, 1666-88; cit. por Goldstein, 1965: 237)⁴⁷⁸ e, em 1744, Claude-Nicolas Le Cat (1700-1768), revelando uma consciência mais ampla do problema, salientava que «os nossos sentidos estão sujeitos a milhares de Erros» (Le Cat, 1744: 286; cit. por Wade, 1998: 373)⁴⁷⁹. Porém, a forma como este engano era entendido e avaliado havia mudado profundamente: «a pintura pode produzir no intelecto um agradável engano e um assombro enganador, fazendo-nos crer que o fingido é real» (Tesauro, 1670; cit. por Stoichita, 1995: 68)⁴⁸⁰.

Provavelmente é em Roger de Piles que o conceito barroco de ilusão, central a toda a sua teoria da arte, surge melhor definido e, sobretudo, recolocado em termos modernos. É também através dele que a ilusão se torna parte indissociável da teoria estética, da prática e da reflexão da pintura e um constante motivo de debate ao longo do século XVIII. Para Piles, a essência da pintura é «surpreender os olhos e enganá-los» (Piles, 1708: 17), ideia incessantemente repetida por si, sob múltiplas formas, em toda a sua obra. Acima de tudo, enquanto «as outras Artes não fazem senão despertar a ideia das coisas ausentes» a Pintura, pelo contrário, «substitui-as inteiramente e torna-as presente pela sua essência que não consiste apenas em agradar aos olhos, mas em enganá-los» (Piles, 1708: 41)⁴⁸¹. É nesta criação de um *substituto* e não de uma cópia ou réplica do real, é nesta capacidade de fazer *aparecer* o ausente e tornar visível o invisível que reside o engano da pintura. A criação desta engano é inseparável do objectivo primordial da pintura: atingir o seu observador, surpreendê-lo, envolvê-lo, seduzi-lo e conduzi-lo a um estado de entusiasmo capaz de o raptar da própria realidade. Para Piles a ilusão é, neste sentido, uma categoria em si própria: não a imitação ou replicação da realidade mas a criação de um outro mundo, único e paralelo, para onde o observador deverá ser transportado. A ilusão sobrepõe-se assim à realidade, a emoção violenta à razão, o envolvimento e o rapto à mera contemplação passiva e distanciada. Através da cor e do claro-escuro como, em geral, dos diferentes meios picturais da representação, a pintura conduz a uma experiência que é tanto visual como psicológica e, não

⁴⁷⁸ «... il n'y a rien, comme vous sçavez, qui se trompe si aisément que notre veüe» [André Félibien (1666-88). *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. (5 vols.) Paris: s.e.; I, p. 586].

⁴⁷⁹ «Our senses are subjected to a thousand Mistakes ...» [Claude-Nicolas Le Cat (1744). *Traité des sens. Nouvelle édition, corrigée, augmentée et enrichie de Figures en Taille douce*. Amesterdão: J. Wetsein; 328 pp. (*A Physical Essay on the Senses*. Londres: Griffiths, 1750)].

⁴⁸⁰ «Painting can induce a gratifying deception and a deceptive amazement in the intellect, by making us believe that the feigned is real.» [Emanuele Tesauro (1670). *Il Cannocchiale aristotelico ...* Turim: Giovanni Sinibaldo].

⁴⁸¹ «Les autres Arts ne font que réveiller l'idée des choses absentes, au lieu que la Peinture les supplée entièrement, & les rend presentes par son essence qui ne consiste pas seulement à plaire aux yeux, mais à les tromper».

menos importante, autónoma das restantes formas de arte. Elegendo Rubens como o modelo a seguir por todos os pintores, a ênfase de Roger de Piles na ilusão é a ênfase nos meios e efeitos intrinsecamente visuais da pintura e já não no seu conteúdo narrativo, simbólico ou religioso: a pintura é entendida como *pintura* e não como uma forma visual de *literatura*. Por isso, a importância de Roger de Piles para a definição clara de uma estética barroca, dramática, espectacular e inteiramente assente no prazer visual revela-se fundamental. Como fundamental é, por essas razões, a sua importância para o curso dos futuros debates no seio da arte e da estética dos séculos XVIII e XIX (cf. Puttfarken, 1985: 126-38; Minor, 1999: 369-70). A eleição em 1699 para a Academia e a consagração como o seu principal teórico marca simbolicamente não só a vitória dos *rubénistes* sobre os *poussinistes*, mas «de Piles sobre os discípulos de Le Brun» (Puttfarken, 1994: 300-1). Os conceitos e as ideias principais por si defendidas passarão a integrar a linguagem artística e o pensamento estético até ao Romantismo, os seus livros serão traduzidos e reeditados ao longo dos cem anos seguintes e, directa ou indirectamente, a sua autoridade exercer-se-á sobre muitos dos artistas que o leram, como Watteau, François Boucher (1703-1770), Tiepolo, Reynolds, Turner e Constable (cf. Puttfarken, 1985: 125, n. 1 e 134). Porém, uma tal vitória não é nem total nem definitiva⁴⁸²: a estética *poussiniste* do *tableau* regressará a meio do século XVIII com a crítica iluminista da ilusão e do prazer e a sua insistência na responsabilidade moral da arte, a influência de Winckelmann e a não menos célebre *querelle des bouffons*, opondo os partidários da *ópera lírica* aos partidários da *ópera bufa*, os de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) aos de Rameau, os da “artificialidade” e da harmonia francesa, aos da “naturalidade” e da melodia italiana, simbolizada por Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) (cf. Saisselin, 1992: 42-8).

Com Roger de Piles torna-se também claro que o *engano dos olhos*, constantemente referido tanto por si como pela quase totalidade dos tratados da arte barroca, surge como algo distinto do *engano do espírito*: «a finalidade da pintura não é tanto a de convencer o espírito mas a de enganar os olhos» (Piles, 1708: 348)⁴⁸³. Ao longo do século XVII é feita uma clara distinção entre o engano dos *olhos do corpo* e o dos *olhos da mente*, entre a ilusão dos sentidos e a ilusão da razão (Hobson, 1982: 47; Puttfarken, 1985: 52). A ilusão pressupõe

⁴⁸² «That strong sense of corporeality and life which de Piles admired in Rubens and which was of central importance in his theory had no place in French art, at least for the next two or three generations. In respect of scale and figural presence – and, of course, *only* in this respect – the relationship between a painting by Rubens and one by Watteau or Boucher is not altogether unlike the relationship between Raphael's *School of Athens* and the small engraving after it. The *rubénisme* that won the day after 1699 was not altogether de Piles's; it was one that had been purified, cleansed of its *cabaliste* elements in accordance with a *poussiniste* definition of the French *tableau*» (Puttfarken, 1994: 301).

⁴⁸³ «... la fin de la Peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux».

consciência do objecto pictórico, da imagem como representação e, conseqüentemente, da própria ilusão: «deve-se observar que ... o objecto que está no Quadro não é senão fingido» (Piles, 1708: 30)⁴⁸⁴. Aliás, sem consciência do objecto não há prazer, não há entusiasmo e, em última análise, não há arte. Nesse sentido, a ilusão não é, efectivamente, *alucinação*. A insistência tanto de Piles como, em geral, da teoria artística barroca na ilusão é uma insistência na invenção e não na imitação, na verosimilhança e não na cópia, na representação persuasiva e não na reprodução ou apresentação da realidade. Envolve tanto meios ópticos como cognitivos e, sobretudo, uma afirmação do papel do indivíduo como *observador activo*, como *testemunha* participante e não como sujeito passivo e involuntário de um fenómeno que transcende a sua própria razão. Por isso, só aparentemente em contradição com Roger de Piles, Reynolds afirma algumas décadas mais tarde: «se enganar o olho fosse a única tarefa da arte não há, de facto, qualquer dúvida que o pintor minucioso estaria mais apto a ser bem sucedido: mas não é ao olho mas à mente que o pintor de génio deseja dirigir-se» (Reynolds, 1769-1790: Discurso III, 50)⁴⁸⁵. A consciência da ilusão é, assim, a consciência da arte como representação, artifício e espectáculo e, em particular, da pintura como construção e artefacto; ou seja, da pintura *como* pintura. Em última instância, a consciência da ilusão significa a consciência pelo observador da própria arte e da sua inexactidão. Deste modo, a ilusão barroca mais do que traduzir uma oposição dicotómica entre veracidade e falsidade, entre realidade e alucinação, constitui uma contínua afirmação da natureza fenoménica da própria aparência do mundo e, como tal, da sua fascinante ambiguidade e fragilidade.

A expressão *theatrum mundi*, o mundo como um palco, traduz não apenas a visão barroca do mundo como ilusão, mas também a sua aguda consciência do facto. Para Roger de Piles, como para a estética ilusionista que ele brilhantemente sintetiza e advoga, a ilusão não significa confusão mental mas a capacidade de estimular as paixões do sujeito por via de um jogo perceptivo entre representação e realidade. A ilusão é a criação de uma verosímil ficção, de um simulacro emocional do mundo, de uma espécie de segundo universo, como afirmaria depois Lacombe, mas não de uma cópia daquele que existe. Esta é, aliás, a própria condição do prazer da arte: ser uma poderosa invenção e não uma imitação secundária. Ser suficientemente persuasiva para conduzir o observador a acreditar voluntariamente na ficção que ela cria: «Deixamo-nos enganar voluntária mas agradavelmente ... os nossos olhos e os

⁴⁸⁴ «... il y a à observer que ... l'objet qui est dans le Tableau ne soit que feint ...».

⁴⁸⁵ «If deceiving the eye were the only business of the art, there is no doubt, indeed, but the minute painter would be more apt to succeed: but it is not the eye, it is the mind, which the painter of genius desires to address ...» (Reynolds, 1769-90: Discurso III, 14 de Dezembro de 1770, 50).

nossos espíritos estão tão fortemente presos que queremos persuadir-nos que os corpos pintados respiram & que as ficções são verdades» (Piles in Meusnier de Querlon, 1753: 76-7; cit. por Hobson, 1982: 49)⁴⁸⁶. Até mesmo Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), mais conhecido por Abbé Du Bos, crítico do papel eminentemente visual, ilusionista e emocional da pintura defendida por Roger de Piles, recusa a possibilidade de uma ilusão total, de uma ilusão sem consciência:

[a ideia que no teatro] em vez de assistirmos à representação de um acontecimento, assistimos ao próprio acontecimento ... parece-me insustentável. ... Chegamos ao teatro preparados para ver o que iremos ver, e aí temos ainda constantemente perante os olhos centenas de coisas que, de instante para instante, nos lembram o lugar onde estamos e quem somos. Assim, apesar da emoção mais viva o espectador conserva o seu bom senso. ... E o mesmo se passa com a pintura. (Du Bos, 1719: 145-6)⁴⁸⁷

A sua defesa da representação como imitação assenta na ideia que esta permanece sempre artificial e aquém do objecto imitado: «a imitação mais perfeita não é senão um ser artificial, ela não tem senão uma vida emprestada ...» (Du Bos, 1719: 10). Por isso, a consciência da impossível exactidão da representação face ao objecto representado significa para Du Bos que à arte está vedada a possibilidade de criar cópias perfeitas mas também que a emoção suscitada por ela será sempre uma emoção artificial e incompleta face à emoção real (cf. Du Bos, 1710: 9-11). Se para Du Bos, à semelhança de Piles, o maior e o mais poderoso dos talentos humanos não é a superioridade de espírito mas a capacidade de emocionar (Du Bos, 1719: 14), então o maior mérito das pinturas «consiste em representar objectos capazes de nos agarrarem e de nos tocarem» (Du Bos, 1719: 25)⁴⁸⁸. Porém, esta emoção distingue-se da emoção produzida pelo mundo real não apenas por ser artificial mas por estar isenta dos inconvenientes causados por aquela (Du Bos, 1719: 10). É esta ideia que o português António Ribeiro dos Santos apresenta e desenvolve:

A Arte ... dá-nos o deleite da comoção, sem a mistura desagradável do susto, do nojo, dos sentimentos tristes e tumultuosos, que costuma excitar o objecto real da Natureza ... E se por acaso succede por hum feliz esforço da

⁴⁸⁶ «Nous nous laissons tromper volontairement mais agréablement ... nos yeux et nous esprits y sont si fort attachés que nous voulons nous persuader que les corps respirent & que les fictions sont des vérités» [Anne-Gabriel Meusnier de Querlon (1753). *L'Ecole d'Uranie, ou l'Art de la peinture, traduit du latin d'Alph. Dufresnoy [par Roger de Piles] et M. l'abbé de Marsy [par Meusnier de Querlon]* ... Paris: Imprimerie de P.-G. Le Mercier ; pp. 76-7].

⁴⁸⁷ «[L'idée] qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, et que nous voyons réellement l'action ... me paraît insoutenable. ... Nous arrivons au théâtre, préparés à voir ce que nous y voyons, et nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu où nous sommes, et de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens malgré l'émotion la plus vive. ... Il en est de même de la peinture».

⁴⁸⁸ «... le mérite principal des ... tableaux consiste à représenter des objets capables de nous attacher et de nous toucher ...».

Arte, que por alguns instantes tomemos a cópia pelo original, logo a reflexão nos adverte, que he fingido; e que não ha porque temamos: donde vê, que a alma goza então da commoção sem o susto real da Natureza. Accrescentemos a isto, que o mesmo succede com a imitação de cousas tristes ... porque excitão a nossa compaixão, sem nos afligir realmente; ... ainda que nos sintamos tocados e commovidos, sabemos que a commoção dolorosa he momentânea e que nossas lágrimas acabão logo com a mesma representação da ficção engenhoza que as faz correr. (Ribeiro dos Santos, c.1800: IV, 9^v-10; 353-4)

Embora a pintura, ao contrário da poesia, empregue «signos naturais» e exerça o seu poder através da visão, o mais poderoso dos sentidos que actuam sobre a alma (Du Bos, 1719: 133), a sua ilusão permanece sempre parcial e inexacta. Esta inexactidão da ilusão é afirmada directamente por Roger de Piles, no seu *Dialogue sur le Coloris*:

... é a sua essência [da Pintura] enganar, e o grande Enganador nessa Arte é o maior dos Pintores. ... e aquele que procura copiá-la [à Natureza] tal como ela é e sem Artificio, produzirá sempre algo pobre e de modo muito inferior. Aquilo que chamas Exagero nas Cores e Luzes é um Acto de maravilhoso Engenho que representa os Objectos pintados mais verdadeiros (se é que podemos dizer assim) que os propriamente verdadeiros. ... E apesar das coisas, após um Exame minucioso, não serem tão exactas como se supõe, o que interessa é que assim o *pareçam*; pois a finalidade da Pintura não é tanto convencer o espírito mas enganar o Olho. (Piles, 1699: 36-8; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 192)⁴⁸⁹

A ilusão surge assim não como cópia ou *mimesis* platónica da realidade mas como a sua transformação imaginativa, no sentido indicado pela *Poética* de Aristóteles. Surge não como imitação mas como invenção e ficção, isto é, como criação de algo que antes não existia. Não como reprodução exacta da realidade mas como representação inevitavelmente inexacta, por vezes mesmo exagerada. Como construção de uma ilusão de semelhança e não como *fac-simile*. Acima de tudo, como ficção verosímil de uma realidade alternativa. Para Roger de Piles a imitação significa a transformação criativa do mundo visual segundo um processo no qual «algo novo e anteriormente desconhecido adquire existência», afastando-se desse modo do existente para se tornar «imitação antecipatória do que ainda não existe» (Gebauer e Wulf, 1992: 111)⁴⁹⁰. Ou, como salienta o pintor Samuel van Hoogstraten, a pintura

⁴⁸⁹ «... it is its Essence to deceive, and the greatest Deceiver in that Art is the greatest Painter. Nature is herself ungrateful, and he that aims at copying her simply as she is, and without Artifice, shall always produce something poor and of a very mean manner. What you call Exaggeration in the Colours and Lights, is an Act of wonderful Ingenuity which represents the painted Objects truer (if one may so say) then the true ones themselves. ... And tho' the things after a narrow Examination shou'd not be as exact, as you suppose, what matters it, provided they *appear* so; since the End of Painting is not so much to convince the mind as to cheat the Eye» [Roger de Piles (1699). *Dialogue sur le coloris*. Paris: N. Langlois; 70 pp. (*Dialogue upon Colouring*. (Trad. ing. de J. Ozell) Londres, 1711; pp. 36-8)]. O *Dialogue sur le coloris* foi publicado pela primeira vez por Piles como parte da sua tradução de *L'Art de la Peinture, de C.-A. Du Fresnoy* (cf. Du Fresnoy, 1684a) e depois autonomamente em 1699.

⁴⁹⁰ No caso da ilusão do espaço celestial, esta ideia tem uma importância decisiva: ele não pode ser imitado porque a imitação implica conhecimento e observação prévias. O artista não conhece visualmente o céu divino, logo não o pode imitar: apenas o pode inventar, de forma credível, recorrendo à imitação e transformação selectiva de elementos do mundo natural, e eficaz, submetendo a sua composição a uma lógica de manipulação ilusionista dos meios pictóricos. Neste sentido, a imitação está presente apenas em elementos e áreas localizadas da pintura.

«é um memorial das coisas passadas, uma apresentação miraculosa do que é remoto, uma imaginação profética do que ainda está para acontecer ...» (Hoogstraten, 1678; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 275)⁴⁹¹. Esta ideia da ilusão como construção de uma ficção é sublinhada em Portugal por António de Sousa Macedo (1606-1682): «[O escultor e o pintor] devem ... oferecer á vista, e á imaginativa huma ficção como verdade» (Macedo, 1676: 86). A afirmação da ilusão como ficção corresponde inteiramente à sensibilidade barroca pelo maravilhoso, pela invenção e, sobretudo, pela imaginação: uma estética do artifício que é também uma estética da metáfora e do sonho. Platão havia já reconhecido uma diferença entre imagens como cópias e imagens como simulacros, aquelas que se assemelham aos «nossos sonhos e [a] todas as visões», como a arte «que é como um sonho de criação humana para uso dos indivíduos despertos» (Platão, *Sofista*: xlix, 93). A construção destas ficções, destes *sonhos para aqueles que estão acordados*, foi um dos mais impressionantes empreendimentos da arte barroca expressos de forma magistral pelas suas máquinas celestiais: «a ficção pode ser vívida e convincente no evocar de um acontecimento imaginário sem ninguém a tomar por uma descrição de um acontecimento real» (Gombrich, 1976a: 19). A ilusão barroca como ficção afasta-se deste modo da ideia de “falso” para se aproximar da de “desvio” do que é aceite geralmente como um facto: «um desvio pode ser uma ilusão ou uma descoberta. ... Mas é importante perceber que a divergência dos factos aceites não tem que produzir erro ou ilusão – pode gerar descoberta» (Gregory, 1973: 94). Deste modo, as ilusões pictóricas pintadas nos tectos ao longo dos séculos XVII e XVIII podem ser consideradas «afastamentos do mundo aceite como real», ou seja, «*ficções* perceptivas, que não têm contrapartida objectual» no mundo real, contendo nalguns casos *paradoxos*, coisas que não existem enquanto tal, e *ambiguidades*, coisas que só ocasionalmente encontram correspondência na realidade (Gregory, 1998: 195). Constituem aplicações desse sentido barroco de *metáfora* e, enquanto tal, expressam um ideal de «metamorfose das coisas, de visão transfigurada do mundo; e de deslumbramento» e, em última análise, de teatralidade (Gonçalves Pires, 1988: 44): «a que se propõe a pintura senão dar-nos uma representação da

⁴⁹¹ «It is a memorial for things past, a miraculous presentation of what is far off, a prophetic imagination of what is still to come, and the greatest of all arts» [Samuel van Hoogstraten (1678). *Inleyding tot Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de Zichtbaere Werelt*. Rotterdam; p. 24].

coisa tão verosímil que o espírito cai na armadilha da ilusão e acredita ver a própria realidade?» (Laugier, 1771: 84; cit. por Hobson, 1982: 316, n. 7)⁴⁹².

Nas máquinas celestiais a pintura, «essa encantadora dos olhos» (Piles, 1699: 97)⁴⁹³, revela todo o seu poder mágico: a representação funciona, mais do que nunca, como essa janela ou ecrã aberto para uma outra realidade, um outro espaço, que, em toda a sua eficácia ilusionista, afirma a sua existência e reclama a presença, a participação e a integração do observador. Assente numa unidade tanto espacial como temporal dos acontecimentos representados, ela cria uma ilusão de simultaneidade e continuidade com o espaço e o tempo do observador – a ilusão de decorrer no lugar e no instante da observação – que funciona como um poderoso íman que atrai irresistivelmente o sujeito e que, acima de tudo, cria nele a sensação de ser como que *teletransportado* (Grau, 2003: 45) para um lugar distante. A experiência visionária do espaço celestial é esta experiência ilusionista de não apenas observar mas também participar num mundo imaginário, cuja existência, sendo eminentemente visual é, por isso mesmo, intrinsecamente ambígua. O espaço celestial é, assim, um espaço de fantasia criado pelo pintor e a fantasia, como afirma o pintor José da Cunha Taborda, não é senão «a faculdade de apreender os objectos sensíveis em suas imagens, e á semelhança destes *conceber outros de possível, ou impossível existencia*» (Taborda, 1815: 285; sublinhado nosso). Elevado a estes mundos incertos, de possível ou impossível existência, criados pelo pintor «que segue o seu capricho, e não a regularidade de imitação da natureza» (Taborda, 1815: 285), o sujeito observador é seduzido e induzido a mergulhar extasiado no seu seio. Envolvido pela monumentalidade da imagem panorâmica, maravilhado pela estranheza do mundo revelado, surpreendido pela intensidade dramática do tema, da disposição das personagens e dos seus gestos, atraído pela força dos meios picturais da cor e do claro-escuro, o sujeito é transportado para um outro espaço que só existe na sua imaginação. Nesta *fusão psicológica* do observador com a imagem da esfera divina (Grau, 2003: 29-31), reside o sentido do espectáculo barroco⁴⁹⁴. É essa a sua *espécie de magia*⁴⁹⁵.

⁴⁹² «Que se propose la peinture ? Sinon de nous donner une représentation de la chose assez vraisemblable pour que l'esprit se prenne au piège dans l'illusion et croie voir la réalité même» [Abbé Marc Antoine Laugier (1771). *Manière de bien juger les ouvrages de Peinture ...* Paris: C. A. Jombert ; p. 8].

⁴⁹³ «La peinture, cette enchanteresse des yeux ...».

⁴⁹⁴ Neste sentido, discordamos da distinção entre *espaço imaginário* e *espaço ilusionista* feita por Argan (1989: 55, 61), ao classificar os tectos romanos de Guercino, no Casino Ludovisi (*Aurora*, 1621-3) e de Gaulli, na nave da Igreja do Gesù (*Triunfo do Nome de Jesus*, 1674-79), de imaginários mas já não ilusionistas.

⁴⁹⁵ A expressão é usada num artigo, publicado em 1735 no jornal inglês *Prompter*, baseado num texto do pintor e crítico francês Charles Antoine Coypel (1694-1752): «There's a sort of magic in the art of painting, which charms

Ao longo do século XVIII a estética da ilusão adquire cada vez mais uma íntima relação com a ideia de verosimilhança, entendida como aparência de verdade ou de similaridade e não como verdade ou semelhança efectivas. O *verisimile* (o verosímil) distingue-se assim do *vero* (do verdadeiro) (cf. Algarotti, 1763) e a ficção poética da pura imitação da realidade. Mundos estranhos e desconhecidos tornam-se plausíveis e as visões subjectivas passíveis de conduzirem a uma ilusão de realidade. Esta subjectivização barroca da representação baseia-se num culto da emoção, do *pathos* e da teatralidade: a ideia da pintura como grandiosa máquina de ilusão e do espaço da igreja como *Gesamtkunstwerk*, como obra de arte total, ou, em termos berninianos, como *bel composto* (cf. Sobral, 1999)⁴⁹⁶, convocando e combinando materiais, técnicas e elementos diversos, traduz não apenas uma ideia do mundo e da vida como um palco mas, acima de tudo, como um maravilhoso espectáculo operático. Traduz também algo inteiramente novo: a ideia de correspondência entre as coisas externas ao observador e as que decorrem dentro de si, entre o mundo existente para além do sujeito e as ideias, sensações e emoções que nele são evocadas pela observação desse mundo. Assim, a «individualização, a intensificação e a subjectivização são consideradas os resultados de um processo através do qual o interior e o exterior se tornam similares» (Gebauer e Wulf, 1992: 157). Na sua aparência de realidade, o espaço pictórico torna-se deste modo um espaço imaginário que prolonga de forma ilusionista e subjectiva o espaço mental do observador. A diluição da fronteira entre mundo objectivo e mundo subjectivo envolve a transferência do espaço ilusionista da esfera da realidade objectiva para o domínio subjectivo da imaginação e da emoção do sujeito observador. Esta é outra dimensão do invisível tornado visível pela representação ilusionista e uma das mais extraordinárias expressões dessa espécie de magia que a caracteriza: a capacidade de parecer revelar não apenas um mundo exterior ao indivíduo mas também aquele que reside no interior da sua alma (Mitchell, 1986: 39).

A participação activa do observador é, portanto, um aspecto fundamental da ilusão e do espaço pictórico ilusionista. O objectivo de procurar que ao observar a representação o

by the *deception* it puts upon us. To have nature as it were, forc'd from itself, and transplanted upon a canvas, under the representation of some delightful landscape, enrich'd with the grateful variety of sunshine, water, greens, distant views and interrupted with figures, that seems animated, and in motion: or else to have some celebrated action, expressed with so much force, that we see dignity, or grief, terror or love according to the circumstances of the story, and before our eyes ...» (*London Magazine*. Maio de 1735, 225; cit. por Craske, 1997: 145).

⁴⁹⁶ «È concetto molto universale ch'egli [Bernini] sia stato il primo, che abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto» [Filippo Baldinucci (1682). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*. Florença: Stamperia di V. Vangelisti; cit. por Sobral, 1999: 304].

sujeito julgue, de facto, estar a ver os objectos e o espaço representados não depende exclusivamente do pintor, dos meios e das técnicas da pintura mas, de forma crucial, do próprio observador. Por outras palavras, a verosimilhança, a construção da ficção exige a participação voluntária do sujeito, a sua colaboração – aquilo que Gombrich apelida de *beholder's share*. Para tal, o artista procura não apenas genericamente captar a sua atenção e interesse mas, sobretudo, estimular os seus mecanismos subjectivos e cognitivos responsáveis pela construção de percepções a partir de informação insuficiente, ambígua ou até contraditória. Mecanismos como a capacidade de projecção, de inferição, de expectativa e de reconhecimento que os artistas conhecem e nos quais confiam (Singer, 2002: 50): «afirmo que um pintor cujo trabalho é enganar o sentido da visão terá também que ter um grande conhecimento da natureza das coisas de modo a compreender completamente os meios pelos quais os olhos são enganados» (Hoogstraten, 1678; cit. por Kemp, 1990: 118)⁴⁹⁷. A participação activa do observador significa, portanto, uma consciência da imagem como representação e da representação como ilusão: «não podemos estar enganados ao ponto de não ver que não é senão um quadro» (Cochin, 1757-71: II, 54; cit. por Hobson, 1982: 64)⁴⁹⁸. Na igreja como no teatro, estamos conscientes dessa «engenhosa Magia ... que nos faz ver um novo Céu, uma nova Terra & uma infinidade de maravilhas que *acreditamos estarem presentes ao mesmo tempo que estamos perfeitamente seguros de que nos enganamos*» (d'Aubignac, 1657; cit. por Hobson, 1982: 33)⁴⁹⁹. A ilusão envolve, assim, um conflito ou paradoxo entre aquilo que observamos e aquilo que percebemos, entre a informação recebida e o resultado da sua interpretação, entre aquilo que *está* na superfície e aquilo que vemos *para além* dela. Deste modo, a ilusão é, na sua essência, o resultado da interacção operativa entre representação e percepção: a manipulação de meios picturais destinada a criar uma ficção visual combina-se com a disponibilidade da mente do sujeito a aceitar como válido o que, efectivamente, não existe e a ver na superfície algo mais do que aquilo que fisicamente lá está. Se a ilusão é essencialmente um fenómeno da percepção (Gregory, 1973: 49), no

⁴⁹⁷ «I say that a painter whose work it is to fool the sense of sight also must have so much understanding of the nature of things that he thoroughly understands the means by which the eyes are deceived» [Samuel van Hoogstraten (1678). *Inleyding tot Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de Zichtbaere Werelt*. Rotterdam; pp. 274-5].

⁴⁹⁸ «On ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n'est qu'un tableau» [Charles-Nicolas Cochin (1757-1771). *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs Mercure de France*. (2 vols.) Paris: C.-A. Jombert; vol. II, 54].

⁴⁹⁹ «... cette ingénieuse Magie ... qui nous met en vue un nouveau Ciel, une nouvelle Terre, & une infinité de merveilles que *nous croions avoir présentes dans le temps même que nous sommes bien assurés qu'on nous trompe*» [Abbé François Hedelin d'Aubignac (1657). *La pratique du théâtre*. Paris e Argel: Champion / Carbonel, 1927; p. 355].

sentido em que aquilo que é visto não tem uma existência efectiva no objecto ou no mundo físico, no caso da pintura ilusionista ela é também um fenómeno da arte, num exemplo de indiscutível aliança entre representação e percepção. Enquanto desvios dos factos físicos, as ilusões proporcionadas pela representação ilusionista das máquinas celestiais barrocas dependem tanto do seu autor como do seu observador, tanto da *técnica de persuadir* como da *técnica de se deixar persuadir* (Argan, 1986: 23).

Subjacente à ilusão está assim a tendência para diluir uma outra fronteira: a que separa o mundo visível do mundo representado visualmente. Diluição não significa abolição, já que o observador dificilmente toma o segundo pelo primeiro, de forma sistemática e continuada. Por isso, a ilusão não significa reprodução ou cópia mas invenção; não significa «criar um objecto que copie outro, mas criar um objecto, ou seja uma imagem, que copie a aparência do primeiro» (Aumont, 1994: 72). Mesmo nos casos em que o objectivo do pintor é criar uma representação o mais fiel possível de um determinado modelo, o resultado, como afirma tanto Lessing (1729-1781) como Diderot, não é uma duplicação mas, na melhor das hipóteses, a sua tradução numa linguagem específica e por via de signos diferentes: «o melhor quadro, o mais harmonioso não é ... senão uma trama de falsidades que se cobrem umas às outras. ... portanto não é já a cena real e verdadeira que vemos *mas, por assim dizer, a sua tradução*» (Diderot, 1763; cit. por Hobson, 1982: 79)⁵⁰⁰. Nesse sentido, a representação ilusionista envolve sempre um outro paradoxo determinado pela sua já referida dupla realidade perceptiva: por um lado, ela é uma imagem material com uma existência real e, por outro, uma entidade imaterial e imaginária que apenas existe na mente do observador – o que faz com que «aquilo que consideramos belo numa obra de arte é belo não aos nossos olhos mas à nossa imaginação através dos nossos olhos» (Lessing, 1766: 41)⁵⁰¹. Como havia salientado Piles, a consciência da ilusão é a consciência tanto dessa realidade material, a superfície pictórica, como da percepção imaterial por ela gerada. Trata-se, portanto, de uma dupla, discrepante e paradoxal consciência: a do suporte e a do conteúdo da ilusão; a da superfície e a do espaço que se encontra para lá dessa superfície; a «da superfície *da* imagem e a das superfícies *na* imagem» (Gibson, 1978: 230). Neste sentido, a ilusão ocorre, efectivamente, na mente do observador mas é o resultado de um jogo perceptivo que decorre entre o observador

⁵⁰⁰ «Le meilleur tableau, le plus harmonieux n'est ... qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres. ... mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, *ce n'en est pour ainsi dire que la traduction*» [Denis Diderot (1763). *Le Salon de 1763*, in Jean Seznec (org.). *Les Salons de Diderot*. Oxford: Clarendon Press, 1957-1963; vol. I, p. 217].

⁵⁰¹ «... that which we find beautiful in a work of art is beautiful not to our eyes but to our imagination through our eyes».

e a representação, o observador e o artista. Um jogo entre *ilusão* ou engano e *desilusão* ou desengano – por outras palavras, consciência. Assim, se a pintura ilusionista pressupõe capacidades artísticas, domínio técnico e exibição virtuosista, estas só podem ser reconhecidas e admiradas através da consciência do observador da natureza objectual daquilo que observa (Ndalianis, 2004: 165). É este reconhecimento da arte do pintor e do seu virtuosismo artístico que a ilusão total impediria. A consciência da ilusão é também por isso a fonte do seu prazer, ou melhor desse duplo prazer que ela envolve: o prazer da ilusão e o prazer de admirar *a arte e a magia do pintor* responsável pela nossa ilusão (Saint Yenne, 1747: 91; cit. por Hobson, 1982: 316, n. 8)⁵⁰².

A participação activa do observador na percepção das representações do espaço celestial conduz este não apenas a uma experiência visual, a uma observação, mas a uma experiência visionária, a uma *visão* extraordinária e sobrenatural, da qual ele é participante e, simultaneamente, testemunha. Por via da ilusão a alma eleva-se em direcção a Deus e ao espaço divino e, de uma certa forma, participa da sua natureza, dos seus processos e dos seus acontecimentos sobrenaturais. Por via dela o crente participa voluntária e conscientemente, ou tem a sensação de participar, nesse supremo mistério, pois o «mistério não é o mesmo que quimera ou delírio, como muitos pensam. Mistério é uma coisa sobre ou além da razão humana. Quimera é uma coisa contra a razão humana; e isto não é o mesmo» (Teodoro de Almeida, 1786-1800: X, 77; cit. por Calafate, 1994: 150)⁵⁰³. É este acto voluntário que permite ultrapassar o fosso existente entre aquilo que a imagem efectivamente é e aquilo que ela parece representar. A verosimilhança, o carácter convincente da ilusão, depende também do sujeito e dessa capacidade especificamente humana em reconhecer uma imagem, inexacta, incompleta e ambígua, como idêntica e, ao mesmo tempo, distinta de um objecto exterior a ela: «mesmo as maravilhas da realidade virtual não nos enganarão a menos que estejamos decididos a ser enganados» (Harth, 1999: 99). Esta dupla e paradoxal consciência da ilusão e da representação ilusionista, este voluntarismo na aceitação da ilusão, em nada enfraquece o resultado. Pelo contrário, torna até a sua experiência mais poderosa. Como afirma Gibson (1978: 231), «as pinturas religiosas conduzem-nos directamente ao céu, ou ao Inferno» e, através delas «o observador vê-se a si próprio no contexto» desse mundo para além do mundo e da superfície da pintura: mais do que uma ilusão de realidade, trata-se de

⁵⁰² La Font de Saint Yenne (1747). *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois de Août 1746*. Haia: Jean Neaulme; p. 91.

⁵⁰³ Teodoro de Almeida (1786-1800). *Recreação Filosófica ou Diálogo Sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentarão as aulas*. Lisboa: Regia Officina Typografica; vol. X, I, xvi, 77.

uma «consciência de estar no mundo», nesse mundo. Esta participação activa e voluntária do sujeito no processo da ilusão assenta naquilo que Michael Kubovy define como o *conluio* (*collusion*) entre o artista e o observador (cf. Kubovy, 1986: 77-82): se o primeiro conhece e procura tirar partido dos mecanismos perceptivos que conduzem o observador a uma ilusão, o segundo tem consciência que aquilo que vê é uma ilusão e a sua mente participa activamente no processo que a ela conduz. Ao implicar consciência e participação, a ilusão, como foi dito, distingue-se da alucinação: se esta é inconsciência do engano perceptivo, a primeira é um engano perceptivo com consciência e, nesse sentido, um conluio mental entre dois sujeitos mediado por uma imagem. A consciência da ilusão implica, portanto, uma consciência das contradições, dos paradoxos e das ambiguidades inerentes à dupla natureza da representação e da sua percepção. Aliás, é a inabilidade ou incapacidade do nosso sistema perceptivo em reconciliar essas contradições, paradoxos e ambiguidades, que «dá origem à experiência da ilusão» (Kubovy, 1986: 84). Por isso, um outro exemplo de conluio mental são as situações em que, perante imagens ambíguas de carácter não artístico, a ilusão só ocorre após o sujeito ser informado da sua possibilidade. Também aqui a percepção ilusória é inseparável da consciência da ilusão. Por vezes mesmo, esta ilusão necessita de um esforço, de uma vontade determinada, tanto em alcançá-la como em mantê-la: por exemplo, quando, sob os tectos pintados, abandonamos o ponto de vista perspectivamente ideal e nos deslocamos no espaço da igreja.

Nas máquinas celestiais barrocas a ilusão consiste, por isso, na complexa tarefa de criar a ficção de que uma imagem pode ser uma imagem e conter um mundo, uma superfície ser uma superfície e representar um espaço e que nesse espaço podem decorrer acontecimentos sem que nada verdadeiramente aconteça. A ficção de que o opaco pode ser transparente, o fechado aberto e o virtual real; que o invisível pode ser visível e que uma percepção natural pode ser uma revelação sobrenatural. Esta ficção invade o espaço fenomenológico do observador e procura fundir-se com ele, pretende alargar o espaço real mas dele arrebatá-lo ao sujeito – um rapto consentido e desejado. A ilusão como ficção depende, portanto, de um esforço conjunto, de uma dupla vontade e, em última análise, de um consentimento do sujeito. Depende afinal, dessa momentânea suspensão voluntária da descrença, que constitui a fé poética» (Coleridge, 1815-1817: 314).

3.1.2.2. Ilusão *versus trompe l'œil*

Uma Imagem representada no extremo Grau de Perfeição, e colocada numa Posição apropriada, deverá assim aparecer ao Espectador, que não será capaz de distinguir o que está lá representado dos verdadeiros Objectos originais, efectivamente colocados onde estão representados. A fim de produzir este efeito, é necessário que os Raios de Luz venham de diversas Partes da Imagem para o olho do espectador, com todas as mesmas Circunstâncias de Direcção, Força de Luz e Sombra, e Cor, tal como viriam das Partes correspondentes dos Objectos reais vistos nos seus lugares apropriados.

(Taylor, 1719; cit. por Willats, 1990: 236)⁵⁰⁴

Se todas as imagens envolvem alguma forma de ilusão, se toda a pintura representativa é ilusionista e se, num certo sentido cognitivo, se pode afirmar que toda a percepção sensorial é ilusão, por corresponder a uma mediação, recriação ou reconstrução interpretativa do mundo sensorial e não à sua mimética e directa reprodução, ainda assim o conceito de ilusão deve ser definido e diferenciado⁵⁰⁵. Afirmar que «tudo é ilusão» destrói não o mundo mas a palavra ilusão, que deixa de ter significado» (Gregory, 1973: 61). Poder-se-á acrescentar que, no campo artístico, destrói não a arte mas a compreensão do que é a pintura ilusionista. Nesse sentido, compreender o conceito de ilusão como ficção implica diferenciá-lo do conceito de *trompe l'œil* e, de forma consequente, desfazer as frequentes confusões ou equiparações estabelecidas entre ambos no âmbito do estudo das máquinas celestiais barrocas⁵⁰⁶. De facto, se a ilusão é, nos termos colocados pelos séculos XVII e XVIII, um

⁵⁰⁴ «A Picture drawn in the utmost Degree of Perfection, and placed in a proper Position, ought so to appear to the Spectator, that he should not be able to distinguish what is there represented, from the real original Objects actually placed where they are represented to be. In order to produce this effect, it is necessary that the Rays of Light ought to come from the several Parts of the Picture to the Spectator's Eye, with all the same Circumstances of Direction, Strength of Light and Shadow, and Colour, as they would so from the corresponding Parts of the real Objects seen in their proper Places» [Brook Taylor (1719). *New Principles of Linear Perspective*. Londres].

⁵⁰⁵ «Strictly speaking an illusion is a mistaken perception, a total and erroneous confusion between an image and something other than the image. Our everyday experience and the history of images are testimony to the fact that this is not the usual mode of our perception of images, but an exception, whether it is deliberately constructed or a chance occurrence» (Aumont, 1994: 68).

⁵⁰⁶ No que diz respeito aos tectos portugueses, esta confusão surge repetidamente expressa nos textos de Magno Moraes Mello, que apelida o tecto do Santuário do Cabo Espichel de «notável *trompe l'oeil*» (Mello, 1994: 28) e considera existir um «*trompe l'oeil* bem desenvolvido na parte central da cobertura» do tecto da portaria de São Vicente de Fora (Mello, 2002a: 134), mencionando apenas dois exemplos. Para o autor, «ilusionismo ou *trompe l'oeil*» serão a mesma coisa, embora de imediato afirme que este «não comporta em si mesmo uma visão perspectivada em profundidade e nem a dilatação do espaço» (Mello, 2002a: 236). A confusão torna-se maior

engano dos olhos, um *inganno de gl'occhi*, e a pintura tem como objectivo deliberado *tromper les yeux* isso não significa, porém, que o seu resultado seja necessariamente um *trompe l'œil*. A expressão *trompe l'œil* designa um tipo específico de objectos e, tanto quanto sabemos, ela foi empregue pela primeira vez em 1800 pelo pintor Louis-Léopold Boilly (1761-1845) que assim intitulou uma das suas obras (Wheelock, 2002: 78). Um *tromper l'œil* é um objecto pertencente uma classe específica e não um termo sinónimo de ilusão ou de pintura ilusionista. Pelo contrário, *pintura ilusionista* e *pintura de trompe l'œil* devem ser consideradas formas pictóricas diferentes que derivam de diferentes entendimentos e aplicações à pintura do conceito genérico de ilusão. Enquanto o conceito de ilusão e consequentemente de pintura ilusionista é, relativamente tanto aos meios e processos empregues como aos fins a atingir, amplo e heterogéneo, o conceito de *trompe l'œil*, pelo contrário, é restrito⁵⁰⁷.

Em primeiro lugar, *trompe l'œil* designa pinturas de pequena dimensão física e profundidade pictórica reduzida nas quais as superfícies dos objectos e formas representadas se encontram no plano de projecção ou próximas dele (Osborne, 1970: 1161) e onde a interacção entre perspectiva, cor e claro-escuro conduzem a uma percepção de verídico relevo que a nossa visão estereoscópica ou os efeitos do nosso movimento não conseguem impedir (Pirenne, 1970: 93, n. 2)⁵⁰⁸; ou, em alternativa, objectos pictóricos destinados a serem vistos através de um *peepshow*, como as caixas perspécticas de Hoogstraten, reduzindo o

quando afirma que «o *trompe l'oeil* mesmo perfeitamente executado não assume por si só a vista perspéctica em profundidade e nem a dilatação do espaço. O ambiente assume e adquire maior sumptuosidade através do ornamento, mas o limite da parede ou do próprio tecto é respeitado» (Mello, 2002a: 120). Também afirma que como «o engano visual é apenas o extremo da decoração do tipo ilusionista, logo, seria artificial separar de modo radical a decoração ilusória do tipo *trompe l'oeil* da simples decoração aplicada aos tectos. A principal diferença está na decoração plana compartimentada, dos maneiristas (italianos), onde não há o *trompe l'oeil* rigoroso» (Mello, 1998b: 206). Pelo contrário, a distinção é correctamente feita por Raggi (2004: 23-30).

⁵⁰⁷ Mesmo considerando que no seu estudo Raggi (2004) se dedica expressamente à quadratura, ao definir o conceito de ilusionismo a autora nunca afirma com clareza que o ilusionismo espacial se pode manifestar na ausência daquela, pois embora a quadratura integre o ilusionismo espacial nem todo o ilusionismo envolve quadratura. Ao fazer uma oposição entre os pintores bolonheses e Pietro da Cortona, isto é, entre a ênfase na quadratura e a sua recusa, ou abandono, Raggi (2004: 164-5) cria uma dicotomia entre *maravilha* (no caso dos primeiros) e *narratividade* (no caso do segundo). No seu discurso, uma tal dicotomia parece ser consequência inevitável daquela oposição. De facto não é assim: a ausência de quadratura tanto em Cortona como em Gaulli, por exemplo, não significa uma ênfase da narração em detrimento da ilusão, da maravilha, ou do impacto sensorial. É antes uma outra forma de alcançar tais objectivos. Tal como na pintura bolonhesa de tectos a quadratura não surge desacompanhada da narração, isto é, da pintura de história. Ao enfatizar a importância da quadratura bolonhesa, Raggi parece ter dificuldade em admitir a eficácia ilusionista dos modelos que não recorrem a ela ou o fazem de forma mitigada: por isso ignora ou desvaloriza a importância das obras de Correggio, Gaulli, Lanfranco e outros, tal como, no contexto português, desvaloriza a cúpula de Parente no Seminário Maior de Coimbra e, sobretudo, a maioria dos tectos da segunda metade do século XVIII, surgindo na sua tese os das naves das igrejas do Loreto e, especialmente, dos Mártires como exemplos dessa incompreensão estrutural ou ideológica.

⁵⁰⁸ Esta é, aliás, a razão pela qual a profundidade representada nestas pinturas é diminuta: quanto maior ela for menor é a sua resistência ao desafio da acção combinada da visão estereoscópica e da paralaxe do movimento e menor a possibilidade de ser confundida com o mundo real.

observador a um ser imóvel e monocular. Em ambos os casos, constrangimentos perspécticos e perceptivos determinam de forma crucial o âmbito da representação e impõem uma redução das características pictóricas, no primeiro caso, ou das condições perceptivas, no segundo, a uma abstracção geométrica. Esta subordinação da representação e da percepção a pressupostos ópticos ideais é imprescindível à concretização do objectivo fundamental destas obras: a anulação da consciência da representação e, desse modo, a mais perfeita identificação entre realidade e representação de modo a tomar esta por aquela. Como salienta Wheelock (2002: 82), o conceito e a prática do *trompe l'œil* é inseparável do entendimento da ilusão e do papel do observador na arte holandesa, ou em outras correntes artísticas setentrionais, e a sua estrutural diferença face às ideias que neste campo se desenvolveram na teoria da arte italiana e naquelas que em, outros países europeus, foram por ela influenciadas. A primeira diferença é, desde logo, o diferente peso que observação e imaginação têm em cada um dos modelos: à ideia de transformação da realidade e criação ficcional de uma outra, subjacente à pintura ilusionista, opõe-se a de reprodução do mundo real inerente ao conceito de *trompe l'œil*. Este não pretende ser uma ficção sobre mundos possíveis ou impossíveis, ou um exercício de invenção ou fantasia, mas uma cópia do real e uma demonstração das capacidades de observação e imitação do pintor. A pintura surge, assim, como a criação de uma representação *perfeita* pois o pintor, como salienta Brook Taylor (1685-1731), pela aplicação de leis ópticas, acredita ser capaz de reproduzir com exactidão as condições do seu modelo⁵⁰⁹: criando um *espelho* exacto da natureza e não uma *ficção* inexacta, enfatizando a realidade e não transcendendo-a, representando o presente e não o ausente. Aliás, a ideia da visão – e da representação como espelho – recua não apenas a Platão mas, sobretudo, à óptica medieval e, em particular, ao filósofo árabe Abu 'Ali al-Hussain ibn 'Abduallah ibn Sina (980-1037), mais conhecido na Europa por Avicena: «o olho é como um espelho e o objecto visível é como a coisa reflectida no espelho» (Avicena; cit. por Lindberg, 1976: 49)⁵¹⁰.

Deste modo, no *trompe l'œil*, a pintura de uma coisa ambiciona *ser* a própria coisa e não a sua representação, tradução ou recriação. Para que isso aconteça e para que o

⁵⁰⁹ A diferença entre o pintor de *trompe l'œil* e o pintor ilusionista corresponde à distinção feita por Ribeiro dos Santos entre *pintor copista* e *pintor imitador*: «quando he *copista*, exprime todas as circunstâncias a *Verdade*, copiando tudo, o que está no original; e reproduzindo-o com fidelidade e *exacção*: quando he *Imitador*, então não copia tudo, o que se acha no Original, mas só imita e traslada ou o melhor, ou o mais notável, que nelle ha; ou o que mais pode ajustar-se com a sua composição» (Ribeiro dos Santos, c.1800: VIII, ii, 26 v, 366).

⁵¹⁰ «... the eye is like a mirror, and the visible object is like the thing reflected in the mirror ...» [Avicena. *Le livre de science*. (Trad. franc. de Moahmmad Achena e Henri Massé) Paris, 1955-8; II, 60].

observador, nas circunstâncias oferecidas à percepção do objecto pictórico, seja «incapaz de *refutar* que um *trompe l'œil* é real» (Gombrich, 1960: 233) é necessário que a pintura seja invisível, isto é, que sejam expurgadas da superfície todas as marcas picturais resultantes da técnica usada ou do estilo pessoal de quem a realizou. É necessário, usando uma expressão de Roger de Piles, *aniquilar* a superfície (Piles, 1707: 36; cit. por Hobson, 1982: 78). Esta necessária invisibilidade da pintura, a sua transformação mimética nas matérias que representa e a anulação do processo de produção (Hobson, 1982: 70; Ebert-Schifferer, 2002: 28), é, portanto, uma invisibilidade tanto da superfície como do autor. Este desaparecimento do pintor em nome da eficácia da pintura, assente numa enfática restrição do engano, ou ilusão, à realidade material dos objectos representados leva Osborne (1970: 1161) a classificá-los como *artefactos* e não como *obras de arte*. De um outro ponto de vista, eles podem ser considerados exemplos paradigmáticos de uma radical interacção da arte com a ciência, percursos de formas contemporâneas de busca de uma ilusão total ou alucinatória, ou uma forma de arte subversiva ao minarem, pela ênfase na sua natureza objectual, nas condições da sua realização e nos mecanismos da percepção visual humana, as nossas convicções acerca de veracidade e realidade e a nossa fé na capacidade de as reconhecer; em suma, ao confrontar-nos com a fragilidade e os limites do nosso conhecimento (Ebert-Schifferer, 2002: 18; Veca, 2002: 61).

Se a ilusão envolve tanto condições ópticas como cognitivas, o *trompe l'œil* assenta numa redução da relação do observador com o objecto às primeiras, não solicitando consciência, projecção ou interpretação e, por isso, não procurando a sua participação activa. Mais do que estimular a imaginação ou exacerbar a emoção do sujeito, criando a surpresa, a admiração ou o entusiasmo de que falava Roger de Piles, mais do que transportar o observador para um outro mundo raptando-o das contingências deste e elevando-o espiritualmente, mais do que conduzir a uma suspensão voluntária da descrença, o *trompe l'œil* procura replicar o mundo real e suscitar um estado involuntário de crença. A sua ambição de ilusão perfeita e total implica prescindir da colaboração do sujeito, mantendo-o separado da imagem, preferencialmente aprisionado ao único ponto do espaço em que esta utopia é opticamente possível e, desse modo, impedindo ou recusando a fusão subjectiva do observador com a representação – até porque esta, enquanto as condições ideais se verificarem, é entendida como realidade e não como representação. Implica também, quase sem excepção, depurar a representação dos elementos subjectivos e não geometrízáveis relacionados com o tema, os quais caracterizam a pintura como ficção de formas, acontecimentos, personagens e emoções – numa operação que Argan (1986: 23) apelida de

persuasão sem sujeito. Pelo contrário, na pintura ilusionista a representação objectiva é inseparável da representação subjectiva, o natural do sobrenatural, o físico do espiritual, da mesma forma que os ornatos, a quadratura e os elementos decorativos em geral, tanto quanto os materiais e as técnicas usadas ou o emprego dos meios cromáticos e lumínicos, não podem dissociados do conteúdo místico, alegórico ou histórico da representação: «o objectivo artístico que conduziu à descoberta dos artifícios ilusionistas não foi tanto um desejo geral de imitar a natureza mas uma procura específica para a plausível narração de acontecimentos sagrados» (Gombrich, 1965: 20). Nesse sentido, corresponde mais à busca da semelhança que à sua obtenção (Freedberg, 1989: 201).

Constata-se, assim, que a pintura de *trompe l'œil* é, fundamentalmente, uma subcategoria da *natureza morta*, tanto por aquilo que representa como pelo facto dos pintores especializados em *trompe l'œil* serem, habitualmente, pintores especializados naquele género (Veca, 2002: 72). Mas, mais importante, ela pode ser considerada «uma variante do tema da *vanitas* – um tipo de pintura de natureza morta moralizante que sublinha a brevidade do prazer, a brevidade da ilusão e da própria vida» e, nesse sentido, um típico produto da ideia barroca do mundo como ilusão (Veca, 2002: 61). Pelo contrário, a pintura ilusionista que faz uso da ilusão como ficção e não como pura imitação do real, que representa um espaço ilimitado de carácter sobrenatural e figuras e acontecimentos da esfera mística, que aceita e expõe a sua inexactidão à consciência do observador, que propõe um jogo perceptivo, ou conluio mental, com este, baseado na visibilidade tanto da superfície como do que está para além dela e que, nesta sua ambígua condição visual, conduz tanto a *visões perceptivas* como a *visões espirituais*, não cabe no conceito de *trompe l'œil*. Por outras palavras, a representação monumental do espaço celestial místico e sobrenatural, feito de *visões*, *glórias* e *aparições*, pode incorporar de forma parcial e localizada – nomeadamente ao nível das quadraturas, como salientam Sjöström (1978: 12-3) e Raggi (2004: 30) – características e efeitos do *trompe l'œil*, mas, globalmente, transcende o seu restrito entendimento óptico da problemática da ilusão. Só se pode replicar o que é visível e observável, não o que apenas se pode intuir, imaginar ou fantasiar: o *trompe l'œil* é uma restrição do visual ao visível e ao natural e uma exclusão do sobrenatural. Além disso, se ao procurar a anulação da superfície parece concretizar de forma radical a ideia da pintura como superfície de vidro transparente, de forma paradoxal, a sua não abertura para um espaço em profundidade, o seu correspondente deleite na representação de formas no plano de intersecção da pirâmide visual, ou muito próximo dele, corresponde ao exacto oposto da ideia albertiniana de *janela* (Ebert-Schifferer, 2002: 22): por isso, mais do que desmaterializar a superfície tornando-a uma

abertura para um espaço alargado, torna-a materialmente presente, opaca e tridimensional; mais do que criar uma realidade virtual cria, assim, elementos virtuais num espaço reduzido e fechado.

Uma das máquinas celestiais barrocas mais recorrentemente apelidada de *trompe l'œil* é a pintura de Andrea Pozzo no tecto da nave da Igreja de Sant'Ignazio (*Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-94), em Roma (cf. p.e., Pirenne, 1970: 79-94). Devido à sua importância e estatuto icónico na história da representação ilusionista, uma tal qualificação tem conduzido frequentemente à generalização desta classificação às restantes máquinas, independentemente das suas características específicas. Uma dupla e interligada razão parece explicar esta classificação: por um lado, a sua bastante rigorosa construção perspéctica monumental e a sua ainda mais rigorosa definição do lugar a ocupar pelo observador no chão da igreja – a famosa marca amarela – aproximam-na do ideal perspéctico de verídica ilusão tridimensional; por outro, o facto de por razões estritamente ligadas às limitações da visão estereoscópica humana – responsável pela habitual impossibilidade da mais exacta representação perspéctica, quando observada binocularmente, poder ser confundida com a realidade tridimensional – uma superfície localizada a grande distância do observador deixar de ser vista como superfície criando-se as condições para uma total ilusão de tridimensionalidade: tomar a pintura pela realidade. Situada a cerca de trinta metros de altura, a pintura de Pozzo é, assim, a mais séria candidata das máquinas celestiais a funcionar como um gigantesco *trompe l'œil*, como um caso em que a total ilusão de profundidade *emerge* no momento em que a consciência da superfície *imerge*, isto é, se perde, desaparece ou é anulada⁵¹¹. Porém, como se discutirá mais desenvolvidamente na terceira parte, a ideia de que a observação do tecto de Pozzo conduz a uma percepção espacial idêntica à realidade é um mito: não só a representação não é geometricamente perfeita, como ela não pode simular o movimento efectivo das suas dinâmicas personagens e formas nebulosas ou a luminosidade real do céu natural, nem consegue criar uma total anulação da consciência da superfície. Além disso, considerá-la um *trompe l'œil* significa fazer um uso equívoco deste conceito, já que ela se diferencia das restantes pinturas que integram esta categoria em dois aspectos fundamentais: por um lado, o seu principal objectivo não é replicar o mundo real mas criar uma verosímil ficção sobrenatural; por outro, o seu aberto e ilimitado espaço perspéctico é totalmente distinto do espaço fechado de profundidade restrita ou sem recurso à perspectiva

⁵¹¹ Como foi dito, a perda de consciência da superfície é fundamental à eficácia absoluta ou alucinatória da virtualidade espacial.

que caracteriza aquelas (Sjöström, 1978: 12). Por isso, não sendo um *trompe l'œil*, a pintura de Pozzo constitui sim uma radical tentativa de aplicar o conceito de *ilusão total* à representação monumental do espaço celestial, sem todavia a atingir: para que tal acontecesse seria necessário que o sujeito não olhasse para o tecto até chegar à marca no centro da nave, que não abandonasse nunca essa posição ou que, mesmo mantendo essa posição, nem sequer deslocasse os olhos e a cabeça durante a observação. Finalmente, o carácter mais espectacular da ilusão de Pozzo reside na sua quadratura e não na representação celestial propriamente dita, feita de ar, luz, nuvens e figuras. Retirada a primeira, a pintura de Pozzo enfrenta o problema fundamental da ilusão geométrica que as vulgares pinturas em *trompe l'œil* procuram contornar: como criar uma ilusão total do ilimitado espaço celestial? Por outras palavras, como criar uma ilusão geométrica do que não é geometrizável? Por tudo isto, a ideia de *trompe l'œil atmosférico* usada por Gloton (1965: 89) a propósito das cúpulas de Correggio e seus continuadores, é um equívoco assente numa incompreensão estrutural tanto das diferenças entre ilusão e *trompe l'œil* como das complexas relações entre representação perspéctica e percepção visual humana⁵¹².

O tecto de Pozzo permite-nos, assim, compreender um último aspecto fundamental do conceito de ilusão por oposição ao de *trompe l'œil*: por um lado, como realçava Du Bos, a pintura ilusionista conduz sempre a uma assumida *ilusão parcial* e, por outro, a ideia de *ilusão total* ou *absoluta*⁵¹³ é, em última instância, inatingível pela pintura, pela fotografia ou, em geral, por todo o tipo de imagens bidimensionais observadas em condições normais⁵¹⁴. Nesse sentido, a imagem ilusionista corresponde à criação de um *simulacro* e não de uma réplica:

⁵¹² Gloton diz que Correggio, nas suas cúpulas, é o iniciador do *trompe l'œil atmosférico* e Magno Moraes Mello sem nunca mencionar esta autora ou explicitar o conceito (o que Gloton, aliás, também não fez), apelida de *trompe l'œil atmosférico* a representação celestial no tecto de São Vicente de Fora (Mello, 2002a: 134-7) e a da capela-mor da Igreja do Seminário, em Santarém (Mello, 2002a: 498). Afirma também que «o alvo da nossa atenção recai na produção quadraturista e nas decorações do tipo *trompe l'œil* atmosférico para melhor compreendermos como se configurou o panorama da pintura de falsa arquitectura em Portugal» (Mello, 2002a: 380). O que permanece por esclarecer é a definição de *trompe l'œil atmosférico*.

⁵¹³ O conceito de *ilusão parcial* e *ilusão total* é empregue por Aumont (1994: 60-70) e o de *ilusão absoluta* por Sjöström (1978: 12).

⁵¹⁴ Em 1838, Charles Wheatstone (1802-1875), o cientista que descobriu o papel da binocularidade na visão humana e inventou o estereoscópio, afirmava: «It will now be obvious why it is impossible for the artist to give a faithful representation of any near solid object, that is, to produce a painting which shall not be distinguished in the mind from the object itself. When the painting and the object are seen with both eyes, in the case of the painting two *similar* pictures are projected on the retinae, in the case of the solid object the pictures are *dissimilar*; there is therefore an essential difference between the impressions on the organs of sensation in the two cases, and consequently between the perceptions formed in the mind; the painting therefore cannot be confounded with the solid object» [Charles Wheatstone (1838). «Contributions to the Physiology of Vision – Part the First. On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision». *Philosophical Transactions of the Royal Society*: 128, p. 272; cit. por Wade, 1998: 366].

«um simulacro é um objecto artificial destinado a ser confundido por outro objecto dentro de um uso específico, sem necessariamente se assemelhar a ele completamente», mas «suficientemente forte para ser funcional» (Aumont, 1994: 72). Baseia-se numa ilusão que é sempre parcial: seja pelas suas características intrínsecas, pelos mecanismos perceptivos que despoleta ou pelas condições ambientais em que se insere, confrontando-se com o mundo real e não se isolando dele⁵¹⁵. Mesmo a ilusão geométrica mais bem sucedida depende da localização do observador no exacto ponto de vista perspéctico; um qualquer desvio relativamente a este ponto significa distorção e esta o inevitável fracasso da ilusão total⁵¹⁶. A ideia de que todos os sistemas de representação e produção de imagens desenvolvidos a partir da perspectiva são absolutamente científicos, rigorosos e objectivos e que a imagem pode ser, por si só, indistinguível da realidade é um dos mais fascinantes mitos da cultura visual moderna que mais não faz senão espelhar o quão amplo foi o triunfo da perspectiva na transformação da nossa relação visual com o mundo e a arte (cf. Pirenne, 1970: 165-8; Gibson, 1971: 32; Gibson, 1978: 230). Toda a representação é, inevitavelmente, uma representação restrita da realidade visual porque envolve sempre uma redução e simplificação quer dela quer das condições da percepção. Essa redução pode, no entanto, ser acompanhada da adição de outras componentes: subjectivas, imaginárias, ficcionais, emocionais. Esse é o objectivo da pintura ilusionista por contraposição à pintura em *trompe l'oeil*. À inexactidão ficcional e à ilusão parcial da primeira opõe-se a equívoca exactidão da réplica e a ambição da ilusão total da segunda. À monumentalidade da primeira opõe-se o preciosismo miniaturista da segunda. Sobretudo, à acção na consciência do sujeito e à activa solicitação da sua participação e mediação, cognitiva e psicológica, na ficção pictórica, opõe-

⁵¹⁵ «... rarely if ever do we mistake the painting for the object it represents. Yet, it must be emphasized that the circumstances under which we view such works [*trompe l'oeil*] are quite different from those encountered by seventeenth-century viewers. To begin with, we seldom come upon *trompe l'oeil* paintings unexpectedly: most such works are seen in museum collections ... Removed from their domestic context, we approach them as "works of art" ...» (Wheelock, 2002: 80). Um exemplo concreto da alteração das condições originais de observação deste tipo de pinturas é a *Perspectiva a partir de uma soleira* (1662), de Samuel van Hoogstraten [óleo sobre tela, d.n.d. Gloucester, Dyrham Park]: «Today, visitors to Dyrham Park delight in viewing Van Hoogstraten's painted deception through a series of open doorways which appear to be continuous with those in the painted perspective. But as Peppy's report indicates, Van Hoogstraten piece of perspective worked a different deception in its original setting. In Povey's house, the feigned corridor did not extend an existing one, nor was it perceived as part of the architecture of the room in which it hung. It was instead hidden behind a door. Its delightful deception had to be conjured up by Povey himself, who made the false view appear whenever he opened up the closet door» (Brusati, 1995: 201).

⁵¹⁶ De algum modo é possível afirmar que as máquinas celestiais oscilam entre um desejo de ilusão total e uma pragmática e operativa gestão da inevitabilidade da ilusão parcial. Na sua integração de componentes geométricas e não geométricas, arquitectónicas e aéreas, inanimadas e animadas, elas combinam certos aspectos muito próximos da ilusão total com outros de ilusão parcial: porém, o resultado global é, inevitavelmente, de uma ilusão parcial.

se uma desejada inconsciência do observador, a sua redução uma abstracção ocular, uma anulação da pintura como objecto artístico e, finalmente, do pintor como autor.

3.2. O domínio da incerteza

3.2.1. Perspectiva linear *versus* perspectiva atmosférica: para além da *parede opaca*

Afirmo que a visão ocorre quando a imagem [pictura] de todo o hemisfério que está perante o olho ... se fixa na superfície côncava branca avermelhada da retina. Como é que a imagem [imago] ou pintura [pictura] é organizada pelos espíritos visuais que residem na retina e no nervo [óptico] e se é feita aparecer perante a alma ou tribunal da faculdade visual por um espírito dentro das cavidades do cérebro, ou se é a faculdade visual que, como um magistrado enviado pela alma, vai directamente da câmara administrativa do cérebro para o nervo óptico e a retina para se encontrar com esta imagem, como se descesse a um tribunal menor – [tudo] isto deixo à discussão dos físicos. Pois o armamento dos ópticos não os conduz para além desta parede opaca que se encontra dentro do olho.

(Kepler, 1604: 151-2; cit. por Lindberg, 1976: 203)⁵¹⁷

A procura de uma explicação clara e definitiva – iniciada na Antiguidade, continuada na Idade Média e acelerada do Renascimento em diante – para o papel desempenhado pelo olho na visão encontra o seu corolário em 1604, quando Johannes Kepler descreve o processo de condução de uma imagem no interior do olho humano e a sua projecção óptica na superfície da retina (cf. Lindberg, 1976: 178-208; Kitao, 1980; Alpers, 1983: 26-71). Para Kepler o olho era uma espantosa máquina visual estrutural e funcionalmente idêntica à *camera obscura*: constituído por uma lente, membranas e líquidos transparentes capazes de refractar

⁵¹⁷ «I say that vision occurs when the image of the whole hemisphere of the world that is before the eye ... is fixed on the reddish white concave surface of the retina. How the image or picture is composed by the visual spirits that reside in the retina and the [optic] nerve, and whether it is made appear before the soul or the tribunal of the visual faculty by a spirit within the hollows of the brain, or whether the visual faculty, like a magistrate sent by the soul, goes forth from the administrative chamber of the brain into the optic nerve an the retina to meet this image, as though descending to a lower court – [all] this I leave to be disputed by the physicists. For the armament of opticians does not take them beyond this first opaque wall encountered within the eye» [Johannes Kepler (1604). *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Frankfurt: Marinium and Aubri].

e conduzir de forma perfeita a luz, as imagens formavam-se no seu interior por projecção desta luz num ecrã – a retina – segundo as mesmas e exactas leis óptico-geométricas de projecção visual presentes na câmara obscura. Deste modo, a visão humana era o resultado de um processo de projecção perspectivica de imagens numa superfície côncava por via do qual o feixe luminoso (*imago*) e a sua projecção material (*pictura*) eram inteiramente equivalentes: «portanto, a visão é originada pelo facto de uma pintura [*pictura*] da coisa vista se formar na superfície côncava da retina» (Kepler, 1604: 153; cit. por Alpers, 1983: 34)⁵¹⁸. Assim, não havendo qualquer diferença entre *imago* e *pictura*, Kepler não só define a projecção óptica na retina como uma *pintura* como considera esta visualmente idêntica à coisa vista.

O olho segundo Kepler é, portanto, uma perfeita máquina perspectivica de reprodução óptica da realidade e a visão uma projecção ou «colisão» da luz na recôndita parede curva do olho inteiramente regulada por leis geométricas (Kepler, 1604: 152; cit. por Lindberg, 1976: 204). Esta poderosa «impressão» pictórica que ocorre na retina produz, por sua vez, uma impressão no espírito, só que esta já «não é óptica mas física e misteriosa» (Kepler, 1604: 152-3; cit. por Lindberg, 1976: 204)⁵¹⁹ e, por isso, extrínseca ao acto de ver. Reduzindo a visão à projecção na parede da retina de uma pintura rigorosamente idêntica ao estímulo exterior, o que se passa *para além desta parede opaca* não só não interessa a Kepler como é irrelevante para a sua teoria da visão. Esta indiferença do astrónomo alemão por tudo aquilo que está para lá deste ecrã tem um triplo significado: *i*) por um lado, traduz uma indiferença mais vasta e estrutural da teoria óptica e, com ela, da perspectiva geométrica por aquilo que é a componente perceptiva ou cognitiva da visão, pelo seu papel no acto de criar e ver representações e, em última instância, na eficácia da ilusão espacial⁵²⁰ subjacente a todo o projecto perspectivico; *ii*) por outro, irá desempenhar, directa e indirectamente, um papel fundamental no conflito que ao longo dos séculos XVII e, sobretudo, XVIII, oporá a teoria da perspectiva à prática pictórica e, de forma mais concreta, um projecto de ilusão espacial inteiramente assente em pressupostos geométricos e um outro baseado no recurso a factores

⁵¹⁸ «Thus vision is brought about by a picture [*pictura*] of the thing seen being formed on the concave surface of the retina» [Johannes Kepler (1604). *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Frankfurt: Marinium and Aubri].

⁵¹⁹ «Therefore vision occurs in the spirits and through this impression of species on the spirit. However, this impression is not optically but physical and mysterious» [Johannes Kepler (1604). *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Frankfurt: Marinium and Aubri].

⁵²⁰ Para Kepler, as ilusões ou enganços visuais decorrem em grande parte da própria visão e a sua origem deve ser procurada na estrutura e funcionamento do próprio olho: «... some deception of vision [*visus deceptio*] arises partly from the artifice of observing ... and partly just from vision itself. ... And thus the origin of errors in vision must be sought in the conformation and functions of the eye itself» [Johannes Kepler (1604). *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Frankfurt: Marinium and Aubri; cit. por Alpers, 1983: 34].

não matemáticos e que pode ser sintetizado naquilo que Leonardo da Vinci definiu como a perspectiva atmosférica; *iii*) finalmente, esta indiferença por aquilo que se passa para além da parede opaca funciona como metáfora do fracasso da óptica – e, com ela, da perspectiva geométrica ou linear – em compreender, regular e representar para lá da superfície opaca dos tectos um mundo aéreo, incerto e inexacto. Por outras palavras, em representar o céu atmosférico barroco.

3.2.1.1. Perspectiva linear: óptica, geometria e o *síndrome de Brunelleschi*

... o pintor representará por meio de linhas e da pintura os contornos e as cores tal como elas são dadas pela secção [que corta a pirâmide visual]. Nestas condições, aqueles que observam a superfície pintada parecem estar a ver uma secção da pirâmide. Portanto, a pintura não será senão uma intersecção da pirâmide visual segundo uma dada distância, colocado um centro e dispostas as luzes numa certa superfície com linhas e cores artificialmente representadas.

(Alberti, 1435b-36: I, 12: 71, 222-3)⁵²¹

Adoptando a câmara obscura como modelo estrutural do olho humano, a definição de Kepler da projecção luminosa na retina como uma pintura e, desse modo, a sua clara associação entre imagem pictórica material e imagem projectiva imaterial e entre pintura e reprodução óptico-geométrica do visível, constitui não só o corolário de um longo processo da teoria geométrica mas, acima de tudo, a clara legitimação científica da ambição histórica da perspectiva em ser não apenas um modelo de representação mas *o modelo da visão*. Por isso, mais do que marcar o início de uma nova era a sua teoria científica constitui o culminar e o encerrar de uma outra que se desenrola desde a Idade Média: se «a teoria da imagem retínica constituiu uma alteração na super-estrutura da teoria visual», em termos mais profundos «permaneceu solidamente ancorada em fundações medievais» e, nesse sentido,

⁵²¹ «... converralli in qualche luogo segare a traverso questa piramide, a ciò che simili orli e colori con sue linee il pittore possa dipignendo esprimere. Qual cosa se così è quanto dissi, adunque chi mira una pittura vede certa intersegazione d'una piramide. Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori *artificiose* representata».

corresponde a «uma nova solução (mas não a um novo tipo de solução) para um problema medieval, definido cerca de seiscentos anos antes por Alhazen» (Lindberg, 1976: 207-8). Ligada, assim, ao passado o seu impacto no futuro será, no entanto, enorme: ela dará à posterior associação entre perspectiva e exactidão visual, entre representação perspéctica e reprodução visual uma validade científica aparentemente incontestável. Se para Kepler o olho é como uma câmara obscura – cheia de água e não de ar (Pirenne, 1970: 31) – então uma câmara obscura é como um olho: o olho artificial de que falava Algarotti (1763: 67) e o modelo de todas as futuras máquinas ópticas. A partir do princípio da correspondência ponto por ponto entre estímulo e projecção retínica nasce uma das crenças fundadoras da moderna cultura visual: a da correspondência entre o objecto e a sua imagem⁵²², entre visão e mecanicismo óptico e, conseqüentemente, entre o acto de ver e o de registar visualmente por meio de olhos artificiais – isto é, o mito da imagem como reprodução objectiva e exacta do mundo⁵²³. Ao mesmo tempo, este olho mecanizado considerado idêntico a uma câmara obscura, essa onde «os objectos exteriores – árvores, homens e a perspectiva de toda uma paisagem – são representados de forma perfeita num papel ou num pano branco», além de máquina científica adquire o estatuto de máquina teológica⁵²⁴: um «pequeno mundo num outro pequeno mundo» capaz de demonstrar o infinito poder e perfeição de Deus (Scheuchzer, 1731-35: 687, 934-7; cit. por Stafford e Terpak, 2001: 145-7)⁵²⁵.

⁵²² «What is of primary importance for vision, however, is the fact that the optical system of the human eye thus achieves a “point to point” correspondence between the object and its image cast on the nervous layer receptive to light. ... The notion of “point to point” correspondence between external objects and their retinal image is subject to very important qualifications. The phrase “image point” has been used above largely as a manner of speech; it should of course not suggest that an image point is a mathematical point, which would imply that the retinal image could be absolute accurate. In eyes such as the human eye the retinal image even of the smallest light source is always a light patch of finite dimensions» (Pirenne, 1970: 3-5).

⁵²³ «The image captured by a drawing machine or camera is necessarily in perspective, and all through this period the optical basis of perspective was seen as a guarantee of its truth» (Willats, 1990: 236).

⁵²⁴ Não é possível desligar a génese da teoria de Kepler do contexto em que ocorreu, o período em que, em Praga, na corte dos Habsburgos, trabalhou com Tycho Brahe (1546-1601) e depois lhe sucedeu no cargo de Matemático Imperial (1601-1612): «Rudolf II had attracted a brilliant circle of painters, mathematicians, and scholars to the Imperial Court in Prague, among whom the most celebrated figures were Tycho Brahe and Johannes Kepler» (Steadman, 2001: 22). Tal como o seu impacto posterior é inseparável do ambiente desta corte no reinado seguinte: «Van Hoogstraten worked at the Habsburg court in Vienna between 1651 and 1655 for the Emperor Ferdinand III, who ... was a keen promoter of astronomy and optics. He was a particular supporter of Jesuit scholars, including Christopher Scheiner, who used the camera for making solar observations, and Gaspar Schott who, like Scheiner, compared the camera with the eye, and was one of the first to reveal the optical image formed on the retina, by painstakingly stripping away the skin from the back of an ox’s eyeball. What is more, it was Ferdinand who commissioned the *Ars Magna Lucis et Umbrae* from Athanasius Kircher» (Steadman, 2001: 23). O papel dos Jesuítas na investigação e difusão da perspectiva ao longo dos séculos XVII e XVIII é, aliás, fundamental (cf. Baltrusaitis, 1984).

⁵²⁵ «... the eye, which is like a small world in another small world: a dark chamber of infinite art, and without which all the beauties of the world would be as nothing. ... God formed the eye, which we will compare to a camera obscura [*camera obscura artificialis*], in which exterior objects – trees, men, and the perspective of a whole

A correspondência kepleriana entre *imago* (imagem imaterial) e *pictura* (imagem materializada numa superfície), entre projecção retínica e pintura, terá, portanto, enormes consequências futuras e será repetida, daí em diante, por Descartes, Jean Debreuil (1602-1670)⁵²⁶, Robert Hooke (1635-1703), Bernard Lamy, Isaac Newton e muitos outros⁵²⁷. Descartes, por exemplo, embora afirme que é alma e não o corpo que *sente* e que essa alma se situa no cérebro, local para onde os sentidos enviam as imagens dos objectos (Descartes, 1637: IV), acaba por reduzir a visão ao processo descrito por Kepler, agora retumbantemente demonstrado por uma engenhosa experiência anatómica: «os objectos que observamos imprimem [imagens] perfeitas no fundo dos nossos olhos» pois se pegarmos num olho de um indivíduo «recentemente morto» ou, em alternativa, no de um animal de grande porte, como um boi, se dele se retirar as camadas opacas que o rodeiam e o colocarmos no buraco de uma janela feita expressamente para esta experiência, ao «observares este corpo branco [a retina] ... aí verás talvez não sem admiração e prazer, uma pintura que representará muito naturalmente em perspectiva todos os objectos» (Descartes, 1637: V)⁵²⁸. Lamy, por sua vez, afirma que

se os Raios, pelos quais vemos uma Imagem, penetrarem o Olho na mesma ordem com que vêm dos próprios Objectos, então o que veremos é uma Pintura ... [e] então a Imagem terá o mesmo Efeito que os próprios Objectos ... É aqui [na Retina] que os Raios [como numa câmara obscura, com uma lente e uma folha de papel no seu interior], numa certa medida, pintam as Características dos Objectos que os reflectem ... Esta Câmara representa o Olho e o Papel a *Retina*. (Lamy, 1684: s.p.; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 281)⁵²⁹

Quanto a Newton,

countryside – are perfectly represented on a paper or a white cloth» [Johann Jakob Scheuchzer (1731-1735). *Physica Sacra*. Augsburg: s.e.].

⁵²⁶ «... I say that the Vision is made upon the Retine ... at the bottom of the eye ... and that the representation, or species of that which we behold are turned back; ... the bottom of the Eye, which is the true place of the vision or sight ...» [Jean Debreuil (1663). *Perspective pratique*. Paris (*Perspective Practical, or a Plain and Easie Method of true and lively Representing all Things to the Eye at a distance, by the Exact Rules of Art ... by a Religious Person of the Society of Jesus ...* Londres: Robert Pricke, 1672; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 272)].

⁵²⁷ Kitao (1980: 508) defende, de forma discutível, que esta herança de Kepler ultrapassou em muito as suas intenções originais, sendo sobretudo o resultado da interpretação da sua teoria feita por Descartes, Hooke e Newton. Para uma análise diferente desta questão, cf. Alpers (1983) e Lindberg (1976).

⁵²⁸ «... les objets que nous regardons en imprimant d'assez parfaites [images] dans le fond de nos yeux ... Car, cela fait, si vous regardez sur ce corps blanc ... Mais vous en pourrez être encore plus certain, si, prenant l'œil d'un homme fraîchement mort, ou, au défaut, celui d'un bœuf ... vous coupez dextrement vers le fond les trois peaux qui l'enveloppent ... vous mettiez cet œil dans le trou d'une fenêtre fait exprès ... vous y verrez, non peut-être sans admiration et plaisir, une peinture qui représentera fort naïvement en perspective tous les objets ...».

⁵²⁹ «If (I say) the Rays, by which we see a Picture, pierce the Eye in the same order as if they came from the Objects themselves, tho' we see but the Painting ... then the Picture must have the same Effect as the objects themselves ... 'Tis there [the Retina] that the Rayes do in same measure paint the Features of the Objects from which they are reflected ... This Chamber represents the Eye, and the Paper the *Retina*» [Bernard Lamy (1684). *Traité de perspective où sont contenus les fondemens de la peinture*. Paris (*A Treatise of Perspective or the Art of Representing all Manner of Objects ...* Londres: s.e., 1702)].

a Luz que vem de vários Pontos do Objecto é refractada pelas peles e humores transparentes do Olho ... de modo a convergir e encontrar-se de novo em múltiplos Pontos no fundo do Olho e aí pintar uma Imagem do Objecto sobre essa pele (chamada *Tunica Retina*) com que o Olho está coberto. Pois os Anatomistas [através de uma experiência como a descrita por Descartes] ... podem então ver através das Camadas finas as Imagens dos Objectos vividamente pintadas sobre ela. (Newton, 1704: 10; cit. por Wade, 1998: 33)⁵³⁰

Como observa Kitao (1980: 504), este modelo óptico-geométrico da visão estabelecido por Kepler concretiza de forma inteiramente consequente o princípio da perspectiva central definido por Alberti no seu inaugural tratado de 1435: a pintura, entendida como projecção numa superfície, torna-se agora absolutamente indistinguível da imagem perspéctica, entendida como intersecção da pirâmide visual. Deste modo, Kepler resolve, pelo menos teoricamente, o paradoxo presente no tratado de Alberti – como em toda a história da perspectiva artística – entre uma ideia de ilusão total de natureza óptica (a *imago*) e uma ideia de ilusão parcial de natureza construtivista (a *pictura*), assente na manipulação gráfica e pictural da superfície e no papel da *istoria*. Se este paradoxo advinha em grande parte das diferenças entre *perspectiva naturalis* e *perspectiva artificialis*, entre a exactidão óptica, matemática e imaterial da primeira e a inerente inexactidão pictórica, subjectiva e material da segunda, a sua resolução só foi possível porque, utilizando o modelo mecanicista da câmara obscura, Kepler reduziu em absoluto tanto a visão como a representação a um sistema geométrico de produção de imagens, alheio aos processos mentais da percepção e expurgado de qualquer subjectividade. Por outras palavras, eliminou do processo visual tudo aquilo que não era passível de análise, compreensão e demonstração geométrica, isto é, a percepção (Kitao, 1980: 509). Deste modo, de acordo com a teoria de Kepler, a visão começa com a recepção de luz pelo olho e termina com a sua projecção na retina (Alpers, 1983: 36). Esta separação do processo óptico dos processos cognitivo e psicológico, por via da identificação entre *imago* e *pictura*, acarreta uma separação entre representação perspéctica e interpretação perceptiva e, conseqüentemente, conduz à crença de que a primeira é uma reprodução exacta e objectiva do mundo visível. Trata-se, como sublinha Alpers (1983: 36-8), da edificação de um modelo da visão e da pintura inteiramente passivo, pois pressupõe que tanto uma como outra são o mero resultado, directo ou indirecto, da projecção ou impressão da luz numa superfície: uma pintura na retina, na tela ou na parede, feita com raios ou

⁵³⁰ «... the Light which comes from the several Points of the Object is so refracted by the transparent skins and humours of the Eye ... as to converge and meet again at so many Points in the bottom of the Eye, and there to paint a Picture of the Object upon that skin (called the *Tunica Retina*) with which the Eye is covered. For Anatomists ... can then see through the thinner Coats the Pictures of Objects lively painted thereon» [Isaac Newton (1704). *Optiks: or, a Treatise of the Reflections, refractions, Inflections and Colours of Light*. Londres: Smith and Walford].

pigmentos coloridos, numa correspondência ponto por ponto com o objecto representado⁵³¹. Em suma, *ut pictura, ut visio* (Kepler, 1604; cit. por Alpers, 1983: 36): a visão tal como a pintura ou, simetricamente, a pintura tal como a visão. Se o olho é idêntico a uma câmara obscura e a visão é a criação de uma imagem idêntica àquela que se projecta no ecrã da câmara, então ambas são como uma pintura em perspectiva e esta, por sua vez, será também idêntica às imagens geradas por aquelas máquinas ópticas.

Esta completa identificação por Kepler da *pictura* com a *imago* e, conseqüentemente, da pintura com a visão significa, como foi dito, a eliminação das diferenças entre *perspectiva natural*, nascida directamente da óptica árabe e medieval⁵³², e *perspectiva artificial*, tradução geométrica e pictórica dos pressupostos óptico-matemáticos que regem a primeira. Embora simplificando o problema, poder-se-á dizer que a primeira, lidando com a propagação da luz no espaço, procura explicar e reproduzir a visão natural humana⁵³³, enquanto a segunda, manipulando matérias, procura criar artificialmente uma representação que simule a visão e seja visualmente verosímil para um dado sujeito⁵³⁴. Assim, embora afins e em grande medida indissociavelmente ligadas pelo mesmo modelo e conjunto de princípios geométricos, os seus resultados são, no entanto, diferentes: em termos rigorosos, a primeira conduz àquilo que poderá ser definido como uma *imagem óptica* e a segunda a uma *imagem perspéctica*, não sendo estas totalmente correspondentes (cf. Alpers, 1983: 32; Damisch, 1987: 7). Por isso mesmo, a perspectiva pode ser definida, discutida e demonstrada de formas, teóricas e práticas, diferentes e no âmbito de áreas muito distintas, da pintura à matemática, da história à geometria, da filosofia à percepção visual. Também por isso, ao

⁵³¹ «The retina is painted with the colored rays of visible things» [Johannes Kepler (1611). *Dioptrice*. Augsburg: Franci; cit. por Alpers, 1983: 38].

⁵³² Para o enorme impacto exercido pela óptica árabe – especialmente por Alhazen (c.965-1039), de seu nome verdadeiro Ibn Al-Haitham, traduzido, comentado e copiado em latim – e pelos matemáticos medievais, combinando a influência daquela com Aristóteles e Euclides (c.325 a.C.-c.265 a.C.), tanto no nascimento e desenvolvimento da perspectiva até ao século XVII como na teoria visual de Kepler, cf. Lindberg, 1976; Frangenberg, 1986: 152-3; Kemp, 1990; Hartt, 1994: 238; Andrews, 1995; Wade, 1998: 317, 359-60; Puttfarcken, 2000: 212; Kemp, 2006a.

⁵³³ «The transformations in the projection of light reflected from surfaces to the eye of an observer is usually called *perspective*. More generally, perspective is concerned with the angles formed by light reflected from objects to the eye» (Haber, 1980: 7). Assim, «the study of these angles may be called *natural perspective*» (Pirenne, 1970: 56).

⁵³⁴ «Perspective is a geometric transformation which projects a three-dimensional space on a two-dimensional one (a flat surface) according to certain rules so as to transmit reliable information about the projected space» (Aumont, 1994: 160). Nesse sentido, a perspectiva linear «is only a convenient geometrical model giving an adequate, but not absolute, equivalent of real phenomena ... which derives from a representational convention which is partly arbitrary, and which must be artificially produced» (Aumont, 1994: 25). Por isso, como afirma Hagen (1986: 90), a uma representação perspéctica não basta ser projectivamente correcta, tem que ser realisticamente aceitável.

longo da sua existência, as sobreposições entre todas estas “perspectivas” foram não só um factor de enriquecimento como de confusão acerca do seu âmbito e significado. Se ao identificar *pictura* com *imago* Kepler tornava indistinta a perspectiva natural da artificial, esta atitude, mais do que ser o resultado de uma simples confusão ou incompreensão da natureza de cada uma delas, vinha ao encontro da ambígua relação que a segunda, desde o seu nascimento, manteve com a primeira; uma ambiguidade resultante dos princípios ópticos e matemáticos partilhados, da própria natureza ilusionista do projecto que lhe estava subjacente e do discurso teórico que sobre ela ou em torno dela foi sendo produzido. Lamy, por exemplo, afirmava em 1684:

Toda a *Imagem* é uma *Perspectiva*, assim o que é ensinado nesta parte da *Matemática* é a *Fundação da Pintura*. ... Tudo isto bem considerado é fácil estabelecer a Necessidade da *Perspectiva Matemática*. É impossível ver precisamente as mesmas coisas a partir de dois Lugares ou Pontos de Vista diferentes: o Olho sendo colocado num determinado Ponto, de onde vê de imediato toda uma Acção não percepçiona senão o que está oposto a si. ... Devemos então concluir que *Perspectiva* e *Pintura* é a mesma coisa ... (Lamy, 1684: 1-18; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 282-6)⁵³⁵

A ideia da perspectiva como sendo, em si própria, uma máquina óptica e uma máquina de ilusão visual está efectivamente presente desde o início; isto é, desde a invenção por Brunelleschi da perspectiva central e do seu triunfo como sistema privilegiado de representação ilusionista de espaço pela pintura⁵³⁶. A invenção terá ocorrido, provavelmente, por volta de 1413 sob a forma de dois painéis pintados: um representando a então igreja de San Giovanni di Firenze, hoje Baptistério de Florença, situado na *piazza del duomo* defronte da catedral da cidade e o outro mostrando a *piazza della Signoria* com o respectivo palácio, sede do governo da república. Nenhuma das pinturas chegou até nós sendo provável que tenham sido destruídas pelo próprio Brunelleschi – embora o seu biógrafo Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497) garanta tê-las visto e tido nas suas mãos (Manetti, c.1480: 45)⁵³⁷. Resta-

⁵³⁵ «Every *Picture* is a *Perspective*, so that what is taught in this part of the *Mathematiks*, is the *Foundation of Painting* ... This being well considered, it is easie to establish the *Necessity of Mathematical Perspective*. It is impossible to see precisely the same things, from two different *Stations or Points of Sight*: The *Eye* being placed in a certain *Point*, from whence it sees at once a whole *Action* ... Let us then conclude *Perspective* and *Painting* to be the same thing ...» [Bernard Lamy (1684). *Traité de perspective où sont contenus les fondemens de la peinture*. Paris (*A Treatise of Perspective or the Art of Representing all Manner of Objects* ... Londres: s.e., 1702)].

⁵³⁶ Mesmo considerando que o uso do termo *espaço*, no sentido moderno, seja posterior: «... there are no grounds for supposing that ancient artists were preoccupied with the idea of space, and Renaissance critics and theorists – Alberti, Ghiberti, Piero della Francesca, Vasari et al. – made no use of the word at all» (Kelly Smith, 1994: xxii).

⁵³⁷ É curioso que a questão seja claramente colocada no passado e que Manetti sinta necessidade de dar a sua garantia pessoal: «têve-as nas minhas mãos e vi-as muitas vezes nos meus dias e posso dar testemunho» (*E io lo avutto in mano e ueduto piu volte a mia dj e possone rendere testimonianza*).

nos por isso a descrição de Manetti e a breve referência que lhes é feita por Vasari na sua *Vida* do arquitecto (cf. Manetti, c.1480; Vasari, 1550a: II, 327-50)⁵³⁸. Por isso, quase tudo em torno da invenção de Brunelleschi é motivo de disputa e controvérsia: desde a data em que os painéis foram realizados até ao método usado. Se a primeira é, sobretudo, fundamental para definir e compreender o hiato existente entre estes painéis e a primeira pintura conhecida usando o novo sistema – a *Santíssima Trindade* de Masaccio (1401-1428)⁵³⁹ – a segunda permite aferir até que ponto o método apresentado por Alberti no seu *De Pictura* – o primeiro tratado sobre a perspectiva, escrito em 1435 e traduzido para italiano pelo próprio autor no ano seguinte sob o título de *Della pittura*⁵⁴⁰ – corresponde ao usado por Brunelleschi e, desse modo, definir quem é o inventor da perspectiva enquanto sistema coerente, organizado e passível de ser reproduzido e aplicado universalmente pelos artistas⁵⁴¹. De qualquer modo, não só sabemos que Alberti era amigo de Brunelleschi, a quem dedica a versão italiana do seu tratado, como hoje é relativamente consensual que Brunelleschi terá transmitido ao jovem Masaccio a sua invenção, tendo, directa ou indirectamente, desempenhado um papel importante na concepção do fresco da *Santíssima Trindade* segundo os princípios da perspectiva central⁵⁴². E se o pouco que se sabe sobre os painéis de Brunelleschi está longe

⁵³⁸ Para a questão problemática da datação e as diversas hipóteses, cf. Kemp, 1990: 9; Edgerton, 1991: 88-9; Andrews, 1995: 138, n. 78; Field, 1997: 37; Reis, 2002: 37-8. Tanto Antonio Manetti como Giorgio Vasari são omissos relativamente à data. Para a reconstrução possível dos painéis, cf. p.e. White, 1957: 117-26; Kemp, 1990: 9-15; Kemp, 2006a: 4-7.

⁵³⁹ Masaccio (1401-1428). *Santíssima Trindade*, c.1426-7. Fresco, 667 x 317 cm. Igreja de Santa Maria Novella, Florença.

⁵⁴⁰ Além de ser o primeiro tratado de perspectiva, o *De pictura*, é também o primeiro tratado moderno de teoria da arte, totalmente distinto dos tratados oficiais escritos até aí, como o *Il Libro dell' Arte*, do pintor Cennino Cennini (c.1370-c.1440), talvez escrito por volta de 1400 (cf. Cennini, c.1400). Quanto à versão italiana do tratado de Alberti ela não é uma mera tradução, apresentando adições e cortes relativamente à que foi escrita em latim. A publicação das duas versões em 1540 e 1547 (Frangenberg, 1986: 161), respectivamente, as sucessivas reedições e traduções noutras línguas, e a sua citação por tratados posteriores, assegurou a sua influência até ao século XVIII.

⁵⁴¹ Kubovy (1986: 32-8), por exemplo, analisando o papel efectivo de Brunelleschi na invenção da perspectiva com base numa análise psicológica das suas atitudes e carácter tanto nesta situação como no concurso para a construção da cúpula da catedral, defende ser Alberti e não Brunelleschi o inventor da perspectiva enquanto conjunto de procedimentos práticos para uso dos artistas: «... Brunelleschi had good reason to be secretive: He had used an empirical, not geometric, method to create his panels; but he deceived his contemporaries and claimed to be the originator of the *costruzione legittima*. ... he may have invented a trick to paint pictures in perspective without having developed the underlying geometric theory ... perhaps ... he destroyed the panels, in order to take his secret with him to the grave. Thus I believe that Alberti, and not Brunelleschi, invented perspective as a communicable set of practical procedures that can be used by artists» (Kubovy, 1986: 34-8). Para a discussão sobre o método usado por Brunelleschi e a sua comparação com o de Alberti, cf. p.e. White (1957), Kemp (1990: 9-14), Edgerton (1991: 88-89), Field (1997: 28-59), Reis (2002: 37-49, 95-107), Massey (2003b: 162-164).

⁵⁴² «So, unless we are to propose the implausible hypothesis that Masaccio had secretly invented a "rule" of his own, it seems reasonable to hope that Masaccio's construction for the *Trinity* was as Brunelleschi as the style of its architecture» (Field, 1997: 59). Para a construção perspectica do fresco de Masaccio e o papel de

de permitir avaliar tanto o processo usado por Brunelleschi como o grau de originalidade do método de Alberti (Field, 1997: 28), parece indiscutível que se, por um lado, Brunelleschi foi efectivamente o primeiro a “inventar” uma eficaz e correcta fórmula de representação sistemática de espaço numa superfície (a *perspectiva artificial*), tanto a partir da tradição mais recente da pintura italiana como da tradição óptica e matemática medieval, por outro, Alberti através do seu duplo tratado de 1435 e 1436 terá sido o primeiro a transformá-la num conjunto claramente articulado de conceitos, princípios e regras, isto é, num sistema organizado, demonstrável e aplicável⁵⁴³. Por isso, tanto à luz do que sabemos como do que desconhecemos, parece incontornável afirmar que a perspectiva linear centralizada⁵⁴⁴ nasceu, fosse de forma empírica ou científica, com os dois painéis realizados por Filippo Brunelleschi (cf. Reis, 2002):

... nesse tempo, ele próprio propôs e praticou aquilo que os pintores hoje chamam perspectiva, pois ela é, com efeito, parte dessa ciência que consiste em calcular bem e com razão as diminuições e os aumentos das coisas que aparecem aos olhos dos homens muito distantes ou muito próximas ... E dele nasceu a regra que é a base de tudo o que disto se tem feito desde esse dia até hoje. ... [Mesmo que os pintores antigos a conhecessem ou empregassem com regra] como depois ele o fez, quem o pudesse ensinar estava morto há muitos séculos e nenhuns escritos foram encontrados ou se foram encontrados não foram compreendidos. Através do seu engenho e inteligência ou a redescobriu ou a inventou. (Manetti, c. 1480: 43)⁵⁴⁵

De acordo com Manetti, Brunelleschi mostrou esta sua invenção da *prospettiva* através primeiro de uma *tavoletta*, um pequeno painel de madeira provavelmente quadrado e com cerca de 30 cm de lado⁵⁴⁶,

Brunelleschi, cf. Janson, 1967; Kemp, 1990: 15-21; Edgerton, 1991: 88-9; Borsi e Borsi, 1992: 142-5; Field, 1997: 59.

⁵⁴³ Arquitecto, ourives, pintor, Brunelleschi terá provavelmente desenvolvido a sua invenção mais a partir da sua experiência artística concreta e daquilo que se poderá definir como um conhecimento de atelier do que do estudo da teoria óptica e matemática da sua época. Será na directa relação com esta que a exposição teórica de Alberti (humanista, escritor, teórico, arquitecto e, esporadicamente, pintor), embora claramente dirigida aos pintores e a uma aplicação prática, se distinguirá.

⁵⁴⁴ Define-se aqui perspectiva linear ou perspectiva central como «the pattern of lines given by the central projection of the objects on a surface, the surface of the picture, the centre of projection being the relevant point in the eye. The perspective projection thus consists of the intersection of the pyramid of sight by the picture surface. ... In brief *the perspective projection is the section by a surface of the pyramid of sight which is seen issuing out of the eye*» (Pirenne, 1970: 56-7, 74).

⁵⁴⁵ «Così ancora in que tempi e misse innanzi et innato luj propio quello che dipintorj oggi dicono prospettiua, perche ella e una parte di quella scienza che e in effetto porre bene e con ragione le diminuizionj e acrescimenti, che appaiono agli occhi degli huomini delle cosi di lungi e d' apresso ... E da luj e nato la regola, che e la importanza di tutto quello che di cio se fatto da quel tempo in qua. ... Ma se pure feciono con regola ... come feci poi luj, chi lo potesse insegnare alluj, era morto di centinaia d' anni, e iscritto non si truoua, e se si truoua, non e inteso. Ma la sua industria e sottiglieza o ella la ritrouo o ella ne fu inuentricie».

⁵⁴⁶ A expressão de Manetti é «*di circha mezo braccio quadro*» (Manetti, c.1480: 43). Um *braccio* corresponde a 0,5836 m. Para as questões relativas à medida em causa e interpretação deste excerto de Manetti, cf. White, 1957: 118, n. 3; Kemp, 1990: 12.

sobre o qual criou uma imagem exacta do exterior da igreja de São Giovanni de Florença, e dessa igreja fez uma imagem tal como se pode ver à primeira vista e a partir do exterior; para poder pintá-la, ele próprio colocou-se na porta central de Santa Maria del Fiore, a umas três *braccia*, e fê-lo com tal esmero e delicadeza e com tal precisão no colorido dos mármore brancos e negros, que não existe nenhum miniaturista que pudesse fazer melhor: [aí] figurou essa parte da praça que o olho abarca [a partir daquele ponto]...» (Manetti, c.1480: 43)⁵⁴⁷

Porém, dois outros aspectos desta pintura são absolutamente fundamentais. Primeiro, o céu no painel não era pintado, pois Brunelleschi, por razões que Manetti não explica,

na superfície que tinha de representar o céu, nessa parte do quadro em que as paredes se desvanecem na atmosfera, pôs prata brunida, de tal modo que o ar e os céus naturais puderam reflectir-se nela; e também as nuvens, que sobre esse fundo prateado parecem ser movidas pelo vento quando sopra. (Manetti, c.1480: 43-5)⁵⁴⁸

Em segundo lugar, a superfície da pintura não era vista directamente mas de forma indirecta, por via de um sofisticado estratagema que envolvia um óculo, um espelho e a activa participação do observador no processo:

Na dita pintura – porque o pintor necessita de pressupor um lugar único de onde se dará a ver a sua obra, determinado tanto em altura e largura como nos seus lados e na sua distância, de tal modo que ao observá-lo não ocorram os erros [distorções] que acontecem sempre que o lugar se afasta daquilo que aparece aos olhos – ele abriu um orifício no painel onde estava esta pintura, e que se situava na parte pintada do templo de São Giovanni, no exacto lugar onde o olho a percutia [interceptava], na linha recta de quem observava a partir daquele lugar situado no interior da porta central de Santa Maria del Fiore e onde teria que se colocar caso quisesse retratá-lo. Orifício esse que era pequeno como uma lentilha, do lado pintado, e se alargava em forma de pirâmide do lado oposto, à semelhança de um chapéu de palha feminino, até ao diâmetro de um ducado ou um pouco mais. E ele desejava que se colocasse o olho na parte de trás [do painel], onde o buraco era mais largo, e que aquele que o observasse o encostasse ao seu olho com uma mão e, com a outra, segurasse, frente à pintura, um espelho plano, de modo a reflecti-la; e aquela distância a que estava o espelho, na outra mão, correspondia mais ou menos, em braças reduzidas, à distância que ia, em braças reais, do lugar onde ele indicava ter estado para o representar [o painel] até ao templo de São Giovanni, de tal modo que ao olhá-lo, com todas as circunstâncias já mencionadas da prata polida, da praça, etc., e do orifício, parecia que aquilo que se via era a própria realidade. E eu tive-o nas minhas mãos e vi-o muitas vezes no meu tempo e posso dar testemunho. (Manetti, c.1480: 45)⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ «Et questo caso della prospettiva nelle prima cosa, in che e lo mostro, fu in una tauoletta di circa mezzo braccio quadro, doue fecie una pittura assimilitudine del tempio di fuorj di Santo Giovanni di Firenze. Ed a quel tempio ritratto per quanto se ne uede a uno sghuardo dallato di fuorj; e pare, che sia stato a ritrarlo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore qualche braccia tre, fatto con tanta diligenza e gentilezza e tanto apunto con colorj de marmi bianchi et neri, che non e miniatore che l' auessi fatto meglio: Figurandovi dinanzi quella parte della piazza che ricieue l' occhio ...».

⁵⁴⁸ «... e par quanto s' aueua a dimostrare di cielo, coe che le muraglie del dipinto stanpassono nella aria, messo d' ariento brunito, accio che l' aria e cielj naturalj ui si specchianssono drento e cosi e nugoli, che si uegono in quello ariento essere menati dal uento, quandetrae».

⁵⁴⁹ «... laquale dipintura, perchel dipintore bisogna che presupunga uno luogo suolo, donde sa a uedere la sua dipintura si per altezza e basseza e da lati come per discosto, accio che non si potessi pigliare errore nel guardarlo, che in ognj luogo, che s' escie di quello, a mutare l' apparizionj dello occhio egli aueua fatto un buco nella tauoletta, dou' era questa dipintura, che uenina a essere nel dipinto dalla parte del tempio di Santo Giovanni, in quello luogo doue percoteua l' occhio al diritto da chi guardaua da quello luogho dentro alla porta del mezo di Santo Maria del Fiore, dove si sarebbe posto, se l' auesse ritratto. Elquale buco era piccolo quanto una lenta da lo lato della dipintura e da rouescio si rallagarua piramidalmente, come fa uno cappello di paglia da donna, quanto sarebbe el tondo d' uno ducato o poco piu; e uoleua, che l' occhio si ponessi da rouescio, donde eglj era largo, per chj l' auessi a uedere, e con l' una mano s' accostassi allo occhio e nell' altra tenessi uno specchio plano al

No segundo painel, porém, quase tudo mudou: o tamanho, o conteúdo da representação e o processo de observação. O que não mudou foi a ausência de qualquer forma de representação pictórica do céu:

Ele fez em perspectiva a praça do palácio *de Signori* de Florença, com tudo o que aí se encontrava, por cima e à volta, tudo quanto a vista providenciava, o que se erguia no exterior da praça ou que estava ao seu nível, ao longo da fachada da igreja de São Romolo, passada a esquina de *Calimala Francescha* que se ergue nesta praça, a poucas braças de *Orto San Michele*, local de onde pode ver-se o palácio de Signori de tal modo que duas das suas fachadas se vêem inteiras, aquela que está virada a poente e aquela que está virada a norte. E é uma coisa maravilhosa ver tudo aquilo que ali aparece, todo o conjunto, com todas as coisas que a vista apreende a partir deste local. ... E no sítio onde, no de São Giovanni, havia colocado a prata polida, aqui, deixou um vazio acima do casario e ele transportava-o consigo para o poder colocar no lugar onde o céu natural se mostrava por cima dos edifícios. (Manetti, c.1480: 45-7)⁵⁵⁰

Portanto, nas duas pinturas realizadas por Brunelleschi com o objectivo de demonstrar a sua invenção da perspectiva central, o céu não foi representado mas sim transmitido. Na primeira, o céu natural foi transmitido, de forma indirecta e num reflexo impreciso, para o olho do observador por via da prata brunida; na outra, ele era por e simplesmente mostrado directamente acima da pintura recortada, numa espécie de montagem do fingido com o real⁵⁵¹. Esta não representação do céu surge assim, inevitavelmente, como a característica mais extraordinariamente dissonante – e, por isso, significativa – do revolucionário acontecimento. Como sublinha Damisch (1987: 175), o céu dos painéis de Brunelleschi não é um céu perspéctico mas um *céu meteorológico*: «o ar e os céus naturais» reflectidos ou simplesmente mostrados e «as nuvens, que sobre esse fundo prateado» ou acima da placa de madeira pintada «parecem ser movidas pelo vento quando sopra» (Manetti, c.1480: 45). Ou seja, Brunelleschi inventa a perspectiva mas não a consegue aplicar à representação do céu. Esta incapacidade não é pessoal nem circunstancial: é da própria perspectiva que, desde o momento do seu nascimento, se revela incapaz de, através das suas

dirinpetto, che vi si ueniua a specchiare dentro la dipintura; e quella dilatione dello specchio dall' altra mano ueniua a essere la distanza uel circa di braccia piccholine, quanto a braccia uere daluogho, doue mostraua essere stato a ritrarlo, per insino al tempio di Santo Giovanne; che al guardarlo con l' altra circustaze dette dello ariento brunito e delle piazza ect. et del punto pareua, che si uedessj el proprio uero. E io la avuto in mano e ueduto piu uolte a mia dj e possone rendere testimonianza».

⁵⁵⁰ «Fecie di prospettiua la piazza del palagio de Signori di Firenze con cio che ue su e d' intorno, quanto le uista serve; stando fuorj della piazza o ueramente al parj lungho la faccia della chiesa di Santo Romolo, passato el canto di Calimala Francescha, che riescie in su detta piazza poche braccia uerso Orto S. Michele. Donde si guarda il palagio de Signori, in modo che due faccie si uegono intere: quella che uolta uerso ponente e quella che e uolta uerso tramontana; che e una cosa marauigliosa a uedere quello che pare insieme con tutte le cose, che racchoglie la uista in quello luogho. ... E nel luogo, che misse l' ariento brunito a quella del Santo Giovanni, qui scanpo l' assi, doue lo fece da chasamenti in su, e recauasi con esso a ghuardallo in luogo, che l' aria naturale si mostraua da casamenti in su».

⁵⁵¹ «And so Brunelleschi chose to represent that Piazza in the only painting of the Renaissance era, so far as I know, that could not possibly have been put inside a frame» (Kelly Smith, 1994: 17).

leis, representar o céu – é este facto e a consciência dele que constitui o *síndrome de Brunelleschi*. Aliás, não é por acaso que sendo as duas tábuas representações de vistas urbanas a partir de pontos exactos e pré-definidos, a única coisa que no seu seio não era de natureza regular, arquitectónica e, portanto, geometrizable – isto é, o céu – seja precisamente aquilo que Brunelleschi não representa mas, de forma especular e espectacular, se limita a mostrar. Tal como Kepler que, mais tarde, haveria de deixar de fora da sua teoria o que estava para lá da parede opaca do olho (a percepção), antes dele Brunelleschi deixou de fora o que estava para lá do chão das praças e dos edifícios emblemáticos de Florença (o céu). Uma e outra coisa tinham em comum o facto de não serem demonstráveis por via de uma diagrama geométrico ou representáveis através de uma pintura em perspectiva. Como afirma Kelly Smith (1994: 5), a perspectiva linear é «útil para traduzir não o espaço mas a arquitectura – para representar ruas, praças urbanas, edifícios, compartimentos», isto é, «objectos geometricamente regulares, duráveis e criados pelo homem com que nos rodeamos nas *ciudades*». Nesse sentido, ela corresponde, acima de tudo, a uma concepção burguesa e racionalista do espaço urbano: «o termo burguês é apropriado, pois a perspectiva linear foi uma invenção urbana, empregue inicialmente para representar os espaços na cidade» (Cosgrove, 1985: 40).

Se, curiosamente, Manetti não dá qualquer explicação para o facto de, tanto num caso como noutro, Brunelleschi não representar o céu, sente no entanto necessidade (ou à vontade), para explicar porque é que Brunelleschi na sua segunda máquina de maravilha – «é uma coisa maravilhosa ver tudo aquilo que ali aparece» (Manetti, c.1480: 45) – não usou o orifício:

Podemos dizer aqui: porque é que ele não fez esta pintura, sendo ela em perspectiva, com o mesmo orifício para a vista como o pequeno painel do templo de São Giovanni? Isto advém do facto do painel ter que ser muito grande para que aí se pudesse pôr tantas e tão diferentes coisas que era impossível segurá-lo à frente da cara com uma mão e, com a outra, segurar o espelho; pois o braço do homem não é suficientemente longo para que, com o espelho na mão, o pudesse colocar no ponto situado à distância apropriada, nem tem tão pouco a força suficiente para o suportar. Assim, ele deixou-o ao discernimento de quem olha, como acontece em todas as outras pinturas de todos os outros pintores, ainda que quem olha nem sempre seja capaz de discernir. (Manetti, c.1480: 45-7)⁵⁵²

⁵⁵² «Potrebbe dire qui, perche non fece egli a questa pittura, essendo di prospettiva, con quel buco per la vista come alla tauoletta del duomo di S. Giovanni? Questo naque, perche la tauola di tanta piazza bisogno, che fussi si grande a metteruj dentro tante cose distinte, ch' ella non si poteua comel Santo Giovanni regiere con una mano al uiso ne con l' altra allo specchio; perchel braccio dello huomo non e tanto lungo, che collo specchio in mano e lo potessi porre dirinpetto al punto con la sua distanza, ne anche tanto forzeuole, che le reggessi. Lascollo nella discrezione di chi ghuarda, come interuiene a tutte l' altre dipinture negli altrj dipintori, benche chi guarda ogni uolta non sia discreto».

Se aparentemente a resposta é, portanto, o tamanho, talvez a verdadeira razão deva ser procurada no subentendido da explicação: Brunelleschi, num intervalo de tempo para nós desconhecido, decidiu demonstrar a perspectiva segundo dois modos diferentes – na dimensão, no ponto de vista (certamente oblíquo no segundo caso), no processo visual envolvido (indirecto no primeiro e directo no segundo), no artifício ficcional para incluir o céu e, finalmente, nos resultados. O olho prisioneiro do óculo e, com ele, das regras da perspectiva, no primeiro, dá lugar, no segundo, à liberdade espacial e ao livre arbítrio ou discernimento do observador na escolha do ponto de vista ideal – mesmo que Manetti desabafe que este *nem sempre seja capaz de discernir*⁵⁵³. Por outras palavras, Brunelleschi define, desde logo, as duas formas fundamentais de aplicação e apresentação pictórica da perspectiva: uma mais *purista* e eficaz em termos ilusionistas mas, ao mesmo tempo, mais condicionada pelos artefactos e condições ópticas que envolve, da qual nascerão as *caixas ópticas* de Hoogstraten⁵⁵⁴, os modernos estereoscópios, a experiência do cinema estereoscópico ou, mais recentemente, da realidade virtual; a outra, mais *pragmática*, mais dependente da activa e voluntária participação do observador, mas menos eficaz, de onde resultará toda a história futura da aplicação da perspectiva à pintura e, com ela, o espaço visivo da pintura mural nas grandes superfícies – como os tectos barrocos dos séculos XVII e XVIII, nos quais não é viável nem desejável a utilização de óculos. Assim, se a primeira definirá a natureza intrinsecamente miniatural da representação perspéctica perfeita ou, pelo menos, a condição inexoravelmente solitária da sua experiência visual, a segunda tornará possível à perspectiva tornar-se um espectáculo de massas, uma experiência colectivamente partilhada mesmo que à custa de uma inevitável inexactidão dos seus resultados: seja no caso de praticamente toda a pintura produzida daí em diante, ou da moderna cultura fotográfica, televisiva e cinematográfica. Em todos estes casos podemos estar face à imagem no lugar errado, demonstrando assim, voluntária ou involuntariamente, a falta de discernimento de que falava Manetti. Mas, por outro lado, estamos sempre acompanhados pois esta forma de experiência visual, não deixando de ser subjectivamente individual, é objectivamente colectiva. Como afirma Leonardo da Vinci,

esta dita invenção [da perspectiva] obriga o espectador a colocar-se com o seu olho num pequeno orifício e então, a partir deste pequeno orifício, ela mostra-se plenamente. Mas como muitos olhos se reúnem ao mesmo

⁵⁵³ Como salienta Andrews (1985: 39), Manetti parece jogar com as palavras: *discreto*, o adjectivo que ele usa, tanto significa literalmente “discreto” como se refere a “discernimento” (como no sufixo *discrezione*).

⁵⁵⁴ «The Dutch peep-box, which provides the viewer with an eye-hole through which to look at an interior illusionistically depicted on the inner surfaces of the box, also confirms this characteristic northern isolation of the eye» (Alpers, 1983: 35).

tempo para ver uma única e mesma obra feita com tal arte, apenas um verá com clareza o efeito desta perspectiva enquanto que todos os outros ficarão confusos» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. E., fol. 16 r, l, n.º 108)⁵⁵⁵

Toda a nossa cultura visual, nascida com a perspectiva, depende e deriva, portanto, mais da segunda que da primeira demonstração de Brunelleschi. Juntas, porém, definiram e anteviram o futuro possível da perspectiva e da pintura que nasceria sob o signo dela: tanto as suas capacidade de encantamento, persuasão e maravilha como as suas limitações e, sobretudo, o seu fracasso em representar a natureza mutável, incerta e, por isso, inexacta do céu.

Este abandono por Brunelleschi – e, significativamente, por quase todos os pintores depois dele – do óculo e do espelho e, com eles, da visão mediada, da concepção da pintura como máquina óptica e da experiência pictórica como um *peepshow*, parece fundado ainda numa outra razão: a necessidade de sublinhar valores de permanência, constância e intemporalidade por oposição a uma concepção da representação como puro *truque*, como artifício tecnicista e efémero, como mero entretenimento (Kubovy, 1986: 127-8), que, à semelhança dos malabarismos de um mágico, se esgota no seu próprio poder de iludir. Um tal abandono terá, também por isso, uma enorme importância futura ao implicar uma diferenciação, em moldes inteiramente modernos, entre *ilusão* e *trompe l'œil*. Procurando que a pintura seja mais do que uma curiosidade técnica Brunelleschi deixa claro, através do segundo painel, que o seu objectivo não é apenas demonstrar uma invenção técnica mas torná-la um instrumento ao serviço da pintura: «quando a ilusão é o âmago de uma experiência, como o é na magia ou nas caixas perspécticas, a obra que dá origem à ilusão torna-se particularmente efémera porque a mecânica da ilusão, mais do que a própria obra, torna-se o foco da experiência» (Kubovy, 1986: 129). Pondo a pintura como pintura em primeiro lugar, ao abandonar o orifício e o espelho, Brunelleschi fá-lo ainda, segundo Kubovy (1986: 128, 134-7), por uma segunda razão: a descoberta, ou a constatação, também fundamental para o futuro, de que a consciência da superfície não anulava a ilusão da perspectiva. Pelo contrário, estimulando a intervenção de misteriosos factores perceptivos, operando *para lá da parede opaca*, o efeito perspéctico revelava, na mente do observador, uma capacidade de resistência e adaptação à mobilidade e desacerto do sujeito face ao ponto de vista ideal – aquilo que Kubovy (1986) designa por *robustez da perspectiva* e que, como se demonstrará, desempenha um papel fundamental na percepção das grandes superfícies

⁵⁵⁵ «Ma questa tale inuencione costringnie il ueditore a stare coll'ochio a vno spiracolo e allora da tale spiracolo si dimonstrerà bene; Ma perché molti occhi s'abbatono a vedere a un medesimo tempo vna medesima opera fatta con tale arte e solo vn di quelli vedi bene l'ufitio di tal prospettiua e li altri tutti resta confusi».

pintadas dos tectos barrocos. Em grande parte, reside aqui a verdadeira capacidade da perspectiva em criar «efeitos psicológicos extraordinariamente poderosos» (Kubovy, 1086: 128), mesmo que isso tenha significado abdicar de um efeito de ilusão total⁵⁵⁶. Finalmente, uma terceira e decisiva razão para o posterior abandono do modelo do primeiro painel por quase todos os pintores que vieram a usar a perspectiva: para que a pintura fosse uma janela, como a definiu Alberti, ela não poderia ser uma imagem aprisionada e apenas visível através de um óculo, nem o observador um ser aprisionado e reduzido na sua capacidade de se relacionar com a pintura. A magia deveria ser outra, já não puramente visual mas psicológica e, por isso, mais eficaz: a superfície pictórica deveria conter todos os meios e artificios necessários para se tornar perceptivamente uma verdadeira e convincente abertura para um mundo fascinante e enfeitiçador.

O hiato entre as demonstrações de Brunelleschi e a primeira pintura realizada usando o novo sistema é também revelador: se as datas presumidas estiverem correctas cerca de treze anos separam as *tavolettas* de Brunelleschi do fresco de Masaccio. Para Kemp (1990: 14-5) esse terá sido o tempo necessário para operar a passagem da perspectiva como um sistema de revelação do real para um outro capaz de se adaptar às necessidades e funções dos artistas: a criação ou aparição de espaços irrealis, imaginários e sobrenaturais. Para transformá-la, portanto, num sistema de revelação do invisível e não apenas de reprodução do visível; de representação de paraisagens e não apenas de imitação de paisagens urbanas. Bastante revelador é, por isso, o facto dessa primeira pintura, a *Santíssima Trindade*, mostrar aquilo que os pintores italianos mostravam desde Giotto (1267-1337) e que, na esmagadora maioria dos casos, continuariam a mostrar nos séculos seguintes mas que não havia sido o que Brunelleschi mostrara: um espaço sobrenatural para lá da parede, povoado por figuras também elas sobrenaturais, representando acontecimentos igualmente sobrenaturais⁵⁵⁷. Em suma: uma proposta de experiência visionária e não uma demonstração dos processos da visão humana⁵⁵⁸. Assim, pedindo emprestada uma expressão

⁵⁵⁶ «To him [Brunelleschi], the hole in the panel, in addition to preventing optical distortions, served greatly to enhance the picture's depth effect. When a painting is viewed directly, the surface texture of the pigment tends to be visible and to reveal the picture's physical character as a flat plane. ... The mirror image diminishes the surface texture of objects reflected in it and thus counteracts flatness, especially when the contours of the mirror are hidden by the peephole» (Arnheim, 1978: 191).

⁵⁵⁷ «Masaccio's differentiation in depth between the all-too-mortal world this side of the plane and the indubitably spiritual realm inhabited by God, Christ, Mary and John is an act of high genius» (Kemp, 1990: 21).

⁵⁵⁸ «The most remarkable demonstration of correspondence between perspective and vision was provided by Filippo Brunelleschi. ... constitute the first effort to establish an equivalence, between a representation and the object of that representation. They establish an equation between vision and perspective representation that is

de Bertol (1996: 89), esta passagem de Brunelleschi para Masaccio pode ser caracterizada como uma passagem das *imagens da arquitectura* para uma *arquitectura das imagens*. Esta, no entanto, não pode ser desligada de uma outra: a passagem gradual, de Masaccio para Correggio e deste para os pintores murais dos séculos XVII e XVIII, de uma representação de um espaço sobrenatural arquitectónico⁵⁵⁹, herdado de Giotto, para um outro inteiramente aéreo e barroco. Mesmo que, neste processo, a perspectiva nunca se liberte inteiramente da sua matriz fundadora urbana e racionalista.

Esta passagem do *espaço cúbico*⁵⁶⁰ ou *espaço em caixa*, vindo de Giotto e depois racionalizado e sistematizado pela perspectiva central de Brunelleschi e Alberti, que é construído e definido em profundidade através da *grelha ortogonal* do plano do solo⁵⁶¹, para um espaço aéreo definido pelo seu carácter não ortogonal e inexacto é metaforicamente antecipada nas duas experiências fundadoras: na primeira, centrada no espaço espiritualmente mais simbólico de Florença, a praça do duomo, o céu é um reflexo de outro reflexo; na segunda, no espaço temporalmente mais simbólico da cidade, a praça della Signoria, é o céu natural que o observador vê directamente. Ou seja, um céu impreciso e, por isso, pouco realista, no primeiro caso, nítido e incontestavelmente real no segundo. De facto, o céu visto pelo observador que espreitasse pelo óculo do painel de São Giovanni deveria ser bastante impreciso: primeiro porque Manetti é claro ao dizer que ele usou prata brunida e não

solved according to certain given conditions, such as the position of the observer and the experiment's manipulation of the view point to allow for only monocular vision» (Bertol, 1996: 89).

⁵⁵⁹ Ramírez (1983: 82), por sua vez, fala de uma *arquitecturação dos céus* renascentista, exemplificadas pela *Assunção da Virgem*, c.1475 (Têmpera sobre madeira; 228,5 x 377 cm. Londres, National Gallery), de Francesco Botticini (c.1446-1498) e a *Disputa do Santíssimo Sacramento*, 1510-11 (Fresco, d.n.d. Vaticano, Stanza della Segnatura), de Rafael. Em ambos os casos, assiste-se à continuação da «larga tradición medieval de representar jerarquías espaciales según los círculos celestes» e, no caso da *Disputa* o «cielo es arquitectónico no sólo porque se somete a las leyes de la perspectiva, sino también porque apunta al simbolismo constructivo de la Iglesia-institución: el "nuevo templo" por levantar está ya prefigurado en la armonía celeste y sus cimientos se asientan en el misterio trascendente de la Eucaristía».

⁵⁶⁰ A caracterização do espaço perspéctico como "espaço cúbico" é de Salat e Labbé (1994: 241). De alguma forma, este é um espaço teatral, onde o mundo decorre como num palco: «the "picture plane" might be understood as an large pane of glass across the very front of this stage» (Dunning, 1991: 41).

⁵⁶¹ «The fictive floor in Alberti's structured space is then conceived as a projected horizontal grid, or *pavimento* (so called after the inlaid tiles frequently found in contemporary houses). The squares of the *pavimento*, as they appear to recede and diminish in breadth, then provide the module for relating the size of all objects placed on them within the room ...» (Edgerton, 1991: 156). Um dos casos mais interessantes de íntima co-relação, continuidade e co-extensividade entre a ilusionista grelha perspéctica do solo e a de um chão real em mosaicos ocorre no *Sallone della Prospettiva*, da Villa Farnesina, em Roma, cuja arquitectura e pintura em perspectiva das paredes, realizada c.1515, é da autoria de Baldassare Peruzzi (1481-1536). O chão do Salão é formado por uma quadrícula de mármore de 9 x 5 módulos, cada um com cerca de 1,6 m de lado. Nas quatro paredes laterais, Peruzzi pintou a fresco varandas que prolongam virtual mas sistematicamente esta área – além de o abrirem para uma vista da paisagem em redor, onde se inclui a cidade de Roma tal como se avistava da então periférica Villa. Como o chão das varandas é formado por quatro destes módulos, pintados em perspectiva numa faixa com cerca de 50 cm de altura, a profundidade virtual de cada uma delas é de cerca de 6,5 m. Deste modo, Peruzzi amplia o espaço real para quase o dobro.

um espelho para reflectir o céu e, segundo, porque o próprio espelho usado para reflectir este reflexo, como todos os espelhos desta época, estaria muito longe da superfície perfeita e uniformemente polida dos espelhos actuais (cf. Kelly Smith, 1994: 12-3). Assim, não só todo painel surgiria pouco nítido como esta falta de clareza ou detalhe seria particularmente acentuada no caso do céu – que deveria, assim, assemelhar-se a uma observação desfocada. O que é significativo é que este céu impreciso e inexacto parece intencional; ou seja, destinado a funcionar como um artifício simbólico da sobrenaturalidade associada à natureza religiosa tanto do objecto, o Baptistério que ocuparia central e quase unicamente a superfície pictórica, como do espaço da representação, a praça entre aquele e a catedral. Pelo contrário, na segunda demonstração, o céu inequivocamente terreno, natural e real parece simbolicamente indissociável do poder temporal associado à sede do governo da cidade. Por outras palavras, o céu impreciso do primeiro painel, parecendo ser uma solução visual destinada a conotar uma natureza mística, funciona como uma metáfora da inexacta sobrenaturalidade dos céus que virão. E a autonomia que estes demonstrarão face à grelha ou malha perspéctica albertiniana significará não só que a sua natureza é aérea e não terrena, mas, sobretudo, que o espaço celestial está longe de poder ser um domínio da geometria euclidiana.

Independentemente do método usado, aquilo que Brunelleschi inventou foi a perspectiva central – e foi esta que Alberti transformou num sistema, ao mesmo tempo prático e teórico, destinado a materializar uma nova forma de representação pictórica e a transformar o papel e o lugar da pintura na sociedade e a sua relação com o sujeito observador. Perspectiva central significa, desde logo, a definição da visão como um cone ou pirâmide visual que liga um olho do observador, reduzido a um ponto, ao objecto observado e da pintura como um plano que seccionando essa pirâmide visual se torna na superfície de projecção dos raios visuais que formam a pirâmide⁵⁶². Trata-se, portanto, de um sistema centralizado num ponto: o *centro de projecção* que é também o *ponto de vista*, aquele em que o pintor se

⁵⁶² «Any geometrical plane placed between an object and the eye will intersect the visual pyramid ... projecting from the object to the eye. That intersection defines a geometrical shape in the plane that can be said to be projectively equivalent to the original object, seen from this particular location. In other words, this geometrical form lies precisely within the same visual rays and consequently has precisely the same structure in the optic array as the object itself. Thus, the two-dimensional geometrical shape in the plane is a visual substitute for the original object. It is a pictorial *re-presentation* of the object. This plane is referred to as the *picture plane*» (Sedgwick, 1980: 38-9). Aumont (1994: 23), por sua vez, salienta que «according to the laws of geometric optics, the light rays that go through the centre of pupil generally give a real image with a central projection. Roughly speaking (but very close to the truth as far as vision in and around the foveal zone is concerned), this transformation can be described in geometrical terms as a projection emanating from one point onto a flat plane: this is known as centred or *linear perspective*».

colocou, real ou imaginariamente, para conceber a representação e aquele em que o seu observador se deverá também colocar para obter uma experiência idêntica à do pintor⁵⁶³. Mas, ao mesmo tempo, a sua projecção num ponto em torno do qual a própria imagem se organiza, o *ponto cêntrico* (Alberti, 1435b-6: I, 19: 227-8) ou, como mais tarde, seria designado, o *ponto de fuga*⁵⁶⁴ – na primeira demonstração, por via do óculo e do espelho, estes dois pontos fundiam-se num só. O olho do observador, o ponto de vista, está ligado ao ponto cêntrico na pintura através do *raio cêntrico*, «o dirigente ou o príncipe dos raios» (Alberti, 1435b-6: I, 8: 61, 227-8)⁵⁶⁵ que define, assim, o eixo através do qual o sujeito observa a imagem⁵⁶⁶. O primeiro e mais importante princípio da perspectiva geométrica, central e linear, pela primeira vez demonstrado por Brunelleschi e teorizado por Alberti, é o de que tanto a sua estrutura como o seu impacto no observador depende desta ligação vital entre ponto de vista e ponto de fuga (cf. Andrews, 1995: 37-9; Reis, 2002: 95-124).

Como processo construtivo, a perspectiva actua na superfície material procurando criar, para lá dela, um mundo espacial fictício – visualmente credível mas factualmente inexistente – paralelo ao mundo real. Mas, desde o primeiro momento, isto é, desde Brunelleschi, a perspectiva ambicionou torná-lo não só contíguo mas contínuo com o mundo real e, dessa forma, comunicante com este. Alberti cria, por isso, um método gráfico – um *diagrama* ou *esquema* espacial (Hartt, 1994: 238) – para dominar, organizar e transformar o campo pictórico nesta ilusão de espaço contínuo que era, ao mesmo tempo, uma tradução

⁵⁶³ «The *station point* of a picture is the point in space at which the eye is placed when the picture is constructed – the point to which the scene is projected. For a given scene, the location of the picture plane and of the station point jointly determine the form of the picture. If a different station point is chosen, a different picture will generally result. ... Once a picture has been constructed, however, it is no longer responsive to our movements; it is like a view frozen onto a window. When we move away from the station point from which a picture was constructed, that picture no longer corresponds to our new view through the window, and therefore no longer accurately represents that view to us» (Sedgwick, 1980: 40-1).

⁵⁶⁴ «The projections of any system of parallel lines that are not parallel to the picture plane converge to a single point on the horizon line. This point is referred to as the *vanishing point* of the system. This convergence occurs because although the actual separation between any two such lines remains constant along their entire length, the visual angle subtended by that separation approaches zero as its distance from the station point approaches infinity. ... This line through the station point intersects the picture plane on the horizon line and at the vanishing point of the system of lines to which it is parallel. ... That point of intersection will be on the horizon line and will be the vanishing point of the system» (Sedgwick, 1980: 53-4).

⁵⁶⁵ «... onde *merito* si può dire principio de' razzi». Guidobaldo del Monte (1545-1607), no seu *Perspectivae Libri Sex*, publicado em Pisa em 1600 desenvolve a definição, matemática e geométrica, deste ponto por ele apelidado de *punctum concursus* (cf. Osborne, 1970: 840-50; Kemp, 1990: 90-1; Fragenberg, 1986). O baptismo do ponto cêntrico como ponto de fuga ocorre no *New Principles of Linear Perspective* de Brook Taylor, publicado em 1719: «Taylor does not quite explain what is supposed to vanish at the vanishing point, but the name has stuck» (Field, 1997: 229).

⁵⁶⁶ Sendo a relação entre o sujeito e o espaço visual intrinsecamente dinâmica, a definição do ponto de vista implica uma escolha, uma definição e aplicação de critérios, uma opção consciente feita pelo pintor e oferecida ao observador que, assim, ascende ao lugar do pintor e partilha dos privilégios dessa posição e, em particular, da *visão* que ela proporciona sobre um dado mundo.

racional e sistemática de um conjunto de conceitos da teoria óptica da visão. Criou, portanto, um sistema de representação para uso dos pintores que, tornando desnecessário o conhecimento e domínio por estes da teoria óptica subjacente⁵⁶⁷, constitui uma forma particular de pensamento e linguagem visuais destinados a serem usados na criação de imagens⁵⁶⁸. Neste sistema, três aspectos são fundamentais: *i)* a soberania do olho e, nesse sentido, do sujeito no centro do espaço visual; *ii)* a variação sistemática de tamanhos e distâncias e, portanto, o carácter relativo e não absoluto do espaço criado; *iii)* o objectivo de, por via de um efeito de realidade, alcançar um *efeito do real* na mente do observador e, assim, criar uma subjectiva mas poderosa relação de continuidade e comunhão entre esse observador e o espaço representado – espaço este que só existe esquematicamente na superfície e virtualmente na mente daquele. Mas porque fundada na geometria, a qual, por sua vez, derivava da ciência óptica, a perspectiva foi rapidamente encarada como uma afirmação das propriedades matemáticas do próprio espaço e, de forma consequente, como afirmava Fra Luca Pacioli (1445–1514) no seu *Summa de arithmetica, geometrica, proportioni et proportionalitai*, publicado em Veneza em 1494, uma afirmação de *certeza* (cf. Cosgrove, 1985: 60, n. 31). O seu impacto foi tremendo: transformou por completo o modo de conceber e de ver o mundo⁵⁶⁹ e moldou inevitavelmente toda relação visual e psicológica do Ocidente com o espaço, com a representação e com a própria noção de real⁵⁷⁰:

⁵⁶⁷ Na versão em latim, mas ausente da italiana, Alberti escreve: «Este não é o lugar para discutir se a vista repousa na junção do nervo visual interno [o nervo óptico], ou se as imagens se representam na superfície do olho, como aconteceria num espelho animado. Não penso ser necessário falar aqui de todas as funções do olho relacionadas com a visão. Será suficiente nestes comentários descrever de forma breve as coisas que são essenciais ao presente objectivo» (Alberti, 1435*a*: I, 6: 41; Alberti, 1435*b-6*: I, 6: 55). Ou seja, a perspectiva artística requer «mathematics, but not the physics or physiology of vision» (Lindberg, 1976: 149) – atitude que será seguida, daí em diante, por quase todos os tratadistas.

⁵⁶⁸ Field (1997: 25-9) chama a atenção para o facto da descrição matemática de Alberti ser inadequada, fosse por considerar difícil explicar de forma simples e clara complexos conceitos matemáticos a pessoas que não os tinham, fosse porque ele próprio não os compreendeu completamente: «Alberti has repeatedly referred to the “cone” or “pyramid” of vision, that is the sheaf of rays between the eye and the scene that is viewed, and has said that the picture represents a section through this cone. His use of the words cone and pyramid to indicate solid figures whose bases are of irregular shape is a little confusing mathematically, but was quite usual at the time. What is much more serious is that he says not a single word to indicate the nature of the connection between the cone of vision and the construction that follows» (Field, 1997: 26).

⁵⁶⁹ «El espacio de la perspectiva representado por los artistas del siglo XV anuncia el espacio geográfico recorrido por los exploradores del XVI y el espacio cósmico calculado por los científicos del XVII. / El mundo artístico y el mundo científico, que se separan en los primeros decenios del siglo XVII, formaban antes un mundo único» (Benevolo, 1991: 13).

⁵⁷⁰ Para Edgerton (1991: 88), «No other idea before or since has done more to shape the psychological outlook of the West, and to undermine the traditional outlooks of all other cultures with which the West has come into contact».

O efeito desta invenção foi nada menos do que convencer toda uma civilização de que possuía um método infalível de representação, um sistema para a reprodução automática e mecânica de verdades acerca do mundo material e dos mundos mentais. O melhor indicador da hegemonia da perspectiva artificial é o modo como nega a sua própria artificialidade e reivindica ser uma representação “natural” do “modo como as coisas parecem”, “do modo como vemos”, ou ... “do modo como as coisas realmente são”. ... E a invenção de uma máquina (a câmara) feita para produzir este tipo de imagem, ironicamente, apenas reforçou a convicção de que este é modo natural de representação. (Mitchell, 1986: 37)

A centralidade do olho e do sujeito observador traduz, em primeiro lugar, o carácter essencialmente antropocêntrico da construção perspectiva exposta por Alberti (Harries, 2001: 75): o homem, como Deus, no centro do espaço do qual é a sua origem e medida (Cosgrove, 1985: 51). Este antropocentrismo não só desempenha um papel crucial na perspectiva como, sobretudo, é a síntese de um profundo e estrutural paradoxo que a atravessa: se, por um lado, a ancoragem da perspectiva num ponto matematicamente determinado do espaço – o ponto de vista – parece garantir a sua objectividade e assegurar o carácter cientificamente exacto da representação que produz, por outro este ponto é geometricamente a expressão tanto simbólica como real da sua inerente relatividade – um mundo visto a partir daquele ponto específico e determinado e não de outro – e subjectividade, isto é, a sua dependência do sujeito que ocupa aquele lugar. Nesse sentido, toda a aparência perspectiva é relativa a um dado sujeito que vê a partir de um dado ponto ou lugar do espaço – a testemunha visual imaginária, seja o artista ou o observador. Esta tensão ou conflito entre a ambição de objectividade e exactidão e a estrutural subjectividade e inexactidão da perspectiva é, por sua vez, expressão dessa dupla dimensão científica e ficcional, objectiva e espectacular, constantemente presente: enquanto modelo que reproduz os mecanismos ópticos da visão – o olho câmara – e enquanto construção imaginária e fantástica – a «objectivação do subjectivo» (Panofsky, 1924-5: 61). Uma ciência da realidade e uma arte do irreal e da ilusão:

A perspectiva desenvolver-se-á sempre nesta oposição. É uma ciência que fixa as dimensões e as disposições exactas das formas no espaço e é também uma arte da ilusão que as recria. A sua história não é apenas uma história do realismo artístico. Ela é também a história de um sonho. (Baltrusaitis, 1984: 13)

No âmago deste paradoxo está a ficção de que a perspectiva efectivamente mostra o mundo tal como o vemos, que replica a nossa percepção visual da realidade, quando, afinal, ela é, acima de tudo, uma «conveniente ficção geométrica» (Kubovy, 1986: 20): a ficção de constituir um método objectivo de representação quando foi sempre «subjectivo na sua execução» (Dunning, 1991: 36). Esta ficção assenta numa dupla redução da percepção visual a uma abstracção geométrica: por um lado, não só a redução do sujeito binocular a um ser

monocular mas a sua redução por inteiro a um ponto geométrico localizado no espaço; por outro, a redução do processo de observação a um único instante do tempo⁵⁷¹, a uma suspensão temporal do acto de ver: «é necessário entender que aqui estamos a lidar não com aquelas coisas que simplesmente vemos mas com aquelas que vemos num só olhar [*occhiata*], sem mover a cabeça ou rodar o olho» (Vignola, 1583: 53)⁵⁷². Esta articulada abstracção espacio-temporal⁵⁷³, esta redução do corpo e da mente do observador a um ponto incorpóreo no espaço, o *observador descarnado* (Bryson, 1983: 116), e do olhar a um ponto no tempo, a *visão transcendente*, conduz a uma geometrização do sujeito e a uma transcendência das condições perceptivas. Consequentemente, tal como à redução do observador a um ponto de vista corresponde a organização da composição pictórica em torno de um ponto cêntrico ou de fuga, também à redução da duração do olhar a um instante corresponde a suspensão temporal da acção representada num *punctum temporis* (Harris, 1772: 61)⁵⁷⁴. Estes dois pontos são absolutamente estáticos: nesse sentido, se a perspectiva *reproduz* a visão humana, ela reproduz, de facto, a visão de um dado sujeito, reduzido a um só olho e absolutamente imóvel. Um olho aprisionado no espaço que, a partir dessa posição, observa num olhar instantâneo (*occhiata*) um mundo ficcional que, nessas condições, surge unificado, credível e contínuo com o mundo real. Mas também inteiramente estático ou *congelado*, como congelado está todo e qualquer movimento no espaço em frente ao quadro (Andrews, 1995: 35). Esta é a artificialidade da perspectiva, que deu o título ao primeiro

⁵⁷¹ A representação do instante será enfatizada e tornada verdadeiramente material com a fotografia: «the newness and importance of photography stem from its most obvious capability: its rendering of a precise moment in time. The click of the shutter captures a moment of time that is immediately past but is nonetheless the closest thing there is to a knowledge of the present. The experience of modernity is contained in this paradox. ... Photography created a new relationship to the experience of time that was thoroughly modern» (Mirzoeff, 1999: 69). Por isso, «the instant of a photographic glance is not necessarily the same as the contemplative time in which the painter moves and which is shared by the trained viewer of paintings. ... it is that dimension [this contemplative time] that has been altered by the camera. As a result, we are now in the habit of assuming that we can read all visual compositions at a glance. In museums, I frequently catch myself thinking and moving that way, having fallen into a glance-and-move-on pace that has become the norm» (Gifford, 1991: 24).

⁵⁷² «Bisogna intendere in questo luogo non di quelle cose, che noi vediamo semplicemente; ma di quelle che vediamo in una sola occhiata, senza punto muover la testa, né girar l'occhio». Esta definição será constantemente repetida até ao século XVIII, como no caso de Du Fresnoy (1684*b*: 28): «O Pintor ... [põe] sobre o painel as cores, que perfeitamente imitem o natural, que deve ver-se de hum só lugar, e do mesmo golpe de vista, de sorte que, sem mover-nos, pareça que giramos em roda da figura».

⁵⁷³ É este carácter convencional da perspectiva que leva Goodman (1976: 46) a afirmar «as imagens em perspectiva têm que ser lidas, e a capacidade de ler tem de ser adquirida».

⁵⁷⁴ «For of necessity every PICTURE is a *Punctum Temporis* or INSTANT ... All Actions, which being qualified as above, open themselves into a large Variety of Circumstances, concurring all in the same Point of Time ... The Reason is, that a Picture being ... but a Point or Instant, in a Story well known the Spectator's Memory will supply the previous and the subsequent» (Harris, 1772: 61-4).

tratado impresso da sua história: *De perspectiva artificialis*, de Jean Pélerin, dito Viator (c.1435-1524), publicado em 1505.

O Renascimento conseguiu, deste modo, racionalizar por completo, matematicamente, uma imagem do espaço previamente unificado sob o ponto de vista estético. Isto implicava ... a abstracção profunda da estrutura psicofisiológica do espaço ... Resultou daqui ter sido o espaço psicofisiológico traduzido em espaço matemático. Deu-se por, outras palavras, a objectivação do subjectivo. (Panofsky, 1924-5: 59)

O carácter ficcional ou artificial da perspectiva central definida por Alberti, tal como de toda a perspectiva linear, é, portanto, exemplarmente demonstrada por esta redução – e transformação – do observador num ciclope (cf. Reis, 2002): um sujeito aprisionado num lugar matemático do espaço e reduzido a uma visão monocular que é, também ela, uma abstracção matemática sem existência corporal: um ponto. Ao colocar o seu «corpo neste ponto determinado ou neste eixo particular», o sujeito ciclope «verá a cena *da mesma maneira que o pintor*, com todas as coisas à mesma escala que a do mundo real e com uma continuidade implícita» (Bryson, 1983: 122-3) num processo em que o cone, ou pirâmide, que irradia do olho em direcção à superfície se duplica num outro que é o seu inverso: o cone que a partir do ponto cêntrico, dentro da composição, irradia em direcção ao observador como se este fosse o «objecto do olhar do quadro» (cf. Bryson, 1983: 117; Reis, 2002: 110-2). A total eficácia ilusionista da perspectiva depende, portanto, desta ficção de realidade e desta profunda limitação das condições perceptivas: porque apenas naquelas condições – e só naquelas – o espaço representado é idêntico àquele que representa. Como essas condições são, em última análise, inalcançáveis ou apenas obteníveis por aproximação – como no caso da primeira demonstração de Brunelleschi – o espaço perspéctico é distinto do espaço perceptivo. Por outras palavras, ao transformar o processo de convergência óptica – que ocorre de acordo com as leis ópticas da propagação da luz no espaço natural e da sua refacção no interior do olho humano – numa abstracção matemática e ao reduzir os complexos processos perceptivos humanos à mera projecção de luz na retina⁵⁷⁵, o espaço perspéctico constitui uma abstracção de outra abstracção e, em última instância, uma interpretação, geométrica e gráfica, e não uma reprodução do espaço perceptivo: um mapa e não um espelho dele (cf. Gombrich, 1976*b*: 270; Haber, 1979: 85; Edgerton, 1991: 9; Bertol, 1996: 88). Como afirma Bernard Lamy, «a Matemática faz uma Abstracção das Qualidades sensíveis e, portanto, a Perspectiva, da qual não é senão uma parte, só pode ser uma Aplicação da *Geometria*, para encontrar a passagem

⁵⁷⁵ «... taking the eye as a model for vision is an ideology like any other, even though to us it seems more natural» (Aumont, 1994: 164).

dos Raios Luminosos que fará as próprias coisas, que é suposto estarem atrás da Imagem, aparecerem e aí serem representadas» (Lamy, 1684: 18; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 286)⁵⁷⁶. Assim, tanto o sucesso como o fracasso da perspectiva linear reside nas limitações impostas pelas suas regras geométricas e nessa redução da percepção a um conjunto de leis matemáticas. E esse fracasso ocorre precisamente com aquilo que, mais do que o resto, não é facilmente geometrizável: o céu, isto é, aquilo cuja natureza é luminosa e transparente; o que Du Fresnoy (1684*b*: 29) designa por as «especies aereas, e diafanas ... como o ceo, [e] as nuvens» (Du Fresnoy, 1684*b*: 29).

Uma das melhores demonstrações da ambiguidade do espaço perspéctico e da inerente inexactidão da perspectiva é o facto de embora ser possível prever, a partir de uma dada configuração tridimensional, qual a sua projecção bidimensional o inverso é impossível, «já que não uma mas um número infinito de configurações afins resultarão na mesma imagem» (Gombrich, 1974*b*: 190). Como a transformação de uma realidade tridimensional numa projecção bidimensional conduz a uma perda, ou redução, de informação e, por isso, «a projecção em si própria não nos dá informação suficiente acerca do objecto em causa», isto significa que não há apenas um «mas um número infinito de objectos afins» que «projectarão a mesma sombra se forem colocados no feixe emanado por uma fonte [de luz] única» (Gombrich, 1974*b*: 190). Não deixa de ser interessante constatar a equivalência, ou paralelismo, entre o esforço de reconstrução perceptiva da espacialidade do mundo a partir da sua projecção bidimensional nas retinas e o desafio que, no mesmo âmbito, é imposto pelas pinturas em perspectiva ao nosso sistema perceptivo. De facto, o primeiro grande desafio enfrentado por este é o de ultrapassar a falta de correspondência entre a projecção de um mundo tridimensional numa superfície bidimensional (retina) e a retro-projecção da segunda na primeira. Por outras palavras, se a cada ponto do espaço tridimensional corresponde, pelas leis da geometria projectiva, uma projecção num dado e específico ponto da superfície retínica, já a cada projecção num destes pontos podem corresponder infinitos pontos no espaço real. Para ultrapassar este complexo desafio, a nossa percepção visual recorre a processos de interpretação da informação projectada com base em informação adquirida ou gerada internamente (cf. Kubovy, 1986: 28; Aumont, 1994: 23-4; Palmer, 1999: 20-3). Estas

⁵⁷⁶ «The Mathematicks make Abstraction of the sensible Qualities. *Perspective* then, which is but a part, can be no other than an Application of *Geometry*, to find the passage of the Luminous Rayes, that will make the things themselves appear, which are supposed to be behind the Picture, and are to be there represented» [Bernard Lamy (1684). *Traité de perspective où sont contenus les fondemens de la peinture*. Paris (*A Treatise of Perspective or the Art of Representing all Manner of Objects ...* Londres: s.e., 1702)].

suposições, na maior parte das vezes, reduzem o problema «o suficiente para o tornar resolúvel»; assim, «se as suposições estiverem correctas a solução resultante será verídica. A visão é, portanto, um *processo heurístico* no qual são feitas inferências acerca das condições ambientais que possam ter produzido uma dada imagem» (Palmer, 1999: 23). A preparação do sistema perceptivo para, em cada momento enfrentar este problema, torna o desafio das pinturas em perspectiva não só irresistível mas passível de ser, em geral, resolvido com sucesso. Portanto, a localização no espaço de um dado ponto ou objecto não pode ser determinada apenas pela sua projecção perspéctica mas necessita da intervenção de informação adicional que, tanto em qualidade como em quantidade, transcende em muito a puramente geométrica contida na projecção. Desta forma, o resultado é sempre necessariamente incerto e esta incerteza é a uma demonstração da inexactidão de toda a percepção e, com ela, da perspectiva: por isso, tal como um mapa, uma representação perspéctica indica «uma classe de objectos» (Gombrich, 1974*b*: 190), cabendo a nós a escolha perceptiva, por via tanto de factores objectivos como subjectivos, de um dos membros dessa classe⁵⁷⁷.

Não admira por isso que desde a sua introdução na arte ocidental, as regras da perspectiva não foram aplicadas literal e rigorosamente, sendo modificadas, adaptadas e seleccionadas pelos pintores em função da necessidade, caso a caso, de aumentar a verosimilhança, ou a proximidade às características do espaço perceptivo, ou o impacto emocional dos resultados (cf. Arnheim, 1978: 178; Field, 1997: 61): «em parte opera-se com regras, em parte com o olhar e em parte com grande prática e experiência» (Gagliardi, *c.1630*: n. 32, 115; cit. por Bell, 2003: 98)⁵⁷⁸. Esta atitude dos pintores traduz duas coisas fundamentais: por um lado, uma generalizada indiferença dos artistas para com as regras matemáticas subjacentes à perspectiva e, por outro, a co-relacionada valorização da veracidade visual ou perceptiva da pintura sobre a estritamente matemática ou geométrica⁵⁷⁹. Ou seja, não só as razões dos pintores não são as do matemático (Damisch, 1972: 159), como não é suficiente que a construção perspéctica da pintura seja projectivamente correcta mas é necessário que ela seja aceitável em termos perceptivos e verosímil em termos culturais (cf.

⁵⁷⁷ Da mesma forma, a representação perspéctica não podendo incluir ou representar tudo o que se vê, mas apenas um número restrito de elementos (Pirenne, 1970: 175; Dunning, 1991: 36-7), envolve *discriminação e interpretação* e, em última instância, *projecção* de informação adicional pelo observador.

⁵⁷⁸ «Parte si opera con Regola, parte tra guardo, et parte gran pratica et esperientia» [Filippo Gagliardi (*c.1630*). *Trattato sulla prospettiva*. Roma, Archivio di Accademia di San Lucca].

⁵⁷⁹ White (1957: 130) enumera quatro características principais da perspectiva central adoptada pelos pintores e Hagen (1986: 308-9) enumera cinco e qualifica-as de *proposições perceptivas* que alargaram as proposições geométricas de Euclides. Para estas, cf. Pirenne (1970: 60) e Hagen (1986: 300-4).

Hagen, 1986: 90); por isso, o recurso à inexactidão científica destina-se a assegurar a ilusão de verdade, artística e subjectiva⁵⁸⁰. Nesta abordagem instrumental e pragmática da perspectiva, a pintura revela-se não apenas como a construção consciente de um espaço ilusionista mas de uma percepção consistente e com sentido. A representação do espaço celestial metafísico é uma das melhores demonstrações: o *síndrome de Brunelleschi* não fez desaparecer o céu do âmbito da pintura pós-renascentista mas, pelo contrário, apesar dele este tornou-se num dos principais, senão no principal, tema da representação. Como? Encontrando os artistas outros meios que não os da perspectiva linear e, quando recorriam a esta, aplicando-a mais do que nunca de forma muito distante da ortodoxia teórica. O carácter “totalitário” da perspectiva – isto é, o seu reclamado domínio sobre todo o campo pictórico e sobre a totalidade do mundo visual – impunha que todo o espaço representado, terreno ou celestial, natural ou sobrenatural, fosse por ela regulado. A própria extensão gradual, por via da revolução científica, dos seus pressupostos ao conhecimento e à revelação da aparência do mundo cósmico – como no caso de Galileu e outros – tornava esta ambição incontornável. Porém, o resultado revela-se quase sempre surpreendente: mais do que a perspectiva geométrica seria a sua adaptação perceptiva a operar a visualização sobre este mundo para lá do mundo. Não se tratava de tornar o espaço celestial um espaço euclidiano – que nunca conseguiu ser – mas um espaço perspectivado de outro tipo: criar uma ficção ou simulação espacial verosímil não por anulação das suas qualidades aéreas, luminosas, mutáveis e irregulares, mas, precisamente, por ênfase delas. Criar, portanto, uma perspectiva mais subjectiva que objectiva, mais perceptiva que geométrica; criar, enfim, uma perspectiva já não linear mas atmosférica.

O nascimento desta perspectiva atmosférica será inseparável não só desse novo imperativo trazido pela perspectiva geométrica em tudo regular e sobre todo o espaço governar, mas também de uma consciência das limitações desta e, por isso, da necessidade de as ultrapassar – da consciência, enfim, do *síndrome de Brunelleschi*. Acima de tudo, nascerá da pretensão da perspectiva em reproduzir não apenas a visão humana mas em «revelar o próprio processo da graça divina de Deus» (Edgerton, 1991: 89-90); em ser não apenas uma ciência da observação mas uma arte da visão e, especialmente, uma arte visionária.

⁵⁸⁰ Porém, Cosgrove (1985: 57), ao abordar a pintura de paisagem, critica esta ideia: «Too often geographical humanists make the mistake of assuming that art and within it, landscape, are to do with the subjective, somehow standing against science and its proclaimed objective certainties. The subjectivism of art is a recent and by no means fully accepted thesis, a product above all of the artistic self-image generated by the Romantic movement».

O artista usurpa aqui o lugar de Deus, substituindo a criação de Deus pela sua própria. O artifício humano substitui a realidade por simulacros. ... Tendo a sua medida no observador, a perspectiva artificial tem que significar uma secularização do visível. ... Este é o problema enfrentado pela arte religiosa do Renascimento e do Barroco: desligada da transcendência pela sua subserviência à perspectiva, ainda assim procura usar essa mesma perspectiva para incarnar a transcendência. (Harries, 2001: 83)

Esta arte visionária é uma arte em tensão e em conflito entre dois tipos de representação e dois tipos de olhar: o da visão do sobrenatural, do invisível, do nebuloso e do irregular e a da observação do natural, do visível, do nítido, do regular (cf. Stoichita, 1995: 89). Ou seja, um conflito entre perspectiva linear e perspectiva atmosférica, do qual resultará aquilo que poderemos designar por *paraperspectiva* – algo que não sendo aperspéctico não pode ser matéria por inteiro da perspectiva, ou em exclusivo da perspectiva linear.

Os que criaram pinturas como essas foram mais longe que outros no caminho da contemplação e decidiram, com base numa certa filosofia, que aquilo que pintavam não se tinha com efeito revelado perante os seus olhos, mas eram visões imaginárias ou manifestações intelectuais que haviam aparecido ao intelecto ou à imaginação. (Carducho, 1633: 227; cit. por Stoichita, 1995: 93)⁵⁸¹

Através desta passagem da «objectividade artística para o campo do fenomenal», a perspectiva

faz a Arte Religiosa aceder a algo de absolutamente novo: o reino do visionário. Nele, o milagroso torna-se experiência directa do observador, e isto no sentido em que se dá a infiltração dos acontecimentos sobrenaturais no seu próprio espaço visual, aparentemente natural, os quais lhe garantem desta forma, a possibilidade de "interiorizar" o seu carácter sobrenatural. ... Ao transformar a *ousia* (a realidade) em *phainomenon* (aparência), a perspectiva parece reduzir o divino a simples tema da consciência humana. E, exactamente por esse motivo, a perspectiva alarga a consciência humana e fá-la receptáculo do divino. (Panofsky, 1924-5: 66-7)

Para tal, ela tem que, inevitavelmente, considerar o que está, literalmente, para além da superfície opaca dos quadros, das paredes e dos tectos mas também de ter em conta o que está para além da superfície opaca do olho⁵⁸², o que se passa na mente do observador e o modo como este reinterpreta e participa imaginariamente na construção artificial feita ou

⁵⁸¹ «Those who have created painting such as these have gone further than others along the road of contemplation, and decided, on the basis of a certain philosophy, that what they were painting had in effect not been unfolded before their eyes, but were imaginary visions or intellectual manifestations that had appeared to the intellect or the imagination» [Vicente Carducho (1633). *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Frco. Martinez].

⁵⁸² Rehkämper (2003: 184) diferencia a relação existente entre uma imagem produzida de acordo com as leis da perspectiva linear e o objecto que representa, matéria da matemática e da geometria projectiva, da relação que se estabelece entre essa imagem e o seu observador, matéria da interpretação e da psicologia. Porém, convém salientar que, em nossa opinião, esta diferenciação dificilmente pode ser mantida fora de um quadro puramente abstracto e teórico da discussão da perspectiva. Se, como ele afirma, «the theory of linear perspective describes the relation of a picture to the world and not the effect the picture has on the observer» (Rehkämper, 2003: 186) a verdade é que, como instrumento da pintura, a perspectiva não pode ser pensada – nem foi praticada – de forma separada desse efeito.

provocada pelo pintor na parede. Portanto, a perspectiva como arte visionária⁵⁸³ é incompatível com a redução da imagem a um conceito meramente projectivo, seja ele óptico ou geométrico.

Podemos comparar aqui "a imagem na retina" com "a imagem na mente"? ... Tome-se a imagem na retina do artista. Soa suficientemente científica e, no entanto, nunca existiu *uma* tal imagem que se pudesse isolar para comparação com uma fotografia ou uma pintura. O que sempre houve foi uma sucessão infindável de inúmeras imagens, à medida que o pintor perscrutava a paisagem que tinha à sua frente; e estas imagens enviavam, através dos nervos ópticos, um padrão complexo de impulsos para o seu cérebro. Até mesmo o artista nada sabe acerca destes acontecimentos e nós sabemos ainda menos. (Gombrich, 1960: 57-8)

A falácia da imagem retinica e, conseqüentemente, da sua proclamada semelhança com a pintura, é que esta é a única imagem que não foi feita para ser vista (Pirenne, 1970: 9) e que, em bom rigor, nunca ninguém a viu – nem Kepler nem mesmo Descartes – nem nunca nenhum pintor a representou. À semelhança das imagens obtidas pelas câmaras antes da invenção dos processos de fixação fotográfica⁵⁸⁴, elas são, usando as palavras William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor do *calótipo* e, por isso, alguém que conseguiu transformar uma câmara obscura numa máquina fotográfica, «imagens feéricas [*fairy pictures*], criaturas de um momento» e, como elas, destinadas a desaparecer rapidamente (Talbot, 1844; cit. por Gifford, 1991: 23)⁵⁸⁵.

⁵⁸³ «The unified Renaissance system of perspective elicited strong approval from painters, the public, and the Church for three principal reasons: it appeared to be rational, scientific, and objective; it functioned as a manifestation of their belief in the existence of a rational universe; and it gave painters a new tool which they could use to create a new kind of spiritual and religious response in the viewer» (Dunning, 1991: 37). Por sua vez, Edgerton (1991: 289), afirma que a perspectiva linear «was quickly accepted in western Europe after the fifteenth century because Christians wanted to believe that when they beheld such an image in art, they were perceiving a replica of the same essential, underlying structure of reality that God had conceived at the moment of Creation. By the seventeenth century, as "natural philosophers" (such as Kepler, Galileo, Descartes, and Newton) came more and more to realize that linear perspective does in fact conform to the actual optical and physiological process of human vision, not only was perspective's Christian imprimatur upheld, but it now served to reinforce Western science's increasingly optimistic and democratic belief that God's conceptual process had at last been penetrated, and that knowledge (and control) of nature lay potentially within the grasp of any living human being».

⁵⁸⁴ Apesar da sua semelhança estrutural, uma máquina fotográfica não é um olho: se as imagens da primeira destinam-se a ser vistas, as do segundo não (Pirenne, 1970: 50). Mas, mais do que a câmara obscura, a fotografia – literalmente, a *escrita com luz* (Mirzoeff, 1999: 65) – «further encouraged the eye to accept the lens as the mediator of objectivity and to expect an optical clarity of edge and a fixity of the image within its frame that, unaided or untrained, the human eye, itself constantly in motion and constantly changing its depth of field, simply cannot convey» (Gifford, 1991: 22). Sendo consequência de um longo processo histórico e tecnológico de desenvolvimento de olhos artificiais, discordamos da tese de Crary (1990: 13, 31-2, 36) de que a câmara fotográfica cria uma ruptura estrutural e conceptual com a câmara obscura e, em geral, com todas as máquinas ópticas que a precederam.

⁵⁸⁵ «... fairy pictures, creatures of a moment, and destined as rapidly to fade away ...» [William Henry Fox Talbot (1844). *The Pencil of Nature (Brief Historical Sketch of the Invention of the Art of Photography)*. Londres: Longman & Co.]. *The Pencil of Nature* foi o primeiro livro integralmente constituído por fotografias, sendo cada uma delas acompanhada por um curto texto sobre o objecto fotografado e o processo fotográfico usado. Face a um público ainda não habituado à nova invenção, Talbot avisava: «the plates of the present work are impressed

3.2.1.2. Perspectiva atmosférica: erosão e dissolução na invenção de Leonardo

A alma ... está numa só parte, porque se estivesse em toda e qualquer parte não era necessário que os instrumentos sensoriais concorressem num único e mesmo lugar mas bastava antes que o olho operasse a função sensorial na sua superfície e não enviasse ao senso, pela via do nervo óptico, as imagens das coisas vistas, pois a alma, pela razão acima dita, poderia percepcioná-la nessa superfície do olho. ... E o senso comum [situado no cérebro] é a sede da alma ...

(Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. W. An. II, fol. 202r (B); II, n.º 838)⁵⁸⁶

Um dia abres os olhos e descobres / os inexactos corpos misturados / e ficas sem saber de que maneira este estranho centauro nomear.

(António Franco Alexandre. *Duende*, 2002)⁵⁸⁷

A palavra italiana *prospettiva* significa “perspectiva” mas, ao mesmo tempo, “vista”⁵⁸⁸ e “possibilidade” – e, em certo sentido, perspectiva é, de facto, uma *vista possível*. Quanto à palavra latina, como nos diz Erwin Panofsky (1892-1968), citando Dürer, ela «significa “ver através de”» (Panofsky, 1924-5: 31; 1960: 172), «um dos sentidos de *perspicere*» e «uma tradução literal da palavra grega *optiké*» (Panofsky, 1924-5: 69, n. 3). Mas, *perspectiva* contém ainda um outro sentido: «ver com clareza» (Panofsky 1924-5: 69, n. 3). Este *ver com clareza* associa-se, assim, a *ver através de*: ou seja, *ver com clareza através de*. Mas através de quê? Através, desde logo, da superfície de representação, do vidro transparente em que a pintura

by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation».

⁵⁸⁶ «*Come i 5 sensi sono ofitiali dell'anima. L'anima ... pare essere nel loco doue concorrono tutti i sesi, il quale è detto senso comune, e none è tutta per tutto il corpo, come molti àno creduto, anzi tutto in nella parte, impercché se ella fusse tutta per tutto e tutta in ogni parte, non era necessario li strumeti de'sensi fare infra loro uno medesimo cocorso a uno solo loco, anzi bastava che l'ochio operasse l'ufitio del sentimeto sulla sua superfitie e no mandare per la uia delle nerui ottici la similitudine delle cose vedute al seso ... e'l seso comune è sedia dell'anima, e la impressiva è sua referedaria ...*». Embora *senso comune* (do latim, *sensus communis*) seja, literalmente, “senso comum”, na teoria visual medieval refere-se ao lugar do cérebro onde convergem os nervos provenientes dos cinco sentidos; quanto ao termo *impressiva*, qualquer coisa como “receptor das impressões”, o seu significado é mais obscuro, embora pareça referir-se a um órgão de mediação entre os sentidos e o senso comum (cf. Kemp, in Leonardo da Vinci, c.1478-1518d: 313, 315).

⁵⁸⁷ António Franco Alexandre (2002). *Duende*. Lisboa: Assírio & Alvim; p. 29.

⁵⁸⁸ E, nesse sentido, explica porque é que «the relationship between geometry, optics and the study of geographic space is very strong in European intellectual history since the Renaissance» (Cosgrove, 1985: 55-8).

se transforma⁵⁸⁹; mas, para Leonardo, através também da superfície ocular onde a luz, ou a *imagem*, se projecta, isto é, desse ecrã que Kepler, cerca de cem anos depois, identificaria como a parede opaca da retina⁵⁹⁰. Ver *para além* da primeira significa ver tudo aquilo que o poder de invenção do pintor é capaz de criar; ver *para além* da segunda significa compreender que a visão é muito mais do que aquilo que acontece no interior do olho, é penetrar no supremo mistério e viajar em direcção à alma humana. Não há qualquer dúvida que, para Leonardo, sendo os olhos a «janela da alma» eles são, por isso mesmo, meros meios para chegar a ela e, nesse sentido, meros instrumentos da mente ou do cérebro onde, segundo ele, a alma se situa (cf. Leonardo da Vinci, *c.1478-1518b*: MS. B.N. 2038, fol. 19r, l. n.º 653)⁵⁹¹. Mas poder-se-á perguntar ainda: e quando a perspectiva, em vez de permitir ver com clareza, dá a ver algo que não é nítido, algo que se apresenta, progressivamente, mais vago, mais confuso e mais escuro? Por outras palavras, o que é que acontece quando a natureza não é inteira ou exactamente aquilo que a perspectiva linear define e necessita que ela seja? Quando o mundo que enfrenta é resolutamente denso, irregular e perturbado? Nesse momento, tal como no reflexo do espelho e da prata brunida de Brunelleschi, aquilo que o observador vê é, inevitavelmente, inexacto e indistinto.

Di mi se mai fu fatta alcuna cosa

Leonardo nasceu a 15 de Abril de 1452 e morreria a 2 de Maio de 1519, dezassete dias depois de ter feito sessenta e sete anos. Das menos de vinte pinturas que nos chegaram e que sabemos com alguma segurança terem sido pintadas por si, apenas três demonstram um uso estrutural da perspectiva linear. Duas delas, a *Anunciação*⁵⁹² e a *Adoração dos Magos*⁵⁹³, são do início da sua carreira – uma terá sido pintada quando Leonardo teria cerca de vinte anos e a outra quando tinha à volta de trinta. A terceira, a famosa *Última Ceia*⁵⁹⁴, data de cerca 1495-98, tendo sido, provavelmente, terminada aos quarenta e cinco anos de idade.

⁵⁸⁹ Num processo de *negação* do suporte material da representação que é, assim, transformado ou «reinterpretado», reduzido a mero «plano do quadro» (Panofsky, 1924-5: 31).

⁵⁹⁰ Para Leonardo, como para toda a óptica medieval, é o cristalino, ou lente do olho, e não a retina que desempenha neste processo um papel fundamental (cf. p. 246).

⁵⁹¹ «L'occhio che si dice finestra dell'anima è la principale via, dode il comune seso può piv copiosa e magnificamete cosiderare le ifinite opere di natura ...».

⁵⁹² *Anunciação*, *c.1473-74*. Óleo sobre madeira, 104 x 217 cm. Florença, Galleria degli Uffizi.

⁵⁹³ *Adoração dos Magos*, *c.1479-81*. Óleo sobre madeira, 246 x 243 cm. Florença, Galleria degli Uffizi.

⁵⁹⁴ *Última Ceia*, *c.1495-98*. Fresco, 460 x 880 cm. Milão, Convento de Santa Maria delle Grazie (Refeitório).

Além disso, se referirmos, por ordem cronológica, as suas cinco pinturas mais famosas e também aquelas sobre as quais mais se tem escrito, a *Virgem dos Rochedos*⁵⁹⁵ (a primeira “versão”, actualmente no Louvre), a já referida *Última Ceia*, a icónica *Mona Lisa*⁵⁹⁶, a *Virgem, Santa Ana e o Menino com um Cordeiro*⁵⁹⁷ e, finalmente, o misterioso *São João Baptista*⁵⁹⁸, constatamos que no panteão leonardiano apenas uma obra concede à perspectiva linear um papel determinante na criação e organização do espaço pictórico – e mesmo aí o espaço criado é ambíguo e inexacto⁵⁹⁹. As restantes quatro, não só a ignoram, parcial ou totalmente, mas são empenhadas negações dela⁶⁰⁰. Tudo isto no seio de uma época que, tendo nascido com a invenção da perspectiva linear, desenvolveu e procurou explorar ao máximo as suas potencialidades.

Na verdade, entre as primeiras demonstrações públicas da invenção, feitas por Filippo Brunelleschi, por volta de 1413, e a provável última pintura de Leonardo, o seu *São João Baptista*, decorreu apenas um século. E a *Anunciação*, a sua primeira pintura conhecida, terá sido pintada, possivelmente, no ano seguinte ao da morte de Leon Battista Alberti, numa altura em que o *De pictura* havia já contribuído para o triunfo de uma nova forma de ver e representar o mundo. Foi esta visão e, particularmente, o sistema de representação

⁵⁹⁵ *Virgem dos Rochedos*, c.1483-90. Óleo sobre madeira, 198 x 123 cm. Paris, Musée du Louvre.

⁵⁹⁶ *Mona Lisa* (ou *Gioconda*), c.1503-16. Óleo sobre madeira, 77 x 53 cm. Paris, Musée du Louvre.

⁵⁹⁷ *Virgem, Santa Ana e o Menino com um Cordeiro*, c.1508-17. Óleo sobre madeira, 168 x 112 cm. Paris, Musée du Louvre.

⁵⁹⁸ *São João Baptista*, c.1508-17. Óleo sobre madeira, 69 x 57 cm. Paris, Musée du Louvre.

⁵⁹⁹ «... although Leonardo has long enjoyed a reputation for having been a master of perspective, is thought to have written a treatise on the subject (now lost), and liked the notion that every artist should be well grounded in mathematics (possibly because of the putative relation of that discipline to perspective), he in fact made less use of “mathematical” perspective than did any major artist excepting Michelangelo» (Kelly Smith, 1994: 96-7). Logo na *Adoração dos Magos*, que Clark (1952: 32) considera ser a pintura «mais revolucionária e anti-clássica do século XV», ocorre, como salienta Freedberg (1983: 21), uma inversão da regra albertiniana: o espaço não nasce da definição prévia da grelha perspéctica que é depois povoada com figuras mas, pelo contrário, é o volume destas que «gives shape to the surrounding space». Esta transformação do método perspéctico de Alberti que ocorre logo numa das primeiras obras de Leonardo surge de forma absoluta na *Última Ceia*: «constructed shape with the usual perspective means, the space is inhabitable beyond the nearest plane in which the figures are; the devices of perspective have been more essentially applied to the use of serving and supporting what the figures means and do. What is contained within this frame belongs so evidently to a region of superior existence that the spectator cannot but realize that the picture world, for all its seeming palpable existence, is not meant for him to share as any realist illusion» (Freedberg, 1983: 24). E Kemp (1990: 47-8), ao analisar a construção perspéctica desta pintura, escreve: «I suspect that the perspective was designed by Leonardo specifically as a *pictorial effect* within the composition as a whole in its particular setting. ... In other words, Leonardo has used perspective for pictorial suggestion rather than absolute definition. The perspective is, therefore, just one of a series of compositional devices ... Leonardo’s space looks logical but actively resists unequivocal translation into an actual space».

⁶⁰⁰ Apenas a *Mona Lisa* recorre, sumariamente, à perspectiva linear no parapeito e na base das colunas laterais que nele assentam. Mas é também esta mesma pintura, juntamente com a *Virgem, Santa Ana e o Menino com um Cordeiro*, que, através da sua paisagem descontínua e bipolar, leva mais longe a ruptura com a racionalidade geométrica da perspectiva linear, que no *São João* atingirá o seu cume máximo.

subjacente, a perspectiva central, que foi questionada e revista por Leonardo da Vinci. Melhor dizendo, cujos fundamentos teóricos, pressupostos estéticos e resultados pictóricos, sofreriam, por via das suas investigações, reflexões e obras, uma transformação determinante para o futuro da pintura ocidental.

Porém, esta afirmação necessita, talvez mais do que muitas outras, de demonstração. Ao longo do tempo, habituámo-nos a olhar para a originalidade de Leonardo como sinónimo de isolamento e, sobretudo, de intransmissibilidade: «o final da carreira de Leonardo, tal como o seu início, foi isolado, completando a imagem que se forma na nossa mente de alguém que intersecta a história do seu tempo como um cometa, numa órbita excêntrica e apenas brevemente coincidente com ela, mas de um brilho extraordinário» (Freedberg, 1983: 31). Encerrado na sua própria excepcionalidade, aos nossos olhos ele parece incapaz de extravasar as fronteiras da sua própria obra e de, conseqüentemente, influenciar, de forma profunda, aqueles que o rodeavam ou condicionar os seus vindouros. Esta aparente contradição estrutural entre a extrema fertilidade de um pensamento e poder de inovação de uma obra e a sua virtual incosequência histórica parece encontrar suporte tanto em factores psicológicos definidores da sua personalidade, que a aparente dificuldade em completar os inúmeros projectos que iniciava é apenas um dos reflexos⁶⁰¹, quanto nas circunstâncias, mais ou menos acidentadas, que envolvem a sua vida – entre Florença, Milão, Roma, e, nos seus últimos anos, França – e, sobretudo, o destino *post-mortem* do seu legado⁶⁰². Mas também,

⁶⁰¹ Este carácter sempre incompleto e fragmentário da obra e do pensamento de Leonardo, contém algo de estruturalmente moderno que apela à nossa sensibilidade. Porém, Farago (2003: 25) opõe-se a esta visão de Leonardo como alguém para quem o *inacabado* era não só uma categoria estética mas uma constante do seu método de trabalho: «the older view of Leonardo as a chaotic archivist of his own ideas is currently in conflict with mounting evidence that Leonardo was indeed a systematic thinker. ... the sheer presence of six or more different treatises simultaneously in progress is impressive testimony to Leonardo's ability to organize his ideas. / Leonardo inability to bring anything to completion can only be properly assessed against the magnitude of what he had to deal with».

⁶⁰² Dos múltiplos factores que poderão explicar esta avaliação tradicional (cf., p.e., Lindberg, 1976: 168; Frangenberg, 1986: 154) devemos destacar, com especial ênfase, essa multifacetada curiosidade e pluralidade de interesses, nem sempre bem compreendidas pelos seus contemporâneos ou imediatos sucessores, que o levaram a uma dedicação intermitente pela pintura e a uma produção extremamente escassa; ou, as características próprias do seu pensamento, recorrente (feito de revisões, regressos e reescritas) e complexo (abrangendo em profundidade um vasto número de temas e áreas), que fizeram com que as suas investigações, reflexões e especulações escritas nunca fossem tornadas públicas em vida ou, sequer, organizadas numa forma final. Como também, após a sua morte, o tortuoso, e nem sempre bem sucedido, trajecto dos seus manuscritos e desenhos por mãos diferentes, de geração em geração ao longo de quatro séculos, e que só muito lentamente foram sendo revelados em toda a sua extensão (cf., p.e., Haskell, 1980: 106; Kemp e Roberts, 1989: 17-22). Ou ainda, não o devemos esquecer, o contraste entre uma obra pictórica reduzida e a monumentalidade da teórica e gráfica, a ausência de Itália de algumas das suas pinturas mais importantes (como a *Mona Lisa*, a *Virgem, Santa Ana e o Menino com um Cordeiro* e o *São João Baptista*), o carácter inacabado de muitas delas e o desaparecimento ou deterioração de várias outras (como a *Leda e o Cisne*, a *Batalha de Anghiari* e um outro *São João*, no primeiro caso, e a *Última Ceia*, no segundo).

não o esqueçamos, nessa espécie de paradoxo proto-romântico que mais do que envolver a sua figura envolve o nosso olhar sobre ela e que, quase inevitavelmente, se tornou sinónimo de *génio* – e Leonardo, melhor do que ninguém, parece, efectivamente, personificar este papel na moderna cultura ocidental. Cerca de trinta anos depois da sua morte, Vasari iniciava deste modo a biografia do artista:

No curso normal dos acontecimentos, vêem-se nascer do fluxo celeste grandes dons nos seres humanos mas, por vezes, de forma sobrenatural, reúne-se de forma transbordante num único ser beleza, graça e talento de uma maneira tal que, embora revelando-se assim, cada uma das suas acções é tão divina que, deixando para trás todos os outros homens, manifestamente se dá a conhecer como verdadeiramente é: como coisa concedida por Deus e não adquirida pela arte humana. (Vasari, 1550a: III, 557)⁶⁰³

Leonardo é, nas palavras de Vasari, a origem «da terceira maneira a que nos habituámos a chamar de moderna» (Vasari, 1550a: III, 554)⁶⁰⁴. Deste modo, o seu lugar histórico fica desde logo estabelecido; e esse lugar é, na sua essência, aquele onde o futuro – o *cinquecento* – é anunciado e o passado imediato – o *quattrocento* – encontra o seu cume e a sua síntese. Leonardo é, deste ponto de vista, o cume brilhante do Renascimento e o máximo representante daquilo que muitos designam de Alto Renascimento. Vendo-o através dos olhos de Vasari talvez nos seja mais fácil aceitar o modo como nele se reflecte a sua época ou constatar a sua própria influência no curso imediato da arte italiana. Em obras tão distintas como, entre outros exemplos, as de Rafael, Andrea del Sarto (1486-1530), Correggio, Giorgione (c.1477-1510), ou dos pintores venezianos em geral, somos capazes de reconhecer a marca dessa obra única⁶⁰⁵. Ainda assim, é-nos difícil abandonar por completo essa ideia mais profunda acerca do seu isolamento, intransmissibilidade e inconsequência que, afinal, tanto contrasta com o poder de inovação, frequentemente revolucionário, que, em muitos aspectos, a caracteriza. Sobretudo quando se procura medir a sua influência a mais longo prazo⁶⁰⁶.

⁶⁰³ «Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne' corpi umani molte volte naturalmente, e sopra naturali, talvolta, strabocchevolmente accozzarsi si un corpo solo bellezza, grazia e virtù, in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gl'altri uomini, manifestamente si far conoscere per cosa (come ella è) largita da Dio e non acquistata per arte umana».

⁶⁰⁴ «... Leonardo da Vinci, il quale, dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna ...». Esta afirmação é feita por Vasari no *Proêmio* à terceira parte da sua obra.

⁶⁰⁵ Para o estudo das relações possíveis entre Leonardo e Giorgione, mas também entre aquele e a pintura veneziana em geral, cf. Marani *et al.* (1992).

⁶⁰⁶ De modo idêntico, apesar das centenas e centenas de páginas por si dedicadas à investigação em vários domínios científicos «it has been truthfully said that had Leonardo da Vinci not lived at all, the history of science, as it related to the arts from the fifteenth through the seventeenth centuries, would have progressed just exactly as it did» (Edgerton, 1991: 13).

Se esta nossa visão de Leonardo é, por um lado, fundada e pertinente, resultando da consistente avaliação e associação de um alargado conjunto de factores, por outro, talvez o papel por ele desempenhado, à semelhança, aliás, da sua própria personalidade, seja um pouco mais complexo e paradoxal. Talvez esta avaliação da sua herança e do seu impacto na arte ocidental não seja nem totalmente justa nem totalmente exacta. Talvez os sinais da presença continuada de Leonardo na arte europeia dos séculos seguintes estejam todos lá, embora não sejam nem os mais óbvios nem os mais fáceis de apreender: talvez porque não correspondam propriamente a uma “maneira” ou “estilo” por ele transmitido mas antes a uma nova atitude e, acima de tudo, a novas formas de tornar visível e representável o que não era, antes dele, facilmente visível ou representável, conduzindo assim a um alargamento dos meios do pintor, da acção da pintura e do papel do observador. A questão do céu e da perspectiva é, neste contexto, crucial. É nossa convicção que, directa ou indirectamente, as vias abertas por Leonardo da Vinci e as transformações por ele operadas produziram – mesmo que não tanto quanto ele o poderia ter desejado – significativas alterações no modo de olhar, conceber e representar pictoricamente o espaço visual e, particularmente, o que aqui designamos por espaço celestial. Nalguns casos, tais alterações deram-se num tempo próximo de si, noutros, a uma distância considerável. Mas, o que é importante, todas elas parecem ser, de uma forma ou de outra, consequentes com o desenrolar de um fluxo que encontra nele a sua origem. Também nesse sentido, a dúvida expressa na frase, tantas vezes escrita no início de cada nova folha dos seus apontamentos, *di mi se mai fu fatta alcuna cosa* (*Diz-me se alguma vez fiz algo*) poderá encontrar uma nova resposta.

A crítica à perspectiva linear: o observador ciclópico

A leitura da monumental obra de reflexão teórica e investigação empírica desenvolvida por Leonardo ao longo da sua vida – e traduzida em milhares de páginas, dezenas de cadernos e apontamentos soltos, que hoje constituem apenas a parte sobrevivente de um todo mais vasto – revela três aspectos essenciais: *i)* tendo sido um dos seus constantes temas de estudo e aprofundamento a perspectiva linear constituiu, sem qualquer dúvida, um dos campos mais sólidos do seu saber; *ii)* sendo a perspectiva tanto uma prática como um edifício teórico, a sua crítica, directa e indirecta, à perspectiva geométrica abrange os dois domínios e assentou, em grande parte, na consciência das discrepâncias existentes entre a teoria óptica subjacente e o método prático, entre os objectivos e os

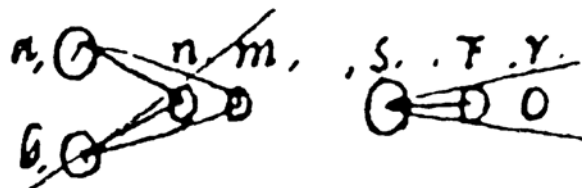
resultados alcançados e, particularmente, da incapacidade dela em integrar todas as componentes do espaço visual (o *síndrome de Brunelleschi*); *iii*) essa crítica foi acompanhada de uma redefinição da perspectiva à luz de paradigmas não geométricos procurando o seu alargamento, «aprofundamento» (Damisch, 1972: 192) e consequente transformação num complexo, amplo e inter-relacionado, sistema de representação espacial que podemos qualificar de *perceptivo*. Neste sentido, Leonardo definiu os princípios fundamentais que guiariam a crítica à perspectiva linear ao longo da sua história posterior e que, em termos concretos, desempenhariam um papel crucial nas polémicas decorridas nos séculos XVII e XVIII e, em última análise, no conflito mais amplo, nos séculos XIX e XX, entre aquela e as novas práticas artísticas e aspirações estéticas. Hoje, quando falamos da artificialidade da perspectiva linear e, sobretudo, da sua discrepância com as condições efectivas da percepção (Damisch, 1987: 58), falamos de Leonardo.

A crítica de Leonardo a Alberti e, indirectamente, a Brunelleschi, surge sob a forma de uma questão colocada em 1492: «porque é que a pintura não pode nunca aparecer com o relevo [tridimensionalidade] dos objectos naturais»? Ou, tal como foi reformulada noutro manuscrito, «porque é que os objectos representados de forma perfeita a partir da natureza não parecem ter o mesmo relevo que aparece nos objectos naturais»? A sua resposta é significativa:

Os pintores frequentemente desesperam por não conseguirem imitar o natural, ao verem que as suas pinturas não têm aquele relevo e aquela vivacidade que apresentam as coisas vistas num espelho ... É impossível que a coisa pintada apareça com um tal relevo que se assemelhe às coisas num espelho, se bem que uma e outras estejam numa superfície, a menos que seja vista com um só olho ... (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. A., fol. 90r, l. n.º 534)

Portanto, a razão deve-se ao facto de a nossa percepção ser feita com dois olhos e não só com um, como pressupõe a perspectiva linear ao reduzir o observador a uma abstracção matemática, a um sujeito monocular ou ciclópico. Por isso, de imediato, Leonardo explica, por via de um esquema (fig. 79), as consequências da binocularidade:

Fig. 79 – Leonardo da Vinci (1452-1519). *Porque é que a pintura não pode nunca aparecer com o relevo dos objectos naturais*, *c.1492* (MS. A., fol. 90r). Paris, Insitut de France.



... e a razão é que 2 olhos vêem um objecto atrás de outro como *a* e *b* vêem *m* e *n*. *m* não pode tapar inteiramente *n* porque a base das linhas visuais [*pirâmides visuais*] é tão larga que se vê o segundo corpo atrás do primeiro. Mas, se fechares um olho, como em *s*, o corpo *f* ocupará *r*, porque a linha visual nasce de um único

ponto e tem a sua base no primeiro corpo, donde o segundo, de igual grandeza, nunca é visto. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. A., fol. 90r, l, n.º 534)⁶⁰⁷

Ao responder, nos mesmos termos, à versão reformulada da sua própria pergunta, Leonardo é peremptório: «É impossível que uma pintura copiando com a maior perfeição os contornos, sombra, luz e cor pareça possuir o mesmo relevo que aquele que aparece num objecto na natureza, a menos que este objecto natural esteja a ser visto de uma grande distância e com um só olho» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. C.U., fol. 155v-156r, n.º 131, 63-4)⁶⁰⁸. Como no acto de ver uma pintura em perspectiva, exceptuando o primeiro painel de Brunelleschi ou outros casos de máquinas ópticas monoculares, o observador faz uso dos seus dois olhos, daqui resulta, segundo Leonardo, um conflito entre o método construtivo e as condições perceptivas, consequência da desadequação daquele a estas. Por isso, a sua resposta envolve uma crítica implícita à teoria de Alberti⁶⁰⁹: a perspectiva nunca poderá proporcionar uma representação espacial idêntica à que o sujeito tem do mundo porque é impossível, a partir de um modelo monocular da visão, recriar numa superfície bidimensional os efeitos binoculares da percepção visual. Face a isto, a completa eficácia da perspectiva linear depende de condições artificiais de difícil compatibilização com os propósitos estéticos da pintura: imobilizar o observador e obrigá-lo a ver as imagens apenas com um olho, como o fez Brunelleschi, ou a grande distância delas, como fará Pozzo em Sant'Ignazio no fim do século XVII ou os criadores dos *panoramas* no século XIX.

O conflito entre a perspectiva linear e a binocularidade é, assim, decisiva para a demonstração por parte de Leonardo da discrepância entre perspectiva e percepção visual. É também ele o primeiro, verdadeiramente, a chamar a atenção para este conflito e, sobretudo, a criticar a tradicional concepção aristotélica da superioridade da visão monocular relativamente à visão binocular: «porque vemos de forma mais precisa com um olho do que

⁶⁰⁷ «*Perché la pittura no può parere spiccata como le cose naturali*. Li pittori spesse volte cadono in disperatione del loro imitare il naturale, vededo le lore pitture non avere quel rilieuo e quella vivacità che ànno le cose vedute nello specchio ... Impossibile è che la cosa pita apparisca di tale rilieuo che s'assomigli alle cose dello apechio bechè l'una e l'altra sia in su vna superfittie, saluo se fia vista co u solo ochio e la ragio si è, j 2 / ochi che vedono l'una cosa dopo l'altra come $a b$ che vede $n m$ no può occupare interamete n perchè la basa delle linie visuali è si larga che vede il corpo secondo dopo il primo, Ma se chivdi vn ochio come s il corpo f occuperà r perchè la linia visuali nascie in un solo puto e fa basa nel primo corpo, dode il secondo di pari gradezza mai fia visto». Aqui como na maioria dos outros casos, a imagem – a que Leonardo chama *dimostrazione* – não ilustra o texto mas, pelo contrário, é este que serve para compreender aquela.

⁶⁰⁸ «It is impossible that a picture copying outlines, shade, light and colour with the highest perfection can appear to possess the same relief as that which appears in an object in nature, unless this natural object is looked at over the long distance and with an single eye».

⁶⁰⁹ Embora, como saliente Martin Kemp, «amongst later generations of Renaissance painters, no one paid closer heed to Alberti than Leonardo da Vinci» (Kemp in Alberti, 1435a: 23).

com dois? ... O movimento dos dois olhos, portanto, não é único mas o de um só olho é; portanto, vemos de forma menos precisa com ambos os olhos» (Aristóteles, c.330 a.C.; cit. por Wade, 1998: 288)⁶¹⁰. Apesar da posição contrária de Ptolomeu, ao afirmar que «a visão com dois olhos é melhor do que com um só» (Ptolomeu, c.150; cit. por Wade, 1998: 288)⁶¹¹, a opinião de Aristóteles não só será repetida nos séculos seguintes como se manterá dominante até ao século XVII – tendo certamente contribuído para a definição da perspectiva como um sistema óptico monocular. Subjacente a esta posição está a ideia de que apesar de equipado com dois olhos o ser humano vê uma imagem única porque a projecção num é idêntica à projecção no outro. Deste ponto de vista, a binocularidade nada acrescentava à visão monocular sendo nós, em qualquer situação, seres ciclópicos. Descartes (1637: VI), por exemplo, afirma que «quando ambos os nossos olhos estão dispostos da maneira requerida para conduzir a nossa atenção sobre um mesmo lugar, eles não nos fazem ver senão um só objecto, apesar de se formar em cada um uma pintura»⁶¹².

A importância concedida por Leonardo à natureza binocular da percepção visual só voltaria a ter paralelo no pensamento europeu duzentos e cinquenta anos depois, quando William Briggs (?-1704), no final do século XVII, e Robert Smith (1689-1768) e Claude-Nicolas Le Cat, no século XVIII, fazem a defesa da visão binocular sobre a monocular:

Que a visão é realizada mais perfeitamente por *ambos* os Olhos que por *um* ... é óbvio aos sentidos, pois se alguém ler primeiro com *um Olho* e depois com *ambos* (a uma certa distância) perceberá que a letra aparece claramente com *os dois Olhos* mas não tanto quando *um está fechado*. (Briggs, 1682: 173; cit. por Wade, 1998: 290)⁶¹³

É uma observação comum que os objectos vistos com ambos os olhos surgem mais vívidos e fortes do que com um único olho. (Smith, 1738: 387; cit. por Wade, 1998: 290)⁶¹⁴

Desta experiência concluo, primeiro, que vemos os Objectos com os dois olhos de uma só vez. Segundo, que vemos melhor com ambos os Olhos do que com um. (Le Cat, 1744: 192; cit. por Wade, 1998: 290)⁶¹⁵

⁶¹⁰ «Why can one see more accurately with one eye than with both eyes? ... The movement of the two eyes, therefore, is not one, but that of a single eye is one; therefore one sees less accurately with both eyes».

⁶¹¹ «Vision with two eyes is better than with one».

⁶¹² «... lorsque nos yeux sont tous disposés en la façon qui est requise pour porter notre attention vers un même lieu, ils ne nous y doivent faire voir qu'un seul objet, nonobstant qu'il s'en forme en chacun d'eux une peinture».

⁶¹³ «Now that Vision is more perfectly performed by *both* Eyes than *one* ... is obvious to sense, for if any one reads first with *one Eye* and then with *both* (at some distance) he will perceive the character to appear plainly with *both* Eyes, but not so whilst *one is shut*» [William Briggs (1682). «A New Theory of Vision». *Philosophical Transactions of the Royal Society*].

⁶¹⁴ «It is a common observation that objects seen more with both eyes appear more vivid and strong than to a single eye» [Robert Smith (1738). *A Complete System of Opticks in Four Books*. Cambridge].

⁶¹⁵ «From this Experiment I conclude, first, that we see Objects with both Eyes at once. Secondly, that one sees better with both eyes than with one» [Claude-Nicolas Le Cat (1744). *Traité des sens. Nouvelle édition, corrigée, augmentée et enrichie de Figures en Taille douce*. Amesterdão: J. Wetsein; 328 pp. (*A Physical Essay on the Senses*. Londres: Griffiths, 1750)].

Porém, nem Leonardo nem nenhum dos autores do século XVIII percebeu as verdadeiras implicações na nossa visão e, particularmente na nossa percepção espacial, da existência destes dois olhos. Somente Charles Wheatstone (1802-1875), em 1838, fornecerá uma descrição e uma explicação exacta das diferenças entre as duas projecções ópticas e suas consequências para a nossa percepção de profundidade, num processo que ele designa por estereoscopia⁶¹⁶. Esta descoberta permitir-lhe-á inventar uma máquina óptica capaz de simular essa percepção, o *estereoscópio*, o qual, na segunda metade do século XIX, se tornará rapidamente tão comum nos lares europeus como, um século depois, a máquina fotográfica. Para Wheatstone,

tivesse Leonardo, em vez de uma esfera, considerado na sua demonstração uma figura menos simples, como um cubo por exemplo, e teria não apenas observado que o objecto ocultava de cada um dos olhos uma parte diferente do campo visual mais distante como também o facto ... de que este mesmo objecto apresentava uma aparência diferente a cada olho. Ele falhou esta observação e, tanto quanto sei, nenhum escritor subsequente suplementou a omissão. (Wheatstone, 1838: 372; cit. por Wade, 1998: 311)⁶¹⁷

Apesar disso, a questão da binocularidade era apenas uma pequena parte desse projecto mais vasto de Leonardo destinado a demonstrar as insuficiências da perspectiva linear, a retirar-lhe o papel de método exclusivo de simulação do espaço na pintura, e a integrá-la num sistema mais completo. Tudo isto com o objectivo de aproximar o espaço pictórico do espaço perceptivo.

O espaço como atmosfera: o progressivo desaparecimento do mundo

A atmosfera nasceu com Leonardo. Pelo menos, para a pintura. No sentido em que algo até aí invisível adquiriu visibilidade, tornou-se domínio da reflexão e da representação visual e conduziu, ao mesmo tempo, a uma transformação da relação com tudo aquilo que era já visível e representável. Correspondeu, portanto, à aquisição de uma consciência de algo novo e de uma nova consciência do já existente: à descoberta de um mundo denso e activo

⁶¹⁶ Para Wheatstone, cf. Wade (1998: 292, 309-11). Para a visão binocular, estereoscopia e consequências na percepção de espaço, cf. p.e., Hubel (1988: 137-57); Bruce, Green e Georgeson (1996: 138-54); Palmer (1999: 206-25); Hershenson (1999: 7-73).

⁶¹⁷ «Had Leonardo da Vinci taken, instead of a sphere, a less simple figure for the purpose of his illustration, a cube for instance, he would not only have observed that the object obscured from each eye a different part of the more distant field of view, but the fact ... that this object itself presented a different appearance to each eye. He failed to do this, and no subsequent writer within my knowledge has supplied the omission» [Charles Wheatstone (1838). «Contributions to the Physiology of Vision – Part the First. On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision». *Philosophical Transactions of the Royal Society*. 128].

naquilo que até aí parecia vazio e só indirectamente actuante. Para Leonardo, ela tinha ainda um significado adicional: compreender e aceitar o modo como um microcosmos (*cosmografia del minor mondo*), neste caso as ínfimas partículas de que é feito o ar, intervém e condiciona, à escala macroscópica, a visualidade do mundo; ou a acção de forças imateriais (como a luz) e, em si próprias, invisíveis (como as finas partículas do ar) se tornam matéricas e visíveis através das transformações que operam na aparência de tudo o que é material. Esta “descoberta” da matéria aérea, ou seja do céu que nos rodeia, a paralela “descoberta” ou reavaliação do poder da luz neste meio e a não menos importante transformação de ambas em matéria pictural, conduziu a uma poderosa redefinição da nossa relação, objectiva e subjectiva, tanto com o visível como com o invisível. E, claro está, a uma redefinição da própria pintura. Por isso, se do ponto de vista da pintura a atmosfera nasceu com Leonardo, com ela nasceu, afinal, uma nova concepção pictórica do céu e do espaço.

À consciência das consequências resultantes da redução das condições de observação a uma abstracção matemática, o observador ciclópico, acresce em Leonardo uma consciência da incapacidade da perspectiva linear em representar, por meios exclusivamente geométricos, a totalidade dos corpos e matérias visíveis – ou das componentes que os definem visualmente. Conclui assim que, por razões inerentes à sua dupla natureza geométrica e gráfica (ou linear), ela apenas pode representar os limites ou contornos dos objectos e, conseqüentemente, os objectos com limites claramente definidos, como os objectos sólidos e regulares – mas não outras características visuais, como a cor ou a nitidez, nem outras categorias do mundo visível, como sejam todas as formas e objectos aéreos. Portanto, para Leonardo, a perspectiva linear deve ser encarada como uma de três componentes que definem uma concepção nova, mais lata e abrangente, de *perspectiva*:

A perspectiva divide-se em três partes, das quais a primeira diz apenas respeito aos limites dos corpos, a segunda à diminuição das cores a distâncias variáveis, a terceira à perda de definição dos corpos a distâncias variáveis. Assim, a primeira, que apenas abarca os limites e contornos dos corpos, é chamada de desenho, isto é, a figuração de qualquer corpo sólido. Desta resulta uma outra ciência que abarca a luz e a sombra ou, podemos também dizer, o claro-escuro [*chiaroscuro*], uma ciência de exposição complexa. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518d: MS. C.U., fl. 2r-v; n.º 20, 16)⁶¹⁸

⁶¹⁸ «Perspective is divided into three parts, of which the first concerned solely with the outlines of the bodies; the second in the diminution of colours at varying distances; the third in the loss of definition of bodies at various distances. Now, the first, which only embraces the outlines and contours of bodies, is called drawing, that is to say, the figuration of any solid body. From this arises another science, which embraces light and shade, or we may wish to say *chiaroscuro*, a science of complex exposition».

As características do processo de reflexão mental de Leonardo que o fazem regressar frequentemente às mesmas questões, reescrevendo-as ou reequacionando-as de modos diferentes⁶¹⁹, ocorre com particular ênfase aqui. Por volta de 1480-90 e, depois, no período de 1510-5, Leonardo aborda novamente a questão⁶²⁰:

Das três naturezas da perspectiva. Existem três ramos da perspectiva: o primeiro lida com as razões da diminuição [aparente] dos objectos à medida que se afastam do olho (conhecida como Perspectiva da Diminuição); a segunda contém o modo como as cores variam à medida que se afastam do olho; a terceira e última está relacionada com a explicação de como os objectos [numa imagem] devem apresentar um menor acabamento de forma proporcional com o aumento da sua distância. E os seus nomes são: / perspectiva linear / perspectiva cromática / perspectiva do desaparecimento. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. Ash. I, fol. 17v, l, n.º 14)⁶²¹

O discurso da pintura. Perspectiva, tal como é sustentada pela pintura, divide-se em três secções principais, das quais a primeira lida com a diminuição do tamanho dos corpos a diferentes distâncias; a segunda é aquela que trata da diminuição da cor nesses corpos; e a terceira é a que [lida com] a diminuição de nitidez de formas e contornos apresentados por esses corpos a diferentes distâncias. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. G., fol. 53v, l, n.º 16)⁶²²

Portanto, para Leonardo o âmbito da perspectiva linear, como ciência óptica e matemática, é, desde logo, o dos corpos sólidos e regulares e nestes apenas o que diz respeito aos seus limites ou contornos e à sua dimensão, regulando assim a variação aparente do tamanho com distância, e também os efeitos de luz e sombra. Nesse sentido, ela integra-se no desenho e o seu papel na pintura está estritamente associado a este. Para a variação da cor e para a variação do grau de definição ou nitidez desses corpos com a distância, Leonardo cria duas outras formas de perspectiva: a *cromática* e a do *desaparecimento*. No MS. E., datado de c.1513-14, Leonardo acrescenta que destas três perspectivas – a da diminuição de tamanho, a da diminuição da cor e a da diminuição da nitidez – «a primeira resulta [da estrutura] do olho,

⁶¹⁹ «... tentative jottings, which the master himself might have discarded or revised if he had ever succeeded in giving his treatise a final and systematic form. Not that it is easy to imagine how his endeavours could ever have reached completion» (Gombrich, 1982: 58). Por exemplo, «there are no fewer than thirteen sections in the manuscript [*Codex Urbinas*] which turn on the question “why the distant mountains appear darker on their peaks than on their base”» (Gombrich, 1882: 36).

⁶²⁰ A datação dos manuscritos de Leonardo está longe de ser definitiva e consensual. Alguns dos conjuntos, como o da British Library (B.L., também conhecido por *Arundel* ou Br.M.), o *Codex Atlanticus* (C.A.), o *Codex Urbinas* (C.U.) e o Windsor (W.), correspondem a compilações de documentos de vários períodos. Adoptamos aqui a proposta de Kemp (2006a: xxviii-xxix).

⁶²¹ «*Di tre nature prospettive.* Come sono di 3 nature prospettive: la prima s’astende jorno alla ragione del diminuire (e diciasi prospettiva diminitiva) le cose che si allotanano dall’ochio; la secoda cotiene i se il modo del uariare i colori che si alotanano dall’ochio; la terza e vltima s’astede alla dichiaratione come le cose deuno essere meno finite quanto piv s’ alontano e nomi fieno questi. /prospetiva liniale /prospetiva di colore /prospetiva di speditione».

⁶²² «*Discorso de pictura.* La perspctiva, la qual s’astende nella pictura, si diluide in tre principali, delle quali la prima è della diminuitione cha fan le qualita de’ corpi in diverse distantie; La seconda parte è quella che tratta della diminuitio de colori di tali corpi, - Terza è quella che diminuisce la notitia delle figure e termini, che anno essi corpi in varie distatie».

enquanto as outras duas são causadas pela atmosfera que se interpõe entre o olho e os objectos vistos por ele» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. E., fol. 79v, I, n.º 17)⁶²³.

Nesta operação, quatro aspectos fundamentais devem ser salientados: *i)* a redefinição da perspectiva linear como método gráfico exclusivamente relacionado com a variação do tamanho de objectos regulares e artificiais, com a representação dos seus limites ou contornos e com a regulação dos efeitos neles gerados pela direcção da luz; *ii)* a inovadora definição da cor e, sobretudo, da nitidez como categorias perceptivas e, conseqüentemente, como domínios estruturantes da representação pictórica ilusionista⁶²⁴; *iii)* a definição do espaço pictórico como espaço fenomenológico, relativo e não absoluto, onde dimensão, cor e nitidez são variáveis da distância ou profundidade; *iv)* conseqüente com os anteriores, a criação de dois novos tipos de perspectiva, a perspectiva cromática e a perspectiva do desaparecimento, fundadas não em leis geométricas mas em leis perceptivas e que, juntas, conduzem a um espaço inteiramente novo: o *espaço atmosférico*. Assim, Leonardo concebe a imagem ilusionista como o resultado de um sistema, ou teia, complexo e interligado, de diferentes meios operativos onde a perspectiva linear já não é o instrumento mas *um* dos instrumentos da ilusão⁶²⁵. Esta é, assim, a maior transformação operada no espaço pictórico ocidental após a invenção e a codificação, na primeira metade do século XV, da perspectiva central⁶²⁶. Leonardo, de forma inovadora, senão mesmo revolucionária, encontra uma linguagem visual capaz de operar na pintura a síntese de duas tendências até aí separadas

⁶²³ «... e di queste 3 prospettive la prima à origine dall' ochio, le altre due àno deriuatione dall' aria interposta infra l'occhio e li obbietti da esso ochio veduti». Na verdade, nesta passagem do MS. E., terá havido um engano de Leonardo na correspondência entre a enumeração das perspectivas e a definição das suas causas – como se constata ao compará-la com todas as suas outras reflexões sobre este assunto, neste e noutros manuscritos. Quanto às causas da variação da nitidez com a distância «Leonardo attributed this effect of distance to the intervening air, which is of course the reason for the term “aerial perspective”, which he also use. He was right in connecting the blue tones of the distance with this fact even though he attributed the blue of the air to it being composed of light and of darkness (C.U., fol. 263v). It seems that he was less aware of the other variable accounting for the loss of detail at distance, the limited power of resolution of the eye, which we can remedy so easily by looking through field-glasses» (Gombrich, 1982: 57).

⁶²⁴ «The kind of perspective that truly appealed to Leonardo was the “perspective of disappearance” – that of light, color, and atmosphere that depends upon an infinitely subtle discrimination of sensations rather than upon an institutional and architectural order of things before which one may feel oneself challenged to “take one’s stand”» (Kelly Smith, 1994: 97).

⁶²⁵ De alguma forma, o grau de exigência subjacente ao sistema de Leonardo, implicando da parte do pintor a capacidade de dominar igualmente bem os diferentes domínios da nova espacialidade, contribuiu também para a divisão e especialização de tarefas que gradualmente foi ocorrendo e se tornou dominante na época barroca, particularmente na pintura de tectos.

⁶²⁶ «... linear perspective... it is not the most efficient method for creating an illusion of depth in all kinds of painting. For instance, it is more limited than atmospheric perspective in regard to the subject it is capable of representing. Linear perspective is primarily dependent upon straight lines - parallels, verticals and horizontals - and it is an excellent device for depicting architecture and man-made environments ... Atmospheric perspective, in contrast, is more useful in landscape and those situations where there are no straight or parallel lines» (Dunning, 1991: 40-1).

ou, pelo menos, não totalmente interligadas: a representação física objectiva e a expressão subjectiva e espiritual do mundo representado. Nisto residia também para si a superioridade da pintura face às outras artes (Cosgrove, 1985: 61, n. 44).

Ao mesmo tempo, a invenção deste espaço atmosférico de cariz marcadamente perceptivo – isto é, que procura integrar e traduzir o resultado da acção dos processos psicológicos e cognitivos da percepção visual e deles aproximar a pintura – constitui a mais radical revisão, alargamento e ultrapassagem das leis geométricas da perspectiva até ao século XIX⁶²⁷. Nesse sentido, a *perspectiva atmosférica*⁶²⁸ não é um mero aperfeiçoamento da perspectiva linear, ou o resultado puramente idiossincrático da ambição de Leonardo em repensar o sistema perspéctico, corrigindo as suas limitações e alargando a sua eficácia, mas será o ponto de partida de uma nova etapa da história da representação espacial pós-renascentista cujas repercussões futuras têm sido, em nossa opinião, mal avaliadas: «a perspectiva atmosférica, mais do que a mais óbvia e popular perspectiva linear, merece ser considerada como a fundadora tanto da ilusão de seiscentos como da maioria das ilusões espaciais de base renascentista que vieram depois» (Dunning, 1991: 43). É o caso das

⁶²⁷ Quando Dunning (1991: 35-7) defende que aquilo que se designa por sistema perspéctico renascentista era, na realidade, composto por *quatro perspectivas principais* que juntas e acompanhadas pelo uso de uma fonte de luz unificada, geraram o espaço ilusionista do Renascimento (*perspectiva linear*, que incluía quer o princípio das linhas convergentes quer o da diminuição dos tamanhos, a *separação dos planos* espaciais, a *perspectiva atmosférica* e a *perspectiva da cor*, a que ele chama a *teoria clássica da cor*) ele está implicitamente a dar por adquirido que, desde o início, se integraram todas verdadeiramente num *sistema* ou que a definição das duas últimas e a sua interacção com a primeira, não implicou qualquer conflito, revisão ou adaptação. Se, como este autor afirma, «Renaissance perspective ... is a complex and interrelated system for depicting what appears to be a unified, mathematically correct illusion – of volume, depth, and the accurate placement of figures and objects in space – on a two-dimensional surface» (Dunning, 1991: 35), então é necessário clarificar que este sistema, como sistema, surgiu bastante tarde, pela mão de Leonardo, e que se, por um lado, correspondeu a uma sistematização e desenvolvimento de práticas e métodos empíricos usados há décadas pelos pintores, por outro, implicou uma efectiva transformação do sistema da perspectiva entendido até aí exclusivamente como sistema óptico-geométrico. Por outras palavras, nem a *perspectiva do desaparecimento* nem a *perspectiva cromática* são meras adições neutras à perspectiva linear, nem esta verdadeiramente envolvia, na sua origem, uma integração sistemática daquelas. Só tendo em conta estes aspectos é que se poderá afirmar que «atmospheric perspective was one of the most important prerequisites to the achievement of the mature Renaissance illusion» (Dunning, 1991: 47).

⁶²⁸ Muitos autores utilizam a expressão *perspectiva aérea* em vez de *perspectiva atmosférica*. Preferimos, porém, a segunda à primeira. Embora Leonardo também se refira a *prospettiva aerea*, e discuta o papel desempenhado pela *area* (ar), consideramos que o termo “atmosférico/a”, mais moderno que o “aéreo/a”, resume de forma mais ampla não só a natureza como as consequências deste sistema de representação e desta concepção de espaço. Dunning (1991: 44), afirma que «aerial perspective is a vague term; it serves neither clarity nor poetry» e Gombrich (1976b: 262) que este termo «is doubly misleading, first, because it attributes the loss of detail solely to the ‘air’, that is, the degree of its permeability to light, and neglects the limits of the acuity of the eye; second, because in equating the indistinctness of distant objects with perspective (the diminution of distant objects), we lose an important difference between the two phenomena». Além disso, o conceito de perspectiva atmosférica permite, de forma mais clara, englobar num só sistema os três ramos da perspectiva definidos por Leonardo – a perspectiva linear, a perspectiva cromática e a perspectiva do desaparecimento. Discordamos assim de Dunning (1991: 44) que defende que a perspectiva atmosférica deve apenas nomear aquela que se refere à luminosidade.

máquinas celestiais: a plena aplicação e a total exploração das potencialidades da perspectiva atmosférica surge logo nas paradigmáticas cúpulas de Correggio em Parma as quais constituem, simultaneamente, o primeiro e determinante exemplo da aplicação dela à representação do céu sobrenatural. Por via do exemplo concreto de Correggio, talvez mais até do que da formulação teórica e pictórica de Leonardo que lhe subjaz, a perspectiva atmosférica atingirá certamente o coração da representação celestial barroca e nela se imporá e disseminará como sistema privilegiado de representação do místico e agora atmosférico espaço do empíreo.

A questão da variação da nitidez é crucial na nova formulação espacial de Leonardo e constitui, de facto, o elemento mais revolucionário da sua teoria. Ao contrário da perspectiva geométrica, que, apesar da compressão dos objectos com o aumento da distância, em momento algum prevê que estes se possam tornar menos nítidos, definidos ou focados (o espaço geométrico é, aliás, um espaço de absoluta clareza e focagem), Leonardo considera que o aumento da distância entre o observador e os objectos observados produz nestes, por via da densidade do ar, não apenas uma compressão de tamanho mas uma redução da informação e, ao mesmo tempo, uma alteração qualitativa desta – factores que contribuem para a sua perda de *definição*, *acabamento* ou *nitidez*. Por outras palavras, para Leonardo o aumento da profundidade espacial é indissociável de um processo de transformação na aparência do mundo que, gradualmente, se torna mais indefinido e indistinto. Como «a nossa percepção verdadeira [ou exacta] de um objecto diminui à medida que o seu tamanho diminui com a distância» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. C. A., fols. 173v, 520v; I, n.º 233)⁶²⁹, isto significa que perante os nossos olhos, o mundo desfaz-se, confunde-se, desvanece-se, torna-se informe. O aumento da profundidade conduz, assim, à sua gradual erosão e desaparecimento. Por isso, em última análise, não há, em termos perceptivos, um espaço infinito, pois se o aumento da distância conduz a um aumento da indefinição, então, a distância infinita significa a indefinição absoluta, a impossibilidade de ver, discernir ou reconhecer. Algures a uma certa distância o mundo deixa de existir visualmente para nós – torna-se invisível. Ao contrário do espaço geométrico, o espaço atmosférico é estruturalmente fenoménico e inexacto.

Perspectiva do desaparecimento dos limites dos corpos opacos. Se os contornos reais dos corpos opacos são indistinguíveis mesmo a uma distância muito curta, serão ainda mais a grandes distâncias; e se é através dos

⁶²⁹ «*De pictura*. Tanto si perde della uera cognizione della figura, quanto per distantia diminuisce della sua grandezza».

seus contornos que somos capazes de perceber a verdadeira forma de qualquer corpo opaco, quando pelo seu grande afastamento somos incapazes de os discernir como um todo mais difícil ainda será perceber as suas partes e contornos. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. E., fol. 80r, I, n.º 222)⁶³⁰

Segundo Leonardo, este efeito de *perdimenti* não é idêntico para todas as componentes visuais de um objecto: «qualquer corpo visível, na medida em que afecta o olho, inclui três atributos, isto é: massa, forma e cor; e a massa é reconhecível a uma distância maior do sítio em que se encontra que a forma e a cor. E a cor é perceptível a uma distância maior que a forma, mas esta lei não se aplica aos corpos luminosos» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Ash. I, fol. 23r, I, n.º 224). E dá um exemplo concreto:

A proposição acima exposta é plenamente demonstrada e provada pela experiência, porque se vires um homem próximo de ti, serás capaz de discernir a aparência exacta da sua massa, da sua forma e até da sua cor; se ele se afastar não reconhecerás quem ele é, porque os detalhes desaparecerão; se ele se afastar ainda mais não serás capaz de distinguir a sua cor e ele aparecerá como um objecto escuro; e se a sua distância aumentar mais ainda, ele aparecerá como um pequeno objecto escuro arredondado. Aparecerá arredondado porque a distância diminui de tal maneira os diferentes detalhes que nada permanece visível a não ser a massa maior ... (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Ash. I, fol. 23r, I, n.º 224)⁶³¹

A perda da definição das formas conduz a uma perda dos seus elementos distintivos e, conseqüentemente, da capacidade de reconhecimento do observador: «... como podes tu esperar em tão pequena figura distinguir ou ver o nariz, a boca, ou qualquer detalhe do seu corpo? E, não vendo estes não poderás reconhecer o homem, pois estas partes que ele não mostra são o que dá aos homens formas diferentes» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Ash. I, fol. 15r, I, n.º 567)⁶³². Esta erosão das características distintivas e reconhecíveis dos objectos com a distância e o seu inevitável desaparecimento gradual é o resultado directo da acção da atmosfera no espaço e nos corpos que o integram.

Da atmosfera que se interpõe entre o olho e os objectos visíveis. Um objecto aparecerá mais ou menos nítido a uma mesma distância em função da maior ou menor transparência da atmosfera existente entre o olho e esse

⁶³⁰ «*Perspectiva de'perdimeti che fa li stremi de' corpi opachi.* Se inuisibili son li veri stremi de' corpi opachi in qualunque minima distantia, maggiormente sara invisibili nelle lughe distatie; e se per li termini si cognosce la uera figura di ciascu corpo opaco e macado per distantia la cognitio d'esso tutto, maggiormete mancherà la cognitione delle sue parti e termini».

⁶³¹ «Ogni forma corporea, i quatto allo i quato allo ofitio dell' ochio, si divide in 3 parti cioè corpo figura e colore: la similitudine corporea s'astede piv lontana dalla sua origine, che no fa il colore o la figura, di poi il colore s'astede piv che la figura, ma questa regola no si osserua da corpi liminosi. / La propositine di sopra è molto bene demosntrata e cofermata dalla speriezia, inperochè, se tu vedrai uno uomo da presso, tu conoscerai la qualità della figura, e similmete del colore, e, se quello s'alontana da te alquato spatio, tu no conoscerai chi quello si sia perchè maca la qualità della figura: s'astederà acora piv lotano no potrai discernere il colore suo: anzi ti parrà uno corpo oscuro di piv lontano ti parrà un minimo copro retodo e scuro retodo parrà perchè la distatia diminvisce tanto le particulari mebra che non ne apparisce se non la maggiore massa ...».

⁶³² «... come potrai tu in su piccola figura scorgere o vedere il naso o bocca o alcuna particula d'esso corpo, e no uedendosi no potrai conoscere l' omo che no mostra le mebra, le quali fanno li omini di diuerse forme».

objecto. Donde, sabendo eu que a maior ou menor quantidade de ar interposta entre o olho e o objecto torna os contornos desse objecto mais ou menos indistintos, deverás diminuir a definição do contorno desses objectos em proporção com o aumento da sua distância do olho do observador. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. E., fol. 79v, I, n.º 225)⁶³³

Portanto, para Leonardo, o ar não é um meio perfeitamente transparente, inócuo e neutro como o considera a teoria da perspectiva linear. Pelo contrário, ele não só determina e condiciona a aparência do que vemos como, na sua natureza constantemente mutável, a atmosfera torna os objectos e o próprio espaço igualmente mutáveis. Exemplo paradigmático deste carácter fenoménico do espaço atmosférico é a «perspectiva da variação e perda, ou diminuição, da própria essência das cores» e das sombras (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Ash. I, fol. 13r, I, n.º 294)⁶³⁴, segundo a qual, em termos perceptivos, estas estão sujeitas a um processo de alteração que não é apenas quantitativo mas qualitativo. No caso das sombras, estas «desvanecem-se e perdem-se a grandes distâncias porque a grande quantidade de ar iluminado que se encontra entre o olho e o objecto visto tingem a sombra com a sua própria cor» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Ash. I, fol. 15r, I, n.º 176)⁶³⁵. Assim, «o azulado da atmosfera faz com que as montanhas distantes apareçam azuis» da mesma maneira que «o vidro vermelho faz com que os objectos vistos através dele apareçam vermelhos» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Triv., fol. 75; I, n.º 296)⁶³⁶. No caso das cores,

das várias cores que não são azuis aquela que a grande distância parecerá mais azulada será a que for mais próxima do preto; e assim, de forma recíproca, a cor menos próxima do preto será aquela que a grande distância melhor preservará a sua própria cor. / Por este motivo, o verde dos campos tornar-se-á mais azul que o amarelo ou o branco e, de forma inversa, o amarelo ou o branco modificar-se-ão menos que o verde, e o vermelho menos ainda. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. L., fol. 75v, I, n.º 307)⁶³⁷

⁶³³ «*Dell' aria iterposta ifra l' ochio e l' obbietto visibile. L' obbietto si dimostrerà tanto più o meno noto in una medesima distatia, quato l' aria, interposta infra l' ochio e esso obbietto, sarà più o me rara; Adunque conosco io che la maggiore o minore quantità dell' aria interposta infra l' ochio e l' obbietto rede all' ochio più o me confusi li termini d' essi corpi, tu farai li perdimenti delle notizie d' essi corpi tanto nella medesima proportione infra loro quale è quella delle loro distatie dall' ochio d' esso risguardatore.*»

⁶³⁴ «... questa prospettiva del uariare e perdere over diminvire la propria essetia de'colori ...».

⁶³⁵ «*Come l'obre per luga distatia si perdono. L'onbre si perdono i lunga distatia perché la gra quatità dell'aria luminosa, che si trova ifra l' ochio e la cosa veduta, tigne le sue obre d'essa cosa nel suo colore.* Ou, «a variedade de cores dos corpos não é discernida a uma grande distância [*La uarietà de' colori de' corpi no fia in lunga distantia conosciuta ...*]» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. C., fol. 12v, I, n.º 289).

⁶³⁶ «*Il mezzo ch'è infra l'ochio e la cos avista trasmuta essa cosa in nel suo colore, come l'aria azzura fa che le lotane motagnie paiono azzurre; il uetro rosse fa che ciò che l'ochio vede dopo lui pare rosso ...*». Ou «a superfície de um corpo participa da cor da luz que a ilumina e da cor da atmosfera interposta entre o olho e esse objecto, isto é, da cor do meio transparente interposto entre o objecto e o olho [*La superfittie d'ogni corpo participa del color che l'allumina, - e del color dell'aria che infra l'ochio e esso corpo s'interpone, cioè del color del mezzo trasparente interposto ifra la cosa e l'occhio ...*]» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. G., fol. 53v, I, n.º 306).

⁶³⁷ «*De pictura. Infra i colori che no sono azzurri quello in luga distantia parteciperà più d' azzurro il quale sarà piv vicino al nero e così de converso si mostrerà per luga distantia nel suo proprio colore, il quale sarà piv dissimile a*

Tudo isto constitui, portanto, a perspectiva atmosférica: o conjunto de regras perceptivas básicas, traduzíveis pictoricamente, que estabelecem o *espaço* como atmosférico – isto é, determinado por variáveis físicas, químicas e psicológicas – e já não simplesmente como geométrico. Mais do que vazio, neutro e absoluto, este espaço é matérico, denso, luminoso, colorido e inconstante; mais do que transparente é translúcido⁶³⁸. Acima de tudo, é relativo:

Eu digo que o azul que vemos na atmosfera não é a sua cor própria, mas sim causada pela quente humidade evaporada em minúsculos e insensíveis átomos nos quais os raios solares incidem, tornando-os luminosos face à infinita obscuridade da região situada atrás de si e que a inclui. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. Leic., fol. 4r, l, n.º 300)⁶³⁹

Assim, a atmosfera torna-se azul devido à escuridão atrás de si. E se olhares através do horizonte do céu, verás que a atmosfera não é azul, e isto deve-se à sua densidade. E assim, à medida que elevas os olhos acima do horizonte em direcção ao céu por cima de ti, verás que a atmosfera se vai tornando mais escura [azul] e isto porque existe uma menor camada de ar entre o teu olho e a escuridão [infinita]. E se fores para o cume de uma montanha muito alta, a atmosfera aparecerá tanto mais escura [azul] acima de ti quanto mais rarefeita ela se tornar entre ti e a escuridão [infinita]; e isto será cada mais visível à medida que aumenta a altitude, até que, por fim, atingiremos a escuridão. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. F., fol. 18r, l, n.º 302)⁶⁴⁰

É este céu que define o espaço segundo Leonardo: não é o que está *sob* o céu, é *o* próprio céu; não é apenas o plano do solo mas toda a matéria que se manifesta acima deste e da qual ele não pode ser dissociado. Nesse sentido, na sua teoria atmosférica do espaço este é, por definição, celestial – literalmente, o céu na terra. Ele não só intervém activamente em tudo o que se encontra no seu interior como se torna, por si próprio, a personagem e o tema principal

detto nero. / Adunque il uerde delle campagne si transmuterà piv in azzurro che no fa il giallo e 'l biaco maco si transmuta che lo verde, e 'l rosso maco».

⁶³⁸ Como salienta Willats (1997: 141-3), a perspectiva atmosférica envolve quatro componentes, cuja definição "ecológica" nem sempre é inteiramente coincidente com a sua tradução pictórica: «[*Diminution of Clarity of Form with Distance*] In their passage through the atmosphere, the rays of light from an object will be scattered and the contours of distant objects will appear more or less blurred. ... [*Diminution of Tonal Contrast with Distance*] The apparent tonal contrast between light and dark objects tends to diminish with distance. ... the scattering of the light from more distant parts of the scene will reduce the apparent tonal contrasts. ... [*Change of Hue with Distance*] Blue light, which has a shorter wavelength than red light, is more readily scattered by the atmosphere: consequently the sky appears blue, and more distant objects appear bluer than nearer objects. ... [*Change of Saturation with Distance*] Colors in the distance appear less saturated than colors that are closer to the viewer». Neste último caso, por via da correcta observação (o *sapere vedere*), uma instância fundamental do seu método "científico", Leonardo contraria a tradição óptica pictórica: «Y cuando tengas que pintar montañas que parezcan más alejadas, oscurece un poco más los colores, y cuando quieras que parezcan más cercanas, usa colores más claros» (Cennini, *c.1400*: lxxxv, 131).

⁶³⁹ «Dico l'azzurro in che si mostra l'aria non essere suo proprio colore, ma è cavato da vmidità calda vaporata in minvtissimi e insensibili attomi, la quale piglia dopo se la percurssio de' razzi solari e fassi luminosa sotto la oscurità delle immese tenebre della regione del fuoco che di sopra le fa coperchio ...»

⁶⁴⁰ «... adunque l' aria si fa azzurra per le tenebre che essa à dopo se; E se tu guardi inverso l' orizzonte del celo, tu vedrai l' aria non essere azzurra, e questo nascie per la sus grosseza; e così in ogni grado che tu alzi l' ochio sopra esso orizzonte insino al celo che ti sta di sopra, tu troverai l' aria farsi più oscura, e questo è che me soma d' aria s'interpone infra l' ochio tuo e esse tenebre; E se tu ti troverai sopra vn alto mote, l' aria si farà tanto più oscura sopra di te, quanto essa è fatta più sottile infra te e dette tenebre, e così seguiterà in ogni grado d'altezza tanto che al fine resterà tenebrosa».

da representação. O próprio observador já não é um ser exterior a ele, como no sistema de Alberti, mas, pelo contrário, alguém que se encontra mergulhado nele.

Não admira, por isso, que para Leonardo da Vinci a perspectiva atmosférica condicionasse também aquilo que sempre fora o domínio privilegiado da perspectiva linear: a representação de objectos artificiais regulares, como edifícios:

Da perspectiva atmosférica. Existe uma outra perspectiva à qual eu chamo Perspectiva Atmosférica, porque através da atmosfera somos capazes de distinguir as variações na distância de diferentes edifícios que aparecem colocados numa única linha; como, por exemplo, quando vemos vários edifícios atrás de um muro, todos eles aparecendo acima desse muro com a mesma dimensão, e os quisesses representar numa pintura uns mais distantes que os outros e dar o efeito de uma atmosfera mais densa. Tu sabes que numa atmosfera de igual densidade os objectos mais distantes vistos através dela, como as montanhas, em consequência da grande quantidade de atmosfera entre o teu olho e eles, aparecem azuis e quase da mesma cor da própria *atmosfera*, quando o Sol está a leste. Por isso, dos edifícios acima do muro, debes fazer o mais próximo com a sua cor real e o mais distante fá-lo menos definido e mais azul. Aqueles que queiras que pareçam mais distantes debes fazê-los crescentemente azulados; assim, se um deve estar cinco vezes mais distante, fá-lo 5 vezes mais azul. E através desta regra, dos edifícios que, acima de uma [dada] linha, aparecem com o mesmo tamanho serão claramente distinguidos aqueles que estão mais distantes e são maiores que os outros. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. B.N. 2038, fol. 25v, l, n.º 295)⁶⁴¹

A compreensão por Leonardo de que a atmosfera era um meio complexo, denso e matérico – não exclusivamente gasoso nem totalmente transparente, mas constituído por partículas sólidas em suspensão que criavam um efeito de *véu* que intervinha e alterava a aparência visual dos corpos nela inseridos – constitui não apenas uma importante antecipação do moderno conhecimento dela⁶⁴² mas, mais importante, o ponto de partida da sua invenção do conceito estético de *mezzo confuso* e da técnica pictórica do *sfumato*. Em ambos os casos, estamos perante inovações com extraordinárias consequências artísticas e psicológicas:

⁶⁴¹ «*Della prospettiva aerea.* È ci una altra prospectiva la quale chiamo aerea, iperochè per la uarietà dell'aria si può conoscere le diverse distantie di uari edifiti, terminati ne' lor nascemeti da una sola linia, come sarebbe il uedere molti edifiti di là da uno muro, che tutti apparischino sopra alla stremità di detto muro d'una medesima gradezza, e tu volessi in pittura fare parere piv lontano l'uno che l'altro e da figurare una aria vn poco grossa; Tu sai che i simili arie l'ultime cose viste i quella, come sono le motagnia quella pare azzurra quasi del colore dell'aria quado il sole è per leutate; Aduque farai sopra detto muro il primo edificio del suo colore, il piv lontano fa lo meno profilato e piv azzurro; quello che tu uo che sia piv in là altrettanto, fa lo altrettanto piv azzurro: quello che voi che sia cique volte piv lontano, fallo 5 volte più azzurro; e questa regola farà che li edifiti che sopra una linia paiono d'una medesima gradezza, chiaramete si conoscerà qual è piv distante e quale è maggiore che li altri».

⁶⁴² «Particles of dust are always naturally present in the earth's atmosphere, and they perform a valuable function in screening sunlight either directly, absorbing radiation, or indirectly, by supplying the condensation nuclei necessary for cloud formation. Through its presence in the circulating atmosphere, the dust veil, as it is known, is believed to contribute to keeping the earth around 3°C cooler than it would otherwise be. Our atmosphere itself is primarily a mixture of gases present in the fairly constant relative volumes: 78.09 per cent nitrogen, 20.95 per cent oxygen, 0.9 per cent argon, and trace amounts (less than 0.1 per cent) of carbon dioxide, neon, helium, methane, krypton, carbon monoxide and sulphur dioxide; there are even smaller traces (less than 0.0003 per cent) of hydrogen, nitrous oxide, ozone, xenon, nitrogen dioxide and radon. This breathable gaseous mixture is what we call air and it accounts for around 98 per cent of the total weight of the atmosphere. The other 2 per cent is made up of water vapour, the shapes made by which form the myriad clouds, as well as small but significant quantities of solid airborne matter such as dust, sand, pollen grains, sea salt and smoke from forest fires, all of which are a natural and beneficial part of the atmospheric economy» (Hamblin, 2001: 53-4).

percepção e representação são, agora, entendidas como domínios articulados de uma visualidade intrinsecamente ambígua, inexacta e, sobretudo, subjectiva. Neste processo, a realidade visual torna-se uma extensão da mente – uma espécie de *parapaisagem mental* – de que a *Mona Lisa* é, provavelmente, a sua expressão mais paradigmática, mesmo que, estando de tal modo familiarizados com a mais icónica das imagens de toda a história da pintura, o «seu brusco [*jolting*] grau de originalidade histórica se tenha tornado difícil de apreciar» (Kemp, 2006a: 259). Como afirma Kelly Smith (1994: 33), nunca como nesta pintura a «correspondência entre mente e paisagem» foi representada de forma mais vívida. Ou a correspondência subjectiva entre a figura retratada e a paisagem que a rodeia, entre um corpo humano e os restantes corpos no espaço em que aquele se insere e que o observador – e só ele – percebe como um todo vivo, diverso mas inter-relacionado⁶⁴³. Toda a pintura se constitui com base nestas relações subjectivas: uma paisagem mental, inventada, descontínua, que se desenvolve diferentemente à esquerda e à direita da cabeça de *Mona Lisa*, é vista imaginariamente por nós pois o seu ponto de vista é claramente mais alto que aquele que, de facto, ocupamos frente à figura, cujas curvas criam relações formais e metafóricas com as pregas da roupa, onde a linha do horizonte coincide e confunde-se com a dos olhos dela e, finalmente, que se apresenta unificada pelo mesmo véu atmosférico que cobre tanto as montanhas espacialmente distantes como aquele corpo próximo de nós. Este não é um espaço estruturalmente constante (Argan, 1989: 11), nem inteiramente objectivo ou racional. Tudo nele demonstra o poder da atmosfera que tudo engloba e tudo transforma: erodindo os contornos, dissolvendo as formas, unificando as cores e as sombras e diluindo as categorias num magma de luminosa indefinição.

Digo que a razão porque as coisas aparecem de tamanho diminuído é que elas estão longe do olho; sendo assim, é evidente que haja muita atmosfera entre o olho e o objecto, e esta atmosfera impede a evidência da forma desse objecto. Donde, os detalhes mínimos desse objecto tornam-se indiscerníveis e irreconhecíveis. Assim tu, Pintor, faz as tuas figuras pequenas apenas indicadas e não acabadas [*no finite*], de outro modo, produzirás efeitos opostos aos da natureza tua mestra. A coisa permanece pequena pela grande distância entre o olho e a coisa e esta grande distância está cheia de ar: a grande quantidade de ar forma um corpo denso que

⁶⁴³ Como nota Kemp (2006a: 256-7), «the complementary studies of the “body of the earth” which he undertook with special intensity between 1506 and 1509 reaffirmed the essential validity of the micro-cosmos analogy. ... The beauty of this analogy as developed by Leonardo lies at the very heart of the *Mona Lisa*. ... the two ladies are “vivified” (to use Leonardo’s term) by the ebb and flow of their inner spirits. The background of the portrait insistently underlines this affinity illustrating the bodily mechanisms of the earth as clearly as the anatomical drawing [*Estudo Compósito dos Sistemas respiratório, vascular e Urino-genital de um Corpo Feminino*, c.1508. carvão, pena e aguada. Windsor, Royal Library (MS. W., fol. 12281)] demonstrates the passage of fluids in the body».

impede o olho de ver os detalhes minuciosos dos objectos.» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. Ash. I., fol. 4r, l. n.º 568)⁶⁴⁴

Esta redefinição do espaço visual traduz uma dupla e conjugada operação: a passagem do espaço geométrico a espaço perceptivo⁶⁴⁵ e a transformação do espaço pictórico num espaço atmosférico⁶⁴⁶. Não admira por isso que uma parte importante das reflexões de Leonardo da Vinci sejam dedicadas às formas e às manifestações fenoménicas próprias deste céu atmosférico: a nuvem, a bruma, o nevoeiro, a poeira, o vento, a tempestade – exemplos desse mundo constantemente dinâmico e mutável e poderosos meios de erosão, transformação e dissolução de tudo o que é sólido e constante. Este fascínio, intelectual e artístico, com a ideia do mundo como máquina viva atinge o seu clímax com os *Desenhos do Dilúvio* (fig. 80) e a correspondente descrição literária *O Dilúvio e a sua demonstração na pintura*, realizados no fim da sua vida⁶⁴⁷: fascinantes exercícios sobre as perturbações do mundo natural – ou sobre a natureza como suprema perturbação – onde a atmosfera é não

⁶⁴⁴ «Dico che le cose che apparirano di minvta forma nascerà che detta cosa fia lontana dall' occhio; essendo così couiene che ifra l' occhio e la cosa sia molta aria, e la moll'aria ipedisce la evidetia della forma d' essi obbietti, ode le minute particule d' essi corpi fiano indiscernibili e no nosciute; Aduque tu pittore farai le piccole figure solamete accienate e no finite, e se altrimenti farai, cotrafarai alli effetti della natura tua maestra; la cosa rimae piccola per la distatia grade ch' è fra l' occhio e la cosa, la distatia grade richiude dentro a se di molta aria: la molta aria fa i se grosso corpo il quale ipedisce e toglie all' occhio le minute particule degli obbietti».

⁶⁴⁵ Esta é, de facto, uma vasta operação, não só no grau de profundidade atingido como na amplitude da abordagem. Leonardo aborda múltiplas outras questões co-relacionadas, como os processos comparativos envolvidos na percepção e representação da luminosidade e da cor dos corpos, as implicações da luminosidade no tamanho relativo dos objectos, as sombras coloridas, o contraste de quente/frio, etc. Em todos estes casos, que ocupam uma parte significativa dos seus manuscritos e que merecem uma abordagem desenvolvida num contexto que não o da presente dissertação, Leonardo da Vinci não só reforça essa dimensão perceptiva da sua teoria da pintura, como desenvolve um verdadeiro estudo da percepção visual, antecipando problemas e respostas que, em muitos casos, só voltarão a ter eco na ciência e na arte do século XIX em diante. Ao mesmo tempo, elas reforçam e legitimam, de forma ampla, a sua ultrapassagem da pura mecânica geométrica da perspectiva linear.

⁶⁴⁶ A própria abordagem que Leonardo faz do conceito de pirâmide visual vinda da teoria óptica e adoptada pela teoria perspéctica de Alberti é bastante diferente. Trata-se de uma abordagem atmosférica ou quase *ecológica*, no sentido dos fundamentos base da moderna *teoria ecológica* da percepção visual de James Gibson, da relação entre a propagação da luz, a sua recepção e a formação das imagens: «Cada corpo em luz e sombra enche a atmosfera circundante com infinitas imagens de si próprio; e estas, através de infinitas pirâmides difundidas no ar, representam o corpo por toda a parte e por todos os lados. Cada pirâmide, composta por um largo conjunto de raios, inclui dentro de si um número infinito de pirâmides ... as imagens dos objectos são transmitidas através de todo o espaço e em todas as direcções, e cada uma das pirâmides inclui, em cada ínfima parte de si própria, a forma completa do corpo que a produz [Ogni corpo obroso empie la circustate aria d' infinite sue similitudini le quali da infinite piramidi infuse per essa rappresentano esso corpo tutto per tutto e tutto in ogni parte. Ogni piramide coposta da lugo concorso di razzi cotiene detro a se infinite piramidi ... e per esse la similitudine del corpo è portata tutta per tutto e tutta nella parte e ciascuna piramide per se ricieve in ogni minima parte tutta la forma della sua cagione]» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. B.N. 2038, fol. 6v, l. n.º 63).

⁶⁴⁷ Os *Desenhos do Dilúvio* são um conjunto de dezasseis desenhos, acompanhados de uma longa descrição literária do acontecimento representado, dos quais oito formam um conjunto coerente. Para a descrição, cf. Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MSS. W., fol. 12665r-v, G., fol. 6v e C.A., fols. 178r/228r, 152r/451r, l. n.ºs 608-9, 607, 610-1, respectivamente. Para os desenhos, cf. Clark, 1935; Kemp e Roberts, 1989: n.ºs 63-6; Clayton, 1996: n.ºs 96-9; Kemp, 2006a: 315-7.

apenas o instrumento mas o temível agente de uma última e radical convulsão de proporções cósmicas, capaz de tudo dissolver e, por isso, de tudo destruir. Aqui, mais do que nunca, as sempre ambíguas fronteiras entre o poder construtivo da atmosfera e o seu antagónico, mas complementar, poder destrutivo são, elas próprias, diluídas. Como o são, de forma conseqüente, aquelas que separam a forma do informe, o sólido do não sólido, o limitado do ilimitado. Acima de tudo, o espaço cúbico e a sua racional ordem geométrica, é a principal e a mais óbvia vítima deste cataclismo atmosférico⁶⁴⁸.

Os desenhos do Dilúvio são, assim, a expressão última e radical desse sentido dramático inerente à concepção atmosférica do espaço que atravessa, sob formas e graus diferentes, toda a obra de Leonardo da Vinci. Neste contexto, a perspectiva atmosférica não é um mero instrumento pictórico mas a síntese de um pensamento e de uma linguagem visuais mais vastos acerca do visível e do invisível. No seu âmbito, as perspectivas cromática e do desaparecimento operam esse alargamento perceptivo que permite a passagem da rígida concepção geométrica da perspectiva linear para uma outra, dúctil e fenoménica, na qual o mundo se apresenta como *visão* e *manifestação* e não como realidade, capaz de conduzir a arte, em termos inteiramente novos, para além da parede opaca: para o mundo subjectivo da mente.

Assente em processos de construção e interpretação perceptiva⁶⁴⁹ e numa conseqüente exploração das relações entre sensação e significação, razão e emoção, a perspectiva atmosférica expressa uma ênfase, profundamente moderna, na relatividade e subjectividade da experiência visual e, nesse sentido, na participação activa do sujeito – uma espécie de «puzzle visual destinado a ser trabalhado e a sustentar o interesse visual» do observador a quem cabe a tarefa de o completar (Hochberg, 1980: 67). Através dela, o espaço torna-se um magma e um fluxo, mais do que uma arquitectura, no qual o mundo visual, sujeito a constantes forças de erosão, é conduzido para um gradual desaparecimento formal. A profundidade espacial torna-se, assim, directamente proporcional à inexactidão perceptiva: o

⁶⁴⁸ Nesse sentido, discordamos de Damisch (1972: 194) quando afirma que, nos *Desenhos do Dilúvio*, «l'espace perspectif n'est pas nié, mais seulement mis à l'épreuve, perturbé ...».

⁶⁴⁹ O sistema perceptivo humano envolve dois subsistemas, anatomicamente e funcionalmente diferentes, mas que trabalham de forma paralela, interligada e complementar: o sistema magnocelular e o sistema parvocelular, ou, nas palavras de Livingstone (2002: 38), o *what system* e o *where system*. Se, em traços muito gerais, desde a retina até ao córtex visual, o primeiro é responsável por uma análise da informação relativa à luminosidade, limites, posição e estrutura espacial contida no padrão visual e o segundo pela informação relativa à cor, ao detalhe e ao reconhecimento, isto significa que a abordagem separada feita por Leonardo destes tipos de informação vem, curiosamente, de encontro a esta lógica funcional da percepção visual humana. Para uma abordagem detalhada destes dois sistemas, cf., p.e., Bruce, Green e Georgeson (1996: 43-66); Palmer (1999: 35-43); Livingstone (2002: 47-51).

aumento de uma conduz ao aumento da outra. Porém, Leonardo constata e sublinha algo aparentemente inesperado: a progressiva perda de informação visual objectiva, seja na percepção visual ou na representação pictórica – resultante da perda de nitidez, de definição e de focagem com o aumento da distância – produz um ganho de informação subjectiva vinda da mente do observador. Por outras palavras, ela, mais do que a perspectiva linear, torna-se capaz de evocar a experiência do observador como «testemunha visual imaginária» (Gombrich, 1976*b*: 262).

Fig. 80 – Leonardo da Vinci (1452-1519). *Dilúvio*, c.1517-8 (MS. W., fol. 12383). Carvão sobre papel, 158 x 210 mm. Windsor, Royal Collection.

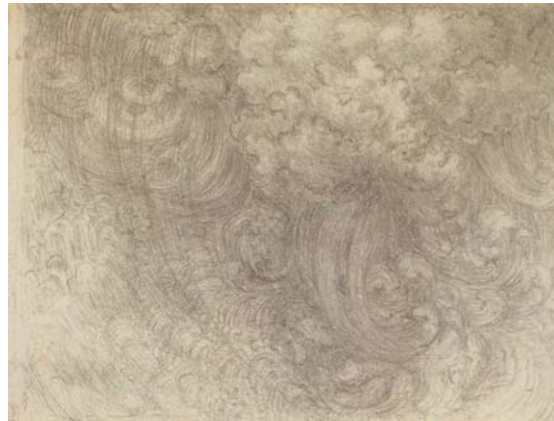


Fig. 81 – Leonardo da Vinci (1452-1519). *São João Baptista*, c.1508-17. Óleo sobre madeira, 69 x 57 cm. Paris, Musée du Louvre.



Este poder de evocação trazido pela *percepção desfocada* do mundo visual, é, afinal, a descoberta por Leonardo do extraordinário poder que o indeterminado exerce na imaginação do observador – e a indeterminação é, na perspectiva atmosférica, uma

consequência do *mezzo confuso*, dessa inexactidão⁶⁵⁰ ou imprecisão «que ocorre com a distância, ou à noite, ou quando a névoa se interpõe entre o olho e o objecto, que faz com que este objecto se torne quase indistinguível da atmosfera» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518; cit. por Dunning, 1991: 46, n. 15)⁶⁵¹. O *sfumato* é a tradução pictórica deste *mezzo confuso*, desta ideia de inexactidão e ambiguidade perceptiva do espaço atmosférico, destinado não só a aproximar representação e percepção mas, sobretudo, a produzir no observador novos e mais profundos efeitos estéticos, emocionais e espirituais⁶⁵². Um dos exemplos mais retumbantes é o *São João Baptista* (fig. 81), onde a indefinição entre figura e atmosfera, a dissolução da cor no claro-escuro, a ambiguidade formal e sexual, tudo contribui para tornar o espaço atmosférico não apenas subjectivo mas misterioso: um mundo crepuscular, «totalmente distinto do da luz brilhante do Quattrocento» e, por isso, inimaginável para qualquer contemporâneo de Leonardo (Clark, 1952: 18)⁶⁵³. Se Leonardo havia há muito abandonado a perspectiva linear aqui abandona a própria profundidade: neste mundo espesso, escuro e sem visibilidade, São João emerge da névoa castanha e, qual versão andrógina da *Mona Lisa*, sorrindo aponta para cima. Os princípios da perspectiva atmosférica encontram nesta pintura a sua aplicação mais radical: o que vemos é uma oposição entre luz e trevas, uma gradual mas completa dissolução da forma no fundo e da cor na sombra⁶⁵⁴, uma irrupção para fora da tela do primeiro plano, focado, e uma total retracção e desfocagem do que está para além dele. Assistimos assim a esse *exagero* que, segundo Dunning (1991: 45-6), caracteriza a invenção de Leonardo: um exagero destinado a criar, sem distorções óbvias como aconteceria no caso da perspectiva linear, uma maior ou mais eficaz ilusão. O mundo do *São João Baptista* é,

⁶⁵⁰ «... shading and aerial perspective, can contribute significantly to conveying the solidity and relative distances of objects in a scene, but the precision of such information appears to be severely restricted» (Sedgwick, 1980: 87).

⁶⁵¹ «That dimness (il mezzo confuso) which occurs by reason of distance, or at night, or when mist comes between the eye and the object, causes the boundaries of this object to become almost indistinguishable from the atmosphere».

⁶⁵² «... as Leonardo realized more clearly than many later writers, there is more to the matter [a questão do espaço] than pure geometry. Leonardo includes in his account of perspective such effects as increasing haze and blueness with increasing distance, and the importance of shadows and shadings in drawings to represent the orientation of objects. These considerations go beyond geometry. ... The art of draughtsman and painter is in large part to make us accept just one out of the infinite set of possible interpretations of a figure: to make us see a certain shape from a certain point of view. This is where geometry goes out and perception comes in» (Gregory, 1998: 177).

⁶⁵³ Embora as palavras de Kenneth Clark se refiram à *Virgem dos Rochedos*, em nossa opinião, é no *São João* que elas ressoam com total adequação.

⁶⁵⁴ De algum modo, o *São João* de Leonardo corresponde ao conceito grego de *skiagraphia*, «the Greek term used for illusionistic painting», que significa literalmente *pintura de sombras*, «though it is hard to decide whether the term implied the actual rendering of shadows or merely the use of light and shade for the purpose of modelling» (Gombrich, 1995: 19).

portanto, um mundo dramaticamente exagerado que ao caminhar do focado para o desfocado, da luz para a sombra, do saliente para o recuado, nos faz caminhar do visível para o invisível, do real e do palpável para o irreal e onírico – e ao entrarmos nele, usando as palavras de Marcel Proust, entramos num «mundo misterioso a que nunca se pode regressar depois de as suas portas se terem fechado»⁶⁵⁵. Porém, aquilo que Leonardo fez foi abri-las: por isso, a pintura a ele regressará menos de cem anos depois com Caravaggio (1571-1610), para aí permanecer, de diferentes modos, ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Nesta vasta operação de transformação do espaço pictórico e da relação do observador com a pintura e desta com aquele, Leonardo ao mesmo tempo que define e desenvolve um novo paradigma teórico recorre a certos princípios oriundos da Antiguidade⁶⁵⁶ e sintetiza também a experiência e conhecimento oficial, formada no período renascentista e através da qual a própria perspectiva linear foi sendo, desde o início, corrigida e enriquecida. Mas convém não esquecer que esta componente de síntese de uma tradição desempenha um papel claramente menor quando comparado com aquele que é fruto indesmentível de um pensamento e de uma obra radicalmente originais e inovadores, de uma curiosidade intelectual insaciável e de uma inteligência, no mínimo, excepcional⁶⁵⁷. Aquilo que Leonardo cria são as fundações teóricas e pictóricas de um espaço atmosférico, subjectivo e estruturalmente perceptivo, que a pintura barroca desenvolverá. Um espaço que está, afinal, próximo desse *espaço psicofisiológico* a que se referia Panofsky (1924-5: 32), ao afirmar que «a estrutura de um espaço infinito, imutável e homogéneo, em resumo, um espaço puramente matemático» como o da perspectiva linear «difere em muito da estrutura do espaço

⁶⁵⁵ Marcel Proust (1913). *À la recherche du temps perdue: Du côté de chez Swann*. Paris: Grasset [*Em Busca do Tempo Perdido. Vol. 1: Do Lado de Swan*]. (Trad. port. de Pedro Tamen) Lisboa: Relógio d'Água, 2003; p. 362].

⁶⁵⁶ Como afirma Gombrich, «we know that this "*uomo senza lettere*", the unlettered man, as he called himself, had a large library and had studied his predecessors to good purpose, not, of course, to repeat their findings, but to examine the validity of their results, which he often corrected without always being able to discard their influence altogether» (Gombrich, 1982: 33). Duas afirmações de Ptolomeu são, neste contexto, exemplares: «objects which are near the eyes are seen more clearly ... objects which are far from the eyes are less well perceived because the visual rays carry some blackness of the air they cross. For this reason distant objects are seen indistinctly as if behind a veil» e «the painter who wishes to represent two figures paints the salient one in a vivid colour, and the other in a more veiled and darker colour, so that it appears more distant» (Ptolomeu, c.150; cit. por Wade, 1998: 326, 373). Portanto, «it was not only what he observed that mattered in these notes, but also what he had derived from the science of optics he had studied in ancient and medieval treatises. ... [and] on the powerful tradition of his craft, to which he, like any other painter, was so much indebted» (Gombrich, 1982: 39-41).

⁶⁵⁷ «Leonardo appears as a complete innovator. Earlier writers, such as Alberti, were apparently quite unaware that the edges of objects became less clearly defined and the details on them less distinct as they get farther away. They seem not to have noticed or not to have been interested in the fact that hills are blue in the distance, and, though some painters before Leonardo, or independent contemporaries like Perugino, hint in their paintings at the possibilities of this kind of perspective, it is only in a vague way. Leonardo was the first to carry out a really systematic study of the subject, the effects of which appear in his paintings and no less in his theoretical writings» (Blunt, 1962: 29-30).

psicofisiológico» (Panofsky, 1924-5: 32). Por outras palavras, aquilo que impedia o espaço geométrico da perspectiva linear de se aproximar da estrutura e condições do espaço psicofisiológico – isto é, do espaço perceptivo⁶⁵⁸ – foi aquilo que Leonardo da Vinci, através da sua bastante mais complexa perspectiva atmosférica, procurou ultrapassar, transformar e alargar. Nesse sentido, o espaço atmosférico que ele cria é, verdadeiramente, um *espaço perceptivo* – não porque seja, efectivamente, idêntico ao espaço que percebemos mas porque, partindo do seu estudo e compreensão, procura encontrar os meios capazes de aproximar dele o espaço pictórico ou, pelo menos, deste o traduzir ou evocar⁶⁵⁹.

Este estudo e sistematização, por parte de Leonardo, de um conjunto diversificado de factores espaciais, sintetizados na sua perspectiva atmosférica, traduz um novo tipo de pensamento visual onde a representação e a percepção se unem directamente num contexto ambiental – ou, usando o moderno termo de Gibson, ecológico. Neste sentido, tanto a percepção como a representação são, pela primeira vez, concebidas como o resultado da indissociável interacção entre o sujeito e o meio circundante, e, por isso, necessariamente dependentes de leis relativas, mutáveis e concretas e já não restritas, invariáveis e absolutas. Assim, se por um lado Leonardo foi um dos artistas que mais longe levou o estudo da geometria e das suas implicações na pintura, por outro foi o primeiro a claramente compreender e sistematizar o papel dos processos não geométricos envolvidos tanto na percepção como na representação visual. Esta simultânea consciência das potencialidades e limitações do projecto perspectico, considerado em termos puramente geométricos, constitui um momento fundador do entendimento do espaço como acontecimento perceptivo mais lato. Ao fazê-lo, Leonardo desafiou o paradigma da perspectiva linear e, mais importante, recentrou a pintura no observador, entendido como sujeito perceptivo complexo, e redefiniu-a como parte de um processo visual mental e, por isso mesmo, subjectivo – no sentido em que envolve uma dimensão fisiológica e psicológica e não apenas óptica do acto de ver.

⁶⁵⁸ «... Panofsky estaria a referir-se a uma diferença implícita entre o espaço criado pela perspectiva – o *espaço perspectico* – e o espaço gerado pela percepção visual humana – o *espaço perceptivo* –, aquele que é, então, produto da complexa interacção entre meios e processos psicofisiológicos. O próprio Panofsky, ... recorre a uma citação de Ernest Cassirer que ajuda a clarificar o sentido daquele conceito: "A percepção ignora o conceito de infinito, à partida tornado restrito por determinados limites espaciais impostos pela nossa faculdade perceptiva. Relativamente ao espaço perceptual, não se pode falar de infinito, nem, tão pouco, de homogeneidade" (cit. por Panofsky, 1924-5: 32). Como facilmente se percebe, a expressão *espaço perceptual* está aqui, claramente, em vez da de *espaço psicofisiológico*» (Reis, 2002: 259-60).

⁶⁵⁹ «... the blending of color, the effects of complementary and contrasting colors, the engendering of "atmospheric effects" through color values, the breakdown of color masses into component colors blended, graded or juxtaposed, the use of color for emphasis and to direct attention ... make up much of what is properly called "perceptual" in the world of representational art» (Hagen, 1986: 203).

A crítica de Leonardo à perspectiva linear, baseada numa aguda consciência das suas limitações teóricas, das suas distorções espaciais e, sobretudo, da sua negação dos mecanismos psicológicos fundamentais da percepção visual⁶⁶⁰, condu-lo rapidamente a uma «demolição da teoria do cone visual» (Lindberg, 1976: 166) e a uma afirmação da visão como um acto mental e não ocular: «é verdade que qualquer parte da pupila possui o poder visual e este poder não é redutível a um ponto como os perspectivistas exigem» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518d: MS. D., fol. 4v, n.º 135, 65)⁶⁶¹. Além disso, «o senso apodera-se das imagens que se imprimem na superfície do olho e depois interpreta-as no seu interior» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518d: MS. F., fol. 34r, n.º 134, 65)⁶⁶². Estas duas afirmações, feitas por volta de 1508, reflectem esse empreendimento mais vasto de Leonardo: a destruição da simplicidade dos pressupostos geométricos da teoria perspéctica, através do reconhecimento da complexidade quer da estrutura do espaço, quer do sujeito que o observa, e a definição do espaço como uma realidade essencialmente atmosférica onde os princípios que o organizam e as formas e as matérias que o compõem e integram não são redutíveis a leis meramente geométricas nem podem ser por elas representadas. É com Leonardo que se torna «evidente que o espaço pictórico *não é de modo algum* semelhante ao espaço euclidiano» (Koenderink e Doorn, 2003: 278) ou que, recorrendo às palavras escritas por Giulio Carlo Argan (1909-1992) num outro contexto, a pintura descobre plenamente que

não pode ser senão ela própria ... não pode provir de outra coisa que não da pintura. É uma superfície colorida na qual as cores criam um determinado espaço que pode ser medido mas que é "impraticável", como o espaço que vemos num espelho. ... Mas há uma diferença entre o espelho que recebe a imagem e o olho humano que a percepção. A pura percepção óptica pode ser relacionada à reflexão num espelho, mas, na verdade, não existe porque a mente toma de imediato posse da informação visual e transforma-a. Os nossos olhos vêem o que a consciência vê; assim, a percepção dá-nos a estrutura e a espacialidade da consciência. Este processo intelectual não destrói a percepção ... pelo contrário, intensifica a percepção, constrói-a e dá-lhe uma estrutura espacial e existencial. (Argan, 1989: 89)

Por isso, se as tensões e os paradoxos presentes desde o primeiro momento na perspectiva linear encontram em Leonardo o seu clímax, a resposta, ou solução, por ele encontrada tem a força de um gesto revolucionário: a infalibilidade e a centralidade do espaço

⁶⁶⁰ «Alberti's description of his theory does not take into consideration its relationship to the physiology and psychology of vision ...» (Frangenberg, 1986: 151) e «en référant la peinture à la perception (et non plus à la seule géométrie), Léonard a su produire tout ensemble l'implicite du système d'Alberti, et sa critique» (Damisch, 1972: 188).

⁶⁶¹ «It is true that every part of the pupil possess the visual power, and this power is not reduced to a point as the perspectivists require».

⁶⁶² «We conclude, therefore, that the sense takes the images which impinge on the surface of the eye and then judges them within».

geométrico (Kemp, 1990: 51) dá lugar à relatividade⁶⁶³ e à subjectividade do novo espaço atmosférico e perceptivo; e o céu, com tudo aquilo que nele ficara à margem da perspectiva linear, as suas nuvens, brumas, poeiras, luzes, ventos e tempestades, torna-se no paradigma de um novo espaço que, assim, ultrapassa o *síndrome de Brunelleschi*. Por isso, também, se desde o início, a perspectiva foi um instrumento racional dos pintores para veicular uma ideia espiritual e criar no observador uma experiência religiosa – ou como afirma Kubovy (1986: 173), um meio usado «para moldar o conteúdo profundamente religioso da sua arte numa forma capaz de produzir no observador efeitos espirituais que não podiam ser alcançados por quaisquer outros meios formais» e, nesse sentido, ser a forma simbólica de que falava Panofsky – então o seu alargamento perceptivo por Leonardo, conduziu a um reforço, tanto objectivo como subjectivo, desse poder simbólico⁶⁶⁴.

O carácter ambíguo, inexacto, subjectivo e, potencialmente misterioso, deste espaço atmosférico tornava-o no contexto psicologicamente adequado a uma visão espiritual da própria natureza e, sobretudo, no ecrã indefinido para a projecção do mundo interior do observador – uma extensão da sua mente, das suas visões, experiências e aspirações. Um espaço mental por excelência no qual as fronteiras entre interior e exterior, sujeito e mundo, natural e sobrenatural, se dissolvem também num magma difuso e incerto. Serão estas, em grande parte, as características do espaço celestial sobrenatural pintado nos tectos barrocos dos séculos XVII e XVIII – o mais inesperado dos triunfos de Leonardo da Vinci. Por isso, quando São João, envolvido numa atmosfera de ambiguidade e incerteza, aponta para cima, para o céu, ele chama a nossa atenção para esse céu e, ao mesmo tempo, indica o caminho: esse será o caminho que o pintor e o observador tomarão quando, no futuro, se lançarem juntos numa viagem pelo espaço atmosférico em direcção a um mundo totalmente diferente daquele que o Renascimento conheceu.

⁶⁶³ Aqui, como em todo o contexto desta dissertação, *relatividade* não significa *relativismo*.

⁶⁶⁴ Assente na ambiguidade, na incerteza e na indeterminação, a espiritualidade em Leonardo é intrinsecamente visual: o resultado do efeito visual e não do exercício da palavra, da capacidade de sugerir e não de afirmar.

3.2.2. Espaço geométrico *versus* espaço atmosférico: a arte do contraponto

[Na cúpula na Igreja de Sant'Andrea della Valle] a suavidade da cor faz ouvir a melodia celeste no silêncio da pintura. ... Pertence certamente ao céu a harmonia de uma tão estupenda pintura e ao contemplá-la, percorrendo uma obra de tão grande envergadura, nem o olho nem o pensamento se cansam, tornando imortal o nome do pintor [Giovanni Lanfranco], que não menos emulou e imitou o grande Correggio, tirando de uma pátria e de um céu as mesmas influências. ... [Lanfranco] Foi bem sucedido no colorir em grande [escala] e à distância e, como ele dizia, o ar pintava por ele.

(Bellori, 1672: 384, 394)⁶⁶⁵

A desintegração – ou desorganização – da tradicional ordem geométrica por via do *poder desestruturante e erosivo* da atmosfera – que se expressa, de forma enfática, nos *Desenhos do Dilúvio* – é, em Leonardo da Vinci, uma operação simbolicamente necessária à edificação de uma nova ordem espacial: um espaço atmosférico, assente num paradigma perceptivo e já não geométrico. Um espaço no qual a nuvem – tal como os restantes elementos atmosféricos – desempenha, a partir de agora, um papel «ora integrante, ora desintegrante», na medida em que tanto pode ser um agente construtivo como, pelo contrário, «no duplo título de indício meteorológico e de instrumento pictural», se pode tornar em «matéria de *perturbações*» (Damisch, 1972: 215). Um espaço onde também a luz e a sombra desempenham um papel inteiramente novo: já não se limitam a iluminar ou a obscurecer os corpos mas tornam-se activos agentes de transformação do visível e, ao mesmo tempo, de significação e revelação do invisível. Um espaço que, finalmente, se identifica e confunde com o céu e se torna assim, por definição, celestial. Será a partir dele que a época barroca construirá o seu espaço ilusionista, rompendo os tectos com uma visão atmosférica do aéreo e sobrenatural mundo empíreo: essa nova forma de representação do «espectáculo natural» no «infinito fluir atmosférico de um espaço sem limites» (Spinosa, 1981: 309).

⁶⁶⁵ «... la soavità del colore fa sentire la melodia celeste nel silenzio della pittura. ... Rapisce certamente al cielo l'armonia di così stupendo dipinto, e nel mirarlo trascorre per l'ampia mole non mai stanco l'occhio e 'l pensiero, restandone immortale il nome del pittore, che non meno ha emulato che imitato il gran Correggio, tirando da una patria e da un cielo gli stessi influssi. ... Riusci egli nel colorire in grande e nelle distanze, e com'egli diceva che l'aria dipingeva per lui».

Com Leonardo nasce, assim, o novo modelo de espaço pictórico que se desenvolverá a partir do século XVI e atingirá a sua máxima expressão e difusão entre a segunda metade do século XVII e o início do século XIX. Um modelo onde a geometria dá lugar à percepção e a objectividade e clareza matemática à subjectividade e incerteza psicológica. É sobre estas fundações que assenta o ilusionismo do espaço atmosférico ilimitado, um espaço que ao alargar os limites do visível se tornará rapidamente no suporte do improvável, do invisível, do imaterial e do sobrenatural: a configuração de um sonho e, num certo sentido, a expressão de um devaneio da imaginação humana.

3.2.2.1. Muitas ilhas formam um arquipélago: a herança de Leonardo

As imagens, tal como as ideias, geram novas imagens e cada uma delas filia-se em outras que a antecedem. Também as imagens e as ideias criadas por Leonardo geraram outras imagens nos séculos seguintes formando um fluxo consistente e coerente cuja existência, só por si, deve merecer não apenas a nossa atenção mas, sobretudo, fazer-nos questionar algumas noções enraizadas e até mesmo preconceituosas sobre o passado da arte. Neste sentido, compreender o alcance da obra e do pensamento visual de Leonardo permite compreender, de forma mais profunda, um dos principais trajectos da pintura europeia até ao século XIX – ou, inversamente, talvez se deva afirmar que dificilmente se poderá compreender a pintura de tectos e cúpulas ao longo dos séculos XVII e XVIII, e as suas implicações no século seguinte, sem compreender o papel desempenhado por Leonardo e pela sua perspectiva atmosférica.

Inevitavelmente a pergunta é como? Como é que Leonardo determinou o rumo de uma parte importante da pintura europeia nos séculos seguintes, sabendo que a sua obra pictórica era escassa, que muitas das suas pinturas mais significativas estavam fora de Itália e que a sua vasta produção teórica permanecia manuscrita, inacabada e desorganizada à data da sua morte? Dois factores devem ser considerados: *i)* a influência imediata exercida por Leonardo numa parte da arte italiana do início do século XVI e a capacidade por esta demonstrada de influenciar a médio e longo prazo a arte europeia; *ii)* o enorme poder de sedução, objectivo e subjectivo, que as ideias, os valores e as obras do próprio Leonardo – tanto quanto a aura mítica gerada em torno da sua figura – revelaram exercer num alargado

conjunto de indivíduos que viveram num mundo muito posterior e, até certo ponto, muito diferente do seu. No âmbito do primeiro, queremos destacar o papel de Correggio e da sua original aplicação, nas duas cúpulas de Parma, de algumas das principais ideias e implicações do espaço atmosférico de Leonardo. No segundo, a nem sempre óbvia e previsível cadeia de acontecimentos que as ideias tanto quanto as imagens são capazes de gerar no âmbito de uma dada cultura ao longo de um alargado período de tempo. Começaremos por aqui.

Il cimento dell'armonia e dell'inventione⁶⁶⁶: o impacto do Tratado de Leonardo

O vasto espólio literário, artístico e científico de Leonardo da Vinci ficou, à data da sua morte e de acordo com o seu testamento, nas mãos do jovem discípulo e amigo Francesco Melzi (1491-c.1570), que com ele viajara para França. Melzi foi o fiel guardião da herança de Leonardo mas esta, após a sua morte, seria dispersa e, em grande parte, perdida: assim, «apesar da enorme quantidade de desenhos e notas de Leonardo que chegaram até nós», devemos ter presente que «o que temos é apenas um fragmento do que antes existiu» (cf. Roberts, in Kemp e Roberts, 1989: 20). Foi Melzi também que iniciou o processo de compilação e organização de um tratado final destinado a ser publicado com o título de *Trattato della Pittura* – o actual *Codex Urbinas* – que viria a ter um papel determinante na disseminação das ideias de Leonardo. Uma tal publicação, porém, só ocorreria em 1651. Porém, isso não impediu a circulação das suas ideias – mesmo que hoje tenhamos alguma dificuldade em compreender as dinâmicas típicas da cultura oral e manuscrita que caracterizaram o mundo pré-tipográfico até à sua quase extinção ao longo dos séculos XVI e XVII: «temos tendência a supor que os tratados não publicados tinham um impacto muito limitado, mas isto é patentemente falso no caso dos escritos de Leonardo» (Bell, 2003: 83), como, aliás, do tratado de Alberti⁶⁶⁷, ou de tantos outros. Esta circulação ocorreu, no interior dos estúdios dos pintores e nos círculos académicos europeus, não apenas por via de mecanismos orais como de cópias manuscritas dos manuscritos originais, de documentos produzidos partir destes ou de citações deles, sob a forma de excertos, paráfrases e

⁶⁶⁶ *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* – que se pode traduzir por o combate ou a disputa entre a harmonia e a invenção – é o título das duas colecções de seis concertos (*opus 8*) publicadas em Amesterdão em 1725 por Antonio Vivaldi (1678-1741). Na primeira incluem-se os quatro concertos intitulados *Le quattro stagioni* (RV 269, 315, 293, 297) e o concerto *La tempesta di mare* (RV 253).

⁶⁶⁷ Convém recordar que a primeira edição impressa do tratado em latim de Alberti ocorreu em Basileia em 1540, sendo publicada em 1547, em Veneza, uma tradução em italiano (cf. Kemp in Alberti, 1435a: 23).

plágios⁶⁶⁸, por outros autores em diferentes países e línguas, «incluindo italiano, espanhol e inglês» (Farago, 2003: 43).

A primeira publicação parcial creditando a autoria de Leonardo apareceu em tradução espanhola em 1649, sob a forma de uma série de documentos extraídos da versão resumida do *Tratado da Pintura* incorporado no *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco. Paráfrases não assumidas dos seus escritos sobre a perspectiva pictórica apareceram impressas em outros tratados pelo menos duas vezes antes da versão abreviada do *Tratado da Pintura* ser publicado em 1651: num tratado sobre a pintura pelo académico florentino Pietro Accolti (1579-1642) publicado em 1625 e num outro tratado académico da pintura por Vicente Carducho (1570/6-1638) publicado em 1633. ... Cópias manuscritas abreviadas circularam durante quase um século antes da primeira edição dos escritos de Leonardo ... (Farago, 2003: 22-3)

Os tratados em causa, de Pietro Accolti e do pintor Vicente Carducho, são os já referidos *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica*, publicado em Florença, e *Diálogos de la pintura*, publicado em Madrid, o mais importante tratado espanhol do século XVII de teoria da arte após o *Arte de la pintura* do pintor Francisco Pacheco⁶⁶⁹. Ou seja, ao longo do século XVI e primeira metade do século XVII circularam na Europa cópias de parte dos manuscritos, chegando alguns desses excertos a serem publicados ou incorporados em publicações de outros autores, uns reconhecendo a Leonardo a autoria das ideias, outros tornando-as suas – mas em todos os casos contribuindo para a sua ampla divulgação e, não menos importante, para a transformação de alguns conceitos e práticas pictóricas fundamentais, para uma nova relação da arte com a natureza e para a consolidação do princípio da observação, que desempenharia um papel estrutural na revolução científica iniciada entre o final de quinhentos e o início de seiscentos.

Um bom exemplo desta influência directa de Leonardo, prévia à publicação do *Tratado*, ocorreu com Galileu⁶⁷⁰. O já referido Vincenzo Viviani, biógrafo e discípulo de Galileu, professor de matemática na *Accademia del Disegno* de Florença à qual Galileu também pertenceu, possuía uma das cópias manuscritas existentes da compilação de Melzi (Kemp, 1990: 132; Reeves, 1997: 116). Terá sido através dele e da sua versão abreviada de Leonardo

⁶⁶⁸ Por exemplo, «as early as 1528 the publication of Castiglione's *Il Libro del Cortegiano* brought original arguments on the value of painting as a science grounded in perspective, close to passages preserved in Leonardo's own hand but without crediting him directly, to a wide European audience» (Farago, 2003: 43).

⁶⁶⁹ Ambos reflectindo uma profunda influência italiana, que no caso de Carducho é tanto mais compreensível quanto ele nasceu em Florença e na sua educação foi determinante não apenas o irmão, o pintor Bartolomé Carducho (1555-1608), como o amigo deste o pintor Frederico Zuccaro (1540/2-1609) (cf. Enggass e Brown, 1970: 172).

⁶⁷⁰ Um outro exemplo é Vesalius: «the history of the [Leonardo's] anatomical manuscripts before they passed into English hands in the early to mid-seventeenth century appears impossible to reconstruct, but their availability to Vesalius and the artists associated with his groundbreaking achievement in print technology and anatomical science, *De Fabrica corporis humanis* (Basel, 1543), has always been suspected» (Farago, 2003: 44). Também Rubens, em Itália, terá tido acesso aos desenhos anatómicos (Kemp e Roberts, 1989: 18).

que, como se viu, Galileu acedeu às reflexões sobre a cor, o claro-escuro e a perspectiva que tanta importância teriam nas suas observações e descobertas astronómicas⁶⁷¹. Para Eileen Reeves (1997: 115), muitas destas reflexões foram ainda fundamentais à redacção do seu *Diálogo dos Grandes Sistemas* (Galileu, 1632) e do entretanto desaparecido *De visu et coloribus*, o tratado sobre a cor e a visão que Galileu, provavelmente à semelhança do projecto de Leonardo, terá concebido como «uma espécie de guia para os pintores; neste, «princípios mais ou menos tradicionais sobre a perspectiva, a cor e a composição eram acompanhados de rigorosas explicações matemáticas», ao mesmo tempo, que constituíam uma «resposta» ao próprio Leonardo (Reeves, 1997: 116). Também os artistas e amigos de Galileu, Ludovico Cigoli, Domenico Cresti (1558-1638), conhecido por Passignano, e Cristofano Allori (1577-1621), que produziu diversas cópias de Correggio e pinturas nele inspiradas, terão acedido às ideias de Leonardo. Cigoli, o autor da primeira cúpula romana filiada em Correggio e, como vimos, a única pintura que procurou, de forma directa, conciliar a visão teológica dos céus com a nova astronomia de Galileu, foi ainda o autor de um tratado nunca publicado, intitulado *Prospettiva pratica*, que reflectia algumas das ideias de Leonardo. Também Pietro Testa (1611-1650), Matteo Zaccolini (1574-1630), padre teatino, pintor e autor de um tratado manuscrito, em quatro volumes, sobre a perspectiva, a cor e a óptica⁶⁷², e Cassiano dal Pozzo (1588-1657), figura intelectual proeminente, patrono de artistas e membro da *Accademia dei Lincei*⁶⁷³, todos amigos de Galileu e Cigoli, tiveram uma relação directa com o pensamento de Leonardo e um papel fundamental na sua transmissão ao longo do século XVII: «Zaccolini estava na vanguarda do revivalismo de Leonardo, que seria continuado por Cassiano dal Pozzo e Galeazzo Arconati» (Bell, 2003: 82), e Cassiano, que fez a sua própria cópia do *Trattato* com o objectivo de a publicar⁶⁷⁴, foi «a força motriz por trás da primeira

⁶⁷¹ «There, were several individuals in Florence and Padua who could have introduced Galileo to Leonardo's *Trattato della pittura*. At least four copies of the treatise were to be found in Florence by 1590, and Cigoli may have been familiar with the work in the 1580s, when his fellow artist Gregorio Pagani was charged with illustrating it» (Reeves, 1997: 116).

⁶⁷² Os volumes hoje existentes e que pertencem à colecção Ashburnham da Biblioteca Laurentiana, em Florença, não são os originais mas cópias manuscritas, feitas provavelmente por Cassiano dal Pozzo. «The only date on his treatise is 1622, which follows the signature after the preface to the volume entitled *Prospettiva del colore* (MS. Ashb. 1212). On the basis internal evidence, I have been able to discern that this was the third of the four volumes to be written. The first seems to have been *Prospettiva lineale ...*» e os restantes, em ordem incerta, seriam o *Della descrizione dell'ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* e o *De colori* (Bell, 2003: 79-80). Zaccolini, juntamente com Giuseppe Agnelio (?-?) completou a pintura do tecto da capela-mor da Igreja de San Silvestro al Quirinale, em Roma, iniciada em 1601 pelos irmãos Cherubino e Giovanni Alberti (cf. n. 712).

⁶⁷³ Também Galileu foi membro desta academia, tendo em Cassiano dal Pozzo um forte apoiante (cf. Kemp, 1990: 132).

⁶⁷⁴ «Among the papers in the Barberini library was a manuscript of Leonardo da Vinci's *Trattato della pittura*. Cassiano who had seen the Florentine artist's *Leda* and *St John the Baptist* at Fontainebleau and who himself

grande tentativa para abordar o legado escrito de Leonardo tanto no campo científico como no artístico» (Kemp, 1990: 132). Também Guido Reni (1575-1642) possuía uma cópia do *Trattato* de Leonardo e Annibale Carracci lamentou-se de não o ter lido mais cedo (cf. Kemp, 1990: 132). Ou seja, na primeira metade do século XVII, Leonardo surgia como uma «*maestosa presenza*» (Bell, 2003: 83) e as suas ideias ascendiam à categoria de novos paradigmas da teoria da arte, particularmente as que diziam respeito à percepção e representação do espaço visual.

Decidido a publicar a sua cópia da compilação de Melzi, Cassiano dal Pozzo contratou Poussin, que então vivia em Roma, para realizar as ilustrações. A partir daqui a história da publicação do *Tratado da Pintura* de Leonardo torna-se complexa e repleta de acontecimentos polémicos. Cassiano terá ficado com os desenhos originais de Poussin que depois copiou «juntamente com a versão que havia feito do manuscrito» (Haskell, 1980: 106), dando este conjunto por si organizado a um amigo e patrono de Poussin, Paul Fréart, sieur de Chantelou (1609-1694), que o levou para Paris onde encarregou o irmão, Roland Fréart, sieur de Chambray (1606-1676), da tradução do texto para francês (Haskell, 1980: 106; Damisch, 2003: 54). Além disso, no processo de organização da publicação, as cópias dos desenhos de Poussin, antes de serem passadas a gravura, foram ainda «embelezadas por Charles Errard [(1606-1684)] com fundos arquitectónicos e paisagísticos, furiosamente descritos por Poussin como “gaufes”» (Haskell, 1980: 106). O tratado, publicado finalmente em Paris em 1651, em francês e italiano, com o objectivo expresso de ser «de ora avante a regra da arte e o guia de todos os pintores» (De Chambray, 1651; cit. por Damisch, 2003: 54)⁶⁷⁵, teria de facto um enorme impacto e seria rapidamente traduzido noutras línguas (cf. Leonardo da Vinci, *c.*1478-1518*a*), ao mesmo tempo que, desde o primeiro momento, estaria no centro de apaixonados debates. O próprio Poussin, profundamente desapontado com o destino dos seus desenhos, diria: «tudo o que há de bom neste livro pode ser escrito numa folha de papel em letras grossas e aqueles que pensam que aprovo tudo o que está nele não me conhecem, pois eu

owned two portraits of women attributed to him ... was deeply interested in this. In about 1635 he copied out the *Trattato* in his own hand and began to engage in correspondence with other scholars and owners of Leonardo manuscripts, notably the Barnabite monk Ambrogio Mazenta whose important collection had been dispersed even before his death and had then been largely reconstructed by Galeazzo Arconato, another acquaintance of Cassiano» (Haskell, 1980: 106).

⁶⁷⁵ «... ce rare livre, qui doit être dorénavant la règle de l'art et le guide de tous les peintres» [Roland Fréart De Chambray (1651). «A Monsieur Lepoussin Premier Peintre du Roi», fol. iij].

defendo que na minha profissão não devem ser admitidas as coisas que sei estarem mal feitas e incorrectamente ditas» (Poussin; cit. por Damisch, 2003: 54)⁶⁷⁶.

De facto, para além das alterações às ilustrações de Poussin, o tratado, compilado a partir de dezoito cadernos de apontamentos diferentes (Farago, 2003: 21), estava longe, na concepção, no conteúdo e na organização, de reflectir, com fidelidade e rigor, a vastidão e complexidade do trabalho intelectual de Leonardo. Mesmo considerando a dificuldade de transformar um tão grande e idiossincrático conjunto de manuscritos num texto final que obedeça aos cânones de um tratado do século XVII, o resultado final é bastante pobre e não inteiramente compreensível⁶⁷⁷. Apesar disso, teria um enorme sucesso – dando origem, até ao fim do século XVIII, a doze edições em italiano, francês, inglês, alemão e espanhol (Farago, 2003: 46-7, n. 2), embora não em português, incluindo versões de bolso (Baxandall, 1995: 123) – e conduziria também a violentas polémicas, das quais a que se desenvolveu no seio da academia francesa é a mais famosa e também a mais significativa para compreender o impacto de Leonardo na teoria e na prática pictórica europeia ao longo dos duzentos anos seguintes.

A querela entre o gravador e teórico da perspectiva Abraham Bosse (1604-1676) e a Academia, na qual havia sido admitido em 1648 e onde era professor de perspectiva, mais do que o “affaire Bosse” deverá ser propriamente designada como a “querela do *Tratado* de Leonardo da Vinci”. De facto, foi o conteúdo deste que, em 1653, dois anos depois da publicação, fez estalar uma acesa polémica que opôs Bosse a um grupo de membros proeminentes chefiado por Charles Le Brun (cf. Goldstein, 1965; Le Blanc, 1997; Puttfarken, 2000: 209-14, 245-50)⁶⁷⁸. Para Bosse a perspectiva era o pilar essencial da arte da pintura e o seu instrumento fundamental na criação da ilusão espacial, «o qual apenas podia ser atingido através da rígida aplicação das leis da geometria» (Puttfarken, 2000: 212). Pelo contrário, para Le Brun o tratado de Leonardo vinha demonstrar que a perspectiva atmosférica e a sua ênfase no papel da luz e da cor deveria conduzir a um uso mitigado e não dogmático, como Bosse

⁶⁷⁶ «Tout ce qu'il y a de bon en ce livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosse lettre; et ceux qui croient que j'approuve tout ce qui y est ne me connaissent pas; moi qui professe de ne donner jamais le lieu de franchise aux choses de ma profession que je connais être mal faites et mal dites» (Nicolas Poussin, carta a Abraham Bosse).

⁶⁷⁷ «The most important point of the foregoing analysis of the *Treatise on Painting* is that developmental aspects of Leonardo's thoughts are replaced by a concern with the painter's repertory of representational skills. Not only did the editors of the Codex Urbinas totally distorted the internal logic of Leonardo's concept of art as an investigative natural science, but they fundamentally reoriented the broader framework of the relationship between artistic practice and theory» (Farago, 2003: 40-2).

⁶⁷⁸ «Bosse's conflict was not with the academy but with LeBrun and a small circle of his followers; it was only because Bosse found support within the academy that such a bitter quarrel ensued» (Goldstein, 1968: 233).

defendia, da perspectiva linear e, de forma consequente, que o curriculum académico da perspectiva, ensinada por Bosse, deveria ser revisto à luz dos princípios de Leonardo. Mais ainda, para Le Brun os argumentos de Leonardo acerca da visão binocular, confirmados por novos conhecimentos neste domínio, destruíam qualquer pretensão da teoria geométrica em reproduzir ou descrever a visão natural (cf. Field, 1997: 214). Assim, Le Brun propunha não só que os pintores submetessem a perspectiva linear aos princípios mais amplos do sistema de perspectiva atmosférica mas, na realização das suas obras, tivessem também em conta os princípios perceptivos ensinados por Leonardo e, portanto, corrigissem os óbvios erros da geometria de acordo com estes. Um dos aspectos mais curiosos desta polémica, como salienta Field (1997: 214), é o facto dos «dois lados em combate» considerarem Leonardo um génio e recorrerem, na sua argumentação, a um tratado que não só «estava longe ser moderno» como «tinha pouco a dizer acerca da perspectiva matemática». Mas era precisamente esta desvalorização da perspectiva geométrica por parte de Leonardo que estava no âmago da polémica. Para Bosse, isto fazia com que nem o *Tratado*, que ele considerava ser uma mera sucessão de afirmações dispersas, impróprias e insuficientes para a formação de um jovem pintor, nem, em particular, a perspectiva atmosférica pudessem ser considerados uma alternativa séria à perspectiva linear (Le Blanc, 1997: 102-3).

Acima de tudo, a querela em torno do *Tratado* de Leonardo da Vinci vinha expor o conflito que se desenvolvia desde o início do século XVII entre aqueles que, como Le Brun, «acreditavam que os preceitos da arte podiam ser obtidos dedutivamente, através do estudo das obras» e aqueles que, como Bosse, «propunham, com diferentes graus de consistência, uma teoria da arte fundada em regras absolutas» que não só precediam mas se deviam sobrepôr à prática pictórica e na qual as «obras de arte estão para as regras como as provas estão para os seus axiomas e teoremas na geometria euclidiana» (Goldstein, 1965: 234). De facto, a geometria era o modelo da teoria da pintura de Bosse: «... a prática desta nobre *Arte da Pintura* deverá estar fundada na maior parte das suas partes sobre um raciocínio recto e regulado, isto é Geométrico, e, consequentemente, demonstrativo» (Bosse, 1649: s.p.; cit. por Goldstein, 1965: 235)⁶⁷⁹. Só a geometria permitia a desmaterialização da superfície pictórica tornando, assim, o *tableau* numa verdadeira janela emoldurada para um mundo visualmente indistinguível do mundo real. Portanto, este conflito entre princípios teóricos absolutos e princípios relativizados pela prática artística e, em termos mais gerais, entre uma teoria da arte

⁶⁷⁹ «... que la pratique de ce noble *Art de la Peinture*, doit estre fondée en la plus part de ses parties sur un raisonnement droit et réglé, que est à dire Geometric, & par consequent démonstratif» [Abraham Bosse (1649). *Sentiments sur la distinction des divers manieres de peinture, dessein & graveurs* ... Paris: par A. Bosse].

fundada na matemática e uma outra baseada na prática e nos valores picturais, é também expressão daquele que decorre ao longo de grande parte do século XVII entre os conceitos de *invenção* e *imitação*, pois para Bosse a imitação exacta da natureza era, inquestionavelmente, um pré-requisito estético da arte⁶⁸⁰.

De forma profundamente significativa, o debate no seio da Academia sobre o lugar da perspectiva geométrica na pintura acaba por centrar-se na questão da representação pictórica nos tectos. Particularmente, na discussão do acerto e das vantagens do uso de um único ou de diferentes pontos de vista na representação, dentro da mesma composição, da arquitectura e das figuras, ou melhor, da quadratura e do *quadro central*. Enquanto Bosse defendia que toda a composição deveria ser submetida a um ponto de vista único que a organizasse em todas as suas partes e submetesse de modo igualmente matemático todos os seus elementos, Le Brun, pelo contrário, considerava que a perspectiva linear deveria ser corrigida pela intuição do pintor de modo a adaptar-se o mais eficazmente possível às características perceptivas do observador, o que implicava, desde logo, a multiplicação dos pontos de vista⁶⁸¹. Para este a perspectiva era, assim, uma regra destinada a ser interpretada de forma o mais livre possível e a sua rígida aplicação «não era nem necessária nem desejável» (Goldstein, 1965: 252). Para Bosse a pintura dos tectos em nada se distingue da pintura numa superfície vertical e, nesse sentido, um tecto é, pictoricamente, um *tableau* sujeito às mesmas regras do espaço albertiniano – tal como ele explica na sua obra de 1653, *Moyen universelle de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres*. Neste sentido, toda a composição da máquina resulta da relação estrutural entre o raio visual que, partindo do olho do observador, atinge e atravessa perpendicularmente o plano da representação – trata-se do raio cêntrico da teoria perspéctica de Alberti – aí definindo o ponto de fuga (cf. fig. 29). Se o plano é concebido como perpendicular ao raio de visão, a grande diferença reside na posição do olho e do observador; idealmente, este deverá estar deitado no

⁶⁸⁰ «... en sorte qu'on soit assuré que lesdits objets representz ... facent à l'œil ou aux yeux de ceux qui les regarderont, la mesme sensation ou vision en toutes parties, que leur feroiet lesdits Corps ou objets visibles de la nature ... Or la regle de les représenter ainsi est ce qu'on appelle communement la *Perspective*» [Abraham Bosse (1649). *Sentiments sur la distinction des divers manieres de peinture, desseïn & graveurs* ... Paris: par A. Bosse ; p. 10]. Neste sentido, «Bosse's attitude to paintings is an extreme version of the Italian tradition: if the painting is successful there is no picture, only figures in an extension of the real world» (Puttfarken, 2000: 213).

⁶⁸¹ «Bosse's art theory was the first such French attempt in the seventeenth century and is in the tradition of High Renaissance theoretical speculation; gradually Félibien and LeBrun developed a position founded, above all, on the pictorial tradition of the High Renaissance. Ironically, a strict reading of the first was irreconcilable with the second ... From ca. 1648 to ca. 1660 Bosse's strict interpretation of Renaissance art theory seems to have been of great importance for the academy; the position of LeBrun became predominant after the reorganization of the academy in 1663 ...» (Goldstein, 1965: 240).

solo para que, nesta visão *de bas en haut*, ou *di sotto in su*, «uma superfície curva, tal como um Quadro feito sobre uma abóbada, nele provoque a mesma sensação que se ela estivesse direita, plana & vertical» (Bosse, 1653: 8; cit. por Goldstein, 1965: 245)⁶⁸² – ou seja, para que resulte plenamente eficaz em termos ilusionistas. Por todas estas razões, Bosse critica violentamente o recurso aos *quadri riportati*, isto é, à representação nos tectos de pinturas emolduradas (autênticas pinturas dentro da pintura) como se fossem quadros seguros ao tecto, autónomos deste e aí suspensos sobre o observador⁶⁸³ – exactamente como Annibale Carracci havia feito no tecto da Galeria Farnese, em Roma, criando, a partir daí, uma influente corrente decorativa⁶⁸⁴. Para ele, o absurdo perspéctico desta opção é comparável à de um ávido coleccionador de arte que, perante a falta de espaço para expor as suas pinturas, resolvesse pendurá-las no tecto (cf. Goldstein, 1965: 245). Portanto, para Bosse todas as componentes da máquina celestial, das figuras à arquitectura, do quadro de história à quadratura, dos elementos pintados aos relevos em estuque, devem estar sujeitas à mesma disciplina geométrica, isto é, ao poder de um ponto de vista e de um ponto de fuga únicos. É precisamente isto que Le Brun não faz nos seus tectos pintados nos palácios de Vaux-le-Vicomte e de Versailles, nomeadamente os do *Grand Appartement*, de 1671-81, da *Escalier des Ambassadeurs*, de 1678 (destruído em 1752), e da *Grande Galerie*, ou Galeria dos Espelhos, de 1681-84. Em todos estes casos, ele recorre à perspectiva linear como instrumento organizador da composição⁶⁸⁵, nomeadamente das componentes arquitectónicas ou decorativas, mas sem a aplicar de forma absoluta, exclusiva ou ortodoxa, antes adaptando-a às necessidades impostas pela grande dimensão das superfícies, ao primado da legibilidade

⁶⁸² «De sorte qu'une surface courbe, ainsi qu'un Tableau fait sur une voute, luy fasse la mesma sensation que si elle estoit droite, plate & vertical» [Abraham Bosse (1653). *Moyen universelle de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres* ... Paris: par A. Bosse]. Para isso, «lors qu'il se presente occasion de faire quelque *Tabelau* sue une Voute ou Surface irreguliere; Il faut premierement en determiner la largueur & la hauteur, puis chercher l'endroit convenable pour la regarder, e sorte que d'une seule Oeillade le regardant puisse facilement en Voir toute l'estenduë, sans en aucune façon changer la position de l'Oeil. Et s'il arrivoit qu'il n'eust pas assez de distance au d'esloignement pour ce faire, il faudroit se resoudre à faire divers Tableaux qui auroient chacun leur lieu determiné pour les voir» [Abraham Bosse (1653). *Moyen universelle de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres* ... Paris: par A. Bosse; p. 12 (cit. por Goldstein, 1965: 251)]

⁶⁸³ *Riportato* significa literalmente trazido de novo, restituído, reportado, mas também reproduzido e transportado; nesse sentido, a expressão *quadro riportato* (plural, *quadri riportati*) refere-se a um "quadro", definido como uma pintura emoldurada e transportável, deslocado de um lado para outro, mais exactamente, da parede para o tecto. Portanto, o conceito de *quadro riportato* corresponde à representação ilusionista de quadros emoldurados nos tectos; os quadros são geralmente pintados a óleo, têmpera ou fresco e as suas molduras tanto podem ser fingidas pictoricamente como ser realisticamente tridimensionais, por exemplo em estuque.

⁶⁸⁴ Annibale Carracci (1560-1609). *Os Amores dos Deuses*, 1597-1605. Fresco, c.2070 x 640 cm. Roma, Palazzo Farnese (abóbada da Galeria).

⁶⁸⁵ «... perspective construction itself, even if only in rudimentary form, was now seen as a means of achieving other aims – those of pictorial composition, of visual order and structure» (Puttfarken, 2000: 213).

e do reconhecimento do conteúdo da representação e à concepção do observador como sujeito espacialmente dinâmico e não aprisionado num único ponto do espaço.

A guerra aberta que, em nome de conceitos e práticas da arte italiana e, especialmente, em nome e em consequência do *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci, opõe no interior da Academia francesa, a partir de 1653, estas duas tendências culmina em 1661 na expulsão de Bosse: entre outras razões, por se ter «esforçado por desacreditar o livro de Leonardo da Vinci» (Decreto da Academia de 7 de Maio de 1661; cit. por Le Blanc, 1997: 100)⁶⁸⁶. A derrota de Bosse significa não apenas a vitória de Le Brun e a sua afirmação como o líder incontestado da Académie Royale de Peinture et de Sculpture mas, sobretudo, a derrota da perspectiva linear como modelo absoluto da representação ilusionista e, com ela, do espaço albertiniano ou geométrico como paradigma do espaço pictórico – desde logo, nas grandes máquinas celestiais. Este triunfo da perspectiva atmosférica, do primado do espaço perceptivo e dos princípios de Leonardo em detrimento do espaço geométrico e dos princípios de Alberti e a consequente revisão do ensino académico gerará, a partir de 1661, um movimento imparável por toda a Europa, que se reflecte tanto na teoria como na prática artística. No final do século XVIII⁶⁸⁷, o espaço da pintura é, indiscutivelmente, mais atmosférico que geométrico de tal modo que «o *sfumato* de Leonardo, que havia gerado nos três séculos anteriores uma contra-prática ao domínio da óptica geométrica, surge, de forma súbita e esmagadora, triunfante em Turner» (Crary, 1990: 138).

O primeiro teórico a fazer eco e, sobretudo, a redefinir de forma sistemática a pintura barroca à luz desta nova ênfase nos valores da cor, da luz e dos mecanismos subjectivos foi Roger de Piles. Aliás, a sua admissão na Academia em 1699 simboliza esta transformação da pintura que se reflectirá de forma particularmente veemente no século XVIII. Para ele, quer a cor quer o claro-escuro definem e diferenciam a pintura relativamente a todas as outras artes, pois sendo centrais a ela são, além disso, exclusivos da linguagem pictórica – como exclusivos são os efeitos psicológicos obtidos no sujeito por via do seu uso⁶⁸⁸. Piles desafia assim o velho

⁶⁸⁶ «... dès sa réception en l'Académie, [Abraham Bosse] avait pensé s'attribuer l'honneur du fruit qu'elle produisait au public en présumant être l'unique organe du raisonnement de la peinture, que sur cette pensée, [il] avait mis en lumière ses sentiments sur la peinture comme pour prévenir ceux qui en voudraient parler, qu'[il] s'est efforcé de discréditer le livre de Léonard de Vinci» (MS. 49, École national supérieure des beaux-arts).

⁶⁸⁷ «[By] the end of the eighteenth century, ... *la perspective aérienne* had become standard practice in the Académie Française as well as in the royal academies of Britain, Germany, and elsewhere» (Bell, 2003: 81).

⁶⁸⁸ Piles, no seu *Dialogue sur le coloris* (cf. n. 489), distingue de forma original «between "color" (*couleur*) and "coloring" (*coloris*). Color is the quality that "makes the [natural] objects accessible to vision"; coloring is one of the "parts of painting". The painter imitates the colors of objects as seen in nature, but he distributes the hues on the canvas according to artistic requirements. *Couleur* is found in nature; *coloris* is what we see in paintings. ... light and shadow are part and parcel of *coloris*» (Barasch, 1985: 355-7).

dogma académico da supremacia da linha e do desenho, considerando, à semelhança de Leonardo, que este «pertence às etapas iniciais e preparatórias da produção de uma obra de arte» (Barasch, 1985: 356), pois, ao contemplar a obra final, aquilo que o observador vê são as manchas de cor e os efeitos picturais cromáticos e lumínicos e não o desenho que, entretanto, ficou submerso por estes.

... o que é responsável pela maior parte do efeito que atrai o Espectador é o Colorido, composto de todas as suas partes que são o Claro-escuro, a harmonia das cores & essas mesmas cores que designamos por Locais ... (Piles, 1708: 18-9)

A ciência das luzes e das sombras que convém à Pintura é uma das partes mais importantes e essenciais desta Arte. ... o artifício do claro-escuro é, portanto, absolutamente necessário à Pintura. (Piles, 1708: 361, 371)⁶⁸⁹

Antes disso, em 1684, Piles por via das palavras de Du Fresnoy na obra *A Arte da Pintura* – por cuja edição foi responsável, traduzindo-a do latim para francês e escrevendo os comentários que a acompanhavam – tinha já atacado a perspectiva geométrica ao citar a famosa frase atribuída a Michelangelo (1475-1564): «o compasso deve estar mais nos olhos, que nas mãos» (Du Fresnoy, 1684*b*: 43). Du Fresnoy afirmava também que «a Perspectiva não pode ser considerada uma regra exacta ou um guia [*acheminement*] para a Pintura» pois ela «cai frequentemente no erro & faz-nos ver coisas sob um aspecto falso: pois os corpos não são representados sempre sobre o plano Geometral, mas tal como são vistos» (Du Fresnoy, 1684*a*: 15)⁶⁹⁰. Piles, procurando clarificar esta passagem, acrescentou: «Se todos os grandes Pintores, que nos deixaram tão belos Tectos a tivessem aplicado com todo o rigor às suas figuras não teriam obtido inteiramente este resultado; teriam feito, se quiserem, as coisas de forma mais regular, embora bastante desagradável» (Piles, in Du Fresnoy, 1684*a*: 94-5)⁶⁹¹. A par desta crítica, ecoando alguns dos princípios mais importantes da perspectiva do desaparecimento e da perspectiva cromática de Leonardo, o tratado debruçava-se com especial ênfase sobre a perspectiva atmosférica por a considerar essencial à tarefa do pintor:

⁶⁸⁹ «... ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le Spectateur, c'est le Coloris composé de toutes ses parties qui sont le Clair-obscur, l'harmonie des couleurs, & ces mêmes couleurs que nous appelons Locales ... La science des lumieres & des ombres qui conviennent à la Peinture, est une des plus importantes parties, & des plus essentielles de cet Art. ... l'artifice du clair-obscur est donc une partie absolument nécessaire dans la Peinture».

⁶⁹⁰ «... la Perspective ne puisse pas estre appellée une Regle certaine ou un acheminement de la Peinture ; mais un grand secours dans l'Art, & un moyen facile pour agir, tombant assez souvent dans l'erreur & nous faisant voir des choses sous un faux aspect : car les corps ne sont pas toujours representez selon le plan Geometral, mais tels qu'ils sont vues».

⁶⁹¹ «Si tous ces grands Peintres, qui nous ont laissé de si beaux Plat-fonds l'avoient observée dans leurs Figures selon toute la rigueur, ils n'y auroient pas tout à fait trouvé leur compte ; ils auroient si vous voulez, fait les choses plus regulieres, mais fort desagrees».

Quanto mais hum corpo nos he directamente opposto, e proximo á luz, tanto he mais claro; porque a luz se enfraquece á proporção, que se aparta do seu principio. / Quanto mais hum corpo está proximo aos olhos, e lhes está mais directamente opposto melhor se vê; porque a vista se debilita na distancia. (Du Fresnoy, 1684b: 26-7)

Quanto menos espaço aerio ha entre nós, e o objecto, e quanto mais puro he o ar, tanto mais as especies se conservaõ, e se distinguem: e pelo contrario, quanto mais he a quantidade de ar, e quanto este he menos puro, tanto mais o objecto se confunde, e se embrulha. ... Os objectos, que estão mais perto, devem ser mais acabados, que os que estão mais longe, e devem dominar sobre as cousas confusas, e fugitivas ... (Du Fresnoy, 1684b: 32-3)

Deste modo, a nova teoria da arte francesa saída da querela entre Bosse e Le Brun retomava e actualizava a crítica ao espaço geométrico que se desenvolvia em Itália, pelo menos, desde o início do século XVII e de que as palavras escritas em 1607 por Federigo Zuccaro (c.1542/3-1609) são um bom exemplo: «afirmo veementemente, e sei que digo a verdade, que a arte da pintura não deriva os seus princípios das ciências matemáticas e não tem necessidade de recorrer a elas para aprender as regras e os meios para a sua prática; pois a arte não é filha da matemática mas da natureza e do desenho» (Zuccaro, 1607; cit. por Kemp, 1990: 85)⁶⁹². Ao mesmo tempo, a nova teoria preparava e anunciava a alargada crítica estética e artística à geometria que irá caracterizar as disputas teóricas ao longo de todo o século XVIII. Mais importante, ela surgia no exacto momento em que também na filosofia e na ciência o paradigma geométrico e os seus valores de exactidão matemática davam lugar, na concepção da relação do sujeito com o mundo, a uma crescente defesa do paradigma perceptivo baseado na preponderância da subjectividade psicológica. Dois exemplos são disso sintomáticos:

Em vão me dirão todos os *Matemáticos* do Mundo que eu percepciono certas *Linhas* e *Ângulos*, que introduzem na minha Mente as várias *Ideias* de *Distância*, quando eu próprio estou consciente que não é assim. Portanto, dado que estas *Linhas* e *Ângulos* não são percebionados pelo Olhar, conclui-se ... que a Mente não avalia através deles a Distância dos Objectos ... A verdade desta afirmação será ainda mais evidente para qualquer pessoa que constate que essas *Linhas* e *Ângulos* não têm Existência real na Natureza, sendo apenas uma *Hipótese* definida por *Matemáticos* e por eles introduzida na *Óptica*, para que possam considerar essa Ciência de um modo *Geométrico*. (Berkeley, 1708: 2-3)⁶⁹³

Se, como é o caso, os princípios ópticos são insuficientes para explicar a visão, eles são ainda mais insuficientes para ensinar-nos a ver. Além disso, esta ciência não nos instrui de todo no modo como devemos movimentar os

⁶⁹² «I say strongly, and I know I say the truth, that the art of painting does not derive its principles from the mathematical sciences and has no need of recourse to them to learn the rules and means of its practice; for art is not the daughter of mathematics but of nature and design» [Federigo Zuccaro (1607). *Idea dei Scultori, Pittori e architetti*. Turim].

⁶⁹³ «In vain shall all the *Mathematicians* in the World tell me, that I perceive certain *Lines* and *Angles* which introduce into my Mind the various *Ideas* of *Distance*; so long as I my self am conscious of no such thing. Since therefore those *Angles* and *Lines* are not themselves perceiv'd by Sight, it follows ... that the Mind does not by them judge of the Distance of Objects. Secondly, The Truth of this Assertion will be, yet, farther evident to any one that considers those *Lines* and *Angles* have no real Existence in Nature, being only an *Hypothesis* fram'd by *Mathematicians*, and by them introduc'd into *Optics*, that they might treat of that Science in a *Geometrical* way».

nossos olhos. Pressupõe apenas que os olhos são capazes de [realizar] diferentes movimentos e que deverão mudar de forma de acordo com as circunstâncias. (Condillac, 1754: 274; cit. por Wade, 1998: 23-4)⁶⁹⁴

O resultado é o desenvolvimento, ao longo de setecentos, de uma crítica cada vez mais aberta à ideia kepleriana da visão como *imago* ou *pictura* formada na parede opaca da retina. É neste período que se torna clara a falácia desta ideia reiterada, como se viu, por Descartes, Newton e outros; George Berkeley (1685-1753) denuncia-a em 1708 e Thomas Reid (1710-1796), em meados do século, afirma claramente que a percepção visual é um acontecimento mental que transcende a pura mecânica do olho e da retina:

O que contribui grandemente para, nesta matéria, nos enganarmos é que, quando pensamos em Imagens no Fundo do Olho, imaginamo-nos a nós próprios observando o Fundo do Olho de outro, ou outro observando o Fundo do nosso próprio Olho, e contemplando as Imagens Pintadas sobre ele. (Berkeley, 1708: 31)⁶⁹⁵

Não há a menor probabilidade de existir qualquer pintura [*picture*] ou imagem do objecto seja no nervo óptico seja no cérebro. ... Nem há qualquer probabilidade da mente perceber as imagens sobre a retina. Estas imagens não são objectos da nossa percepção tal como não o são o cérebro ou o nervo óptico. Nenhum homem alguma vez viu as imagens no seu próprio olho nem tão pouco as imagens no olho de outro ... Reconhecemos, portanto, que a retina não é o último e o mais imediato instrumento da mente na visão. Existem outros órgãos materiais cuja operação é necessária para ver, mesmo depois de se formarem as imagens na retina. (Reid, 1764: 284, 310; cit. por Wade, 1998: 35)⁶⁹⁶

A «agradável imagem de objectos» representados em miniatura na parede retínica é, assim, condenada como uma «enganadora oratória» que ignora o facto de se tratarem de meras projecções de luz que se desvanecem tão rapidamente quanto surgem (Darwin, 1794: 29; cit. por Wade, 1998: 35)⁶⁹⁷.

Ao longo do século XVIII, as ideias originalmente defendidas por Leonardo manifestam-se, directa e indirectamente, tanto na arte como nas ciências, tanto nas

⁶⁹⁴ «If, as is the case the principles of optics are insufficient to explain vision, they are all the more insufficient to teach us to see. Moreover, this science does not instruct us art all on the way in which we must move our eyes. It supposes only that the eyes are capable of different movements and that they must change shape according to circumstances» [Abbé de Condillac (1754). *Traité des Sensations*. Paris].

⁶⁹⁵ «Farther, What greatly contributes to make us mistake in this Matter is, that when we think of the Pictures in the Fund of the Eye, we imagine our selves looking on the Fund of another's Eye, or another looking on the Fund of our own Eye, and beholding the Pictures Painted thereon». Para Reid, cf. também Baxandall (1995: 131-2).

⁶⁹⁶ «There is not the least probability that there is any picture or image of the object either in the optic nerve or brain. ... Nor is there any probability, that the mind perceives the picture upon the retina. These pictures are no more objects of our perception, than the brain is, or the optic nerve. No man ever saw the pictures in his own eye, nor indeed the pictures in the eye of another ... We acknowledge, therefore, that the retina is not the last and most immediate instrument of the mind in the vision. There are other material organs, whose operation is necessary to seeing, even after the pictures on the retina are formed» [Thomas Reid (1764). *An Inquiry into the Human Mind, On the Principles of Common Sense*. Edimburgo: Millar, Kincaid & Bell].

⁶⁹⁷ «That pleasing picture of objects, represented in miniature on the retina of the eye, seems to have given rise to this illusive oratory! It was forgot that this representation belongs rather to the laws of light, than to those of life; and may with equal elegance be seen in the camera obscura as in the eye; and that the picture vanishes for ever, when the object is withdrawn» [Erasmus Darwin (1794). *Zoonomia; or, the Laws of Organic Life*. Londres: Johnson].

concepções da representação como nas da percepção visual. A diferenciação entre perspectiva linear e perspectiva atmosférica torna-se um lugar comum da teoria da pintura; tal como se torna a definição da primeira como um ramo da matemática, aplicada exclusivamente aos objectos artificiais e regulares, e da segunda como parte da pintura, entendida agora como inequivocamente separada daquela e reinando sobre tudo o que não é rectilíneo:

... a perspectiva é apenas aquela que se pratica na delineação dos edifícios e outros corpos ou superfícies rectilíneas ... aos corpos irregulares seria bastante errado reduzi-los às regras da perspectiva ... (Palomino, 1715-24: 112-3)⁶⁹⁸

A isto chamamos *Perspectiva linear*, ao que diz respeito à Posição, Magnitude, Forma, etc., das diferentes Linhas, ou Contornos dos Objectos; e, em oposição a ela, expressando a sua Diminuição: a *Perspectiva Aérea*, que diz respeito à Cor, Brilho, Força, Vigor etc., dos Objectos distantes que se considera serem vistos através de uma Coluna de Ar ... A primeira é um Ramo da Matemática; alguns consideram-na um ramo da Óptica, outros um seu ribeiro; e as suas Operações são todas Geométricas. A segunda é uma Parte da Pintura e consiste inteiramente no Comportamento das Cores, dos seus diferentes Graus, Força, Fraqueza, etc. (Chambers, 1728; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 350-1)⁶⁹⁹

As próprias máquinas ópticas e as imagens por si geradas tornam-se demonstrações particularmente enfáticas da perspectiva atmosférica, como nota Algarotti quando, em 1763, fala da câmara obscura:

Maravilhosa também nesta imagem [*quadro*] é ... [a] diminuição do tamanho do objecto e das suas partes, segundo o afastamento do olho, e ainda a diminuição da sensibilidade da cor e da luminosidade. A maior distância corresponde maior desaparecimento [*perdimento*] das cores e desvanecimento dos contornos; e são mais esbatidas as sombras com uma luz menor ou mais distante. ... E nisto consiste aquela perspectiva que é chamada aérea; pois a atmosfera interposta entre o olho e as coisas como que as vela ligeiramente ... Nesta perspectiva reside uma grande parte da arte pictórica pois diz respeito ao desvanecimento, ao escorço, à profundidade [*sfondato*] do quadro ... (Algarotti, 1763: 68-9)⁷⁰⁰

Não é de estranhar, por isso, que no século XVIII um dos instrumentos ópticos mais populares entre os pintores fosse o *espelho de Claude*, em homenagem ao pintor Claude Lorrain

⁶⁹⁸ «... la perspectiva sólo es aquella, que se practica en la delineación de los edificios, y otros cuerpos, o superficies rectilíneas ... en los cuerpos irregulares, sería sumamente molesto el reducirlos a reglas de perspectiva ...».

⁶⁹⁹ «This, we particularly call *linear Perspective*, as regarding the Position, Magnitude, Form &c. of the several Lines, or Contours of Objects; and expressing their Diminution: In opposition to the *Aerial Perspective*, which regards the Colour, Lustre, Strength, Boldness &c. of distant Objects consider'd as seen thro' a Column of Air ... The former is a branch of Mathematicks: Some make it a member of Opticks; others a rivulet therefrom; and its Operations are all geometrical. The latter is a Part of Painting, and consists wholly in the Conduct of the Colours, their different Teints, or Degrees, Force, Weakness &c.» [Ephraim Chambers (1728). *Cyclopaedia: or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*. (2 vols.) Londres: James and John Knapton et al.].

⁷⁰⁰ «Maraviglioso dipoi in tal quadro è ... diminuirsiche sa negli oggetti la grandezza, secondo che dall' occhio si allontanano, vedesi ancora diminuita la sensibilità del colore, del lume, delle parti di quelli. A maggior distanza risponde più perdimento di colore, ed isfumatezza di contorno; ed assai più slavate sono le ombre in un lume minore, o più lontano. ... E in ciò consiste quella prospettiva, che chiamasi aerea; quasi che l'aria posta tra l'occhio, e le cose, come le adombra un tal poco, così ancora le logori, e se le mangi. In essa prospettiva sta una gran parte dell' arte pittoresca per ciò che si spetta agli sfuggimenti, agli scorci, allo sfondato del quadro ...».

(c.1600-1682) e às suas atmosféricas paisagens: uma caixa portátil dotada de um espelho curvo colorido destinado a obter uma imagem do mundo natural segundo valores essencialmente tonais (reduzindo, um pouco à semelhança das modernas fotografias a preto e branco, o papel dos valores cromáticos), que o pintor usava para criar as suas paisagens (cf. Mailliet, 2004).

A questão da visão e da representação inexacta do mundo torna-se, assim, uma questão central do pensamento filosófico e da prática artística do século XVIII. A «confusão» inerente à imagem, seja ela provocada pelo «Ângulo visual ou pelo Corpo de Vapores que a distância eleva em torno do Objecto» (Le Cat, 1744: 239; cit. por Wade, 1998: 319)⁷⁰¹ torna-se um dado incontornável de qualquer reflexão sobre o espaço visual. Este carácter confuso não é senão a indistinção ou inexactidão visual directamente proporcional ao aumento da profundidade atmosférica de que falava Leonardo: «existe um certo ângulo visual abaixo do qual um objecto se apresenta ao olho não suficientemente distinto ou até não distinto de todo, mas apenas confuso e como se se tivesse desvanecido da visão» (Mayer, 1755: 87; cit. por Wade, 1998: 328)⁷⁰². A aplicação à representação destas condições perceptivas permite criar um espaço pictórico que se aproxima do espaço perceptivo e, simultaneamente, obter por via do primeiro uma demonstração das leis do segundo, exactamente como defendido por Leonardo: ao «avaliar o tamanho em função da distância» o observador «vê como maior o que julga estar mais distante. Por exemplo, duas árvores que lhe sejam dadas por imagens com a mesma extensão não serão de todo vistas como iguais nem à mesma distância se a imagem de uma for mais indistinta que a da outra ... Estes princípios são conhecidos de todos e a pintura confirma-os» (Condillac, 1754: 284; cit. por Wade, 1998: 23-4)⁷⁰³. Deste modo, tal como preconizara Leonardo, a percepção de distâncias pelo observador, base fundamental da percepção de espaço, deixa de ser regulada por leis absolutas para passar a ser o complexo resultado de processos de avaliação comparativa dos objectos observados (cf. Buffon, 1749:

⁷⁰¹ «... the Confusion of the Image itself, contained in the visual Angle, or by the Body of Vapours, which the Distance raises around the Object ...» [Claude-Nicolas Le Cat (1744). *Traité des sens. Nouvelle édition, corrigée, augmentée et enrichie de Figures en Taille douce*. Amesterdão: J. Wetsein; 328 pp. (*A Physical Essay on the Senses*. Londres: Griffiths, 1750)].

⁷⁰² «... there is a certain visual angle below which an object presented to the eye appears either not distinct enough or not even distinct at all, but only confused and as if it had vanished from sight ... We call this angle the *limit of vision* ...». Esta afirmação do astrónomo Johan Tobias Mayer (1723-1762) consta de um seu manuscrito sobre os efeitos da refacção atmosférica.

⁷⁰³ «Then judging size by distance ... it sees as larger what it believes to be farther away. Two trees, for example, that provide it with images of the same extension will not appear at all equal nor at the same distance if the image of one is more indistinct than the other ... These principles are known to everyone and painting confirms them» [Abbé de Condillac (1754). *Traité des Sensations*. Paris].

243-4; cit. por Wade, 1998: 327). Também por isso, se reforça a convicção, como afirma George-Louis Le Clerc, conde de Buffon (1707-1788), de que a «visão é o mais nobre e o mais espantoso [dos sentidos]; mas, ao mesmo tempo, é o mais incerto e elusivo», podendo as suas sensações, caso não sejam corrigidas por outros sistemas sensoriais, conduzirem-nos a «falsas conclusões» (Buffon, 1749: 210; cit. por Wade, 1998: 319)⁷⁰⁴.

Portanto, ao longo de todo o século XVIII assiste-se a uma generalização das críticas ao paradigma óptico-geométrico tanto no campo da arte, questionando-se a sua pertinência na representação, como no da ciência, questionando-se a sua preponderância na percepção visual. Aliás, não é uma mera coincidência que a subida de tom das últimas ocorra no exacto período em que se assiste na pintura a um crescente alheamento dos postulados geométricos ou a um uso bastante heterodoxo deles e, sobretudo, a um domínio claro do paradigma estabelecido por Leonardo e reafirmado por Du Fresnoy e Piles. Em termos científicos, assiste-se ao aprofundamento do divórcio entre uma «física da luz» e uma «filosofia da visão» (Wade, 1998: 16), expresso pela oposição cada vez mais veemente entre um ponto de vista *objectivo* e um outro *subjectivo* sobre as questões da percepção. Assim, quando em 1807, o inglês Thomas Young (1723-1829), autor de contribuições fundamentais quer para a moderna compreensão da natureza ondulatória da luz quer para a visão cromática humana, aborda de forma puramente óptica as afinidades e discrepâncias entre a percepção e a representação espacial, a perspectiva atmosférica de Leonardo da Vinci já não é apenas um facto incontornável da prática pictórica ou da teoria da arte mas, também, da própria filosofia natural⁷⁰⁵. Além disso, no essencial, Young repete o que havia já sido dito por Leonardo trezentos anos antes:

A faculdade de julgar a distância efectiva dos objectos é um entrave ao engano que, em parte, é objectivo do pintor provocar. Alguns dos efeitos dos objectos a distâncias diferentes podem, no entanto, ser imitadas numa superfície plana pela pintura. Assim, supondo estar o olho acomodado a uma certa distância, objectos a qualquer

⁷⁰⁴ «... vision is the most noble, and the most wonderful [of the senses]; but, at the same time, it is the most uncertain and elusory. The sensations produced by it, if not rectified every moment by the sense of touching, would uniformly lead us into false conclusions» [George-Louis Le Clerc (Conde de Buffon) (1749). *Histoire Naturelle, générale et particulière*. Paris: Imprimerie Royale].

⁷⁰⁵ No século XVIII, não só o número de publicações dedicadas, parcial ou totalmente, à perspectiva atmosférica aumenta exponencialmente como se torna corrente a discussão pública das múltiplas questões pictóricas e perceptivas com ela relacionadas – como, por exemplo, a transformação das cores com a distância ou as sombras coloridas. Três tratados franceses são, neste contexto, exemplares: *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur*, de Jean-Baptiste Oudry (Paris, 1749); *Traité d'Optique sur la gradation de la lumière*, de Pierre Bourguet (Paris, 1760); *La Perspective aérienne*, de M. De Saint-Morien (Paris, 1788) (cf. Baxandall, 1995: 119-25; Bell, 1996). Sintomaticamente, a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (1751-1766) incluía entradas para *Perspective aérienne*, *Coloris* e *Chiaroscuro*, e nela Diderot «reaffirmed the prevalent view that judgment and instinct, rather than scientific or mathematical rules, guided colouring and aerial perspective» (Bell, 1996: 494).

outra distância podem ser representados com uma certa indistinção de contorno ... e esta indistinção é, em geral, tão necessária que a sua ausência tem o efeito desagradável apelidado de dureza. O tamanho aparente dos sujeitos do nosso desenho e as situações relativas dos objectos intervenientes podem ser imitadas pelas regras da perspectiva geométrica de modo a conformarem-se perfeitamente com a natureza e podemos ainda melhorar a representação da distância recorrendo à arte da perspectiva aérea, que consiste numa adequada observação da perda de luz e da coloração azulada provocada pela interposição de uma maior ou menor profundidade de ar entre nós e as diferentes partes da paisagem. Na verdade não podemos organizar a imagem de forma a que quer a profundidade focal do olho quer a posição dos eixos ópticos sejam idênticos aos que os objectos reais exigiriam: mas podemos colocar a imagem a uma tal distância que nenhum destes critérios tenha capacidade de detectar a falácia; ou [então] pela interposição de uma grande lente ... (Young, 1807: 454-5)⁷⁰⁶

Em Portugal, significativamente, a perspectiva atmosférica é também o argumento central de uma outra polémica: a que é suscitada em 1784 pela chegada das pinturas de Batoni, encomendadas pela rainha para a nova Basílica da Estrela. Joaquim Manuel da Rocha acusa o pintor italiano de não saber representar as nuvens e, sobretudo, de não respeitar os princípios fundamentais da perspectiva atmosférica. A sua crítica ao fracasso da espacialidade atmosférica de Batoni é uma clara demonstração da assimilação da influência de Leonardo⁷⁰⁷ por via, especialmente, de Du Fresnoy e de Piles:

⁷⁰⁶ «The faculty of judging of the actual distance of objects is an impediment to the deception, which is partly the business of a painter to produce. Some of the effects of objects at different distances may, however, be imitated in painting on a plane surface. Thus, supposing the eye to be accommodated to a given distance, objects at all other distances may be represented with a certain indistinctness of outline, which would accompany the images of objects themselves on the retina: and this indistinctness is so generally necessary, that its absence has the disagreeable effect called hardness. The apparent magnitude of the subjects of our design, and the relative situations of the intervening objects, may be so imitated by the rules of the geometrical perspective as to agree perfectly with nature, and we may still further improve the representation of distance by attending to the art of the aerial perspective, which consists in a due observation of the loss of light, and the bluish tinge, occasioned by the interposition of a greater or less depth of air between us and the different parts of the scenery. We cannot indeed so arrange the picture, that either the focal length of the eye, or the position of the optical axes, may be such as would be required by the actual objects: but we may place the picture at such a distance that neither of these criterions can have much power in detecting the fallacy; or, by the interposition of a large lens ...» [Thomas Young (1807). *A Course of Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts* (2 vols.) Londres: Johnson]. Compare-se com Leonardo: «It is impossible that a picture copying outlines, shade, light and colour with the highest perfection can appear to possess the same relief as that which appears in a object in nature, unless this natural object is looked at over the long distance and with a single eye» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518d: MS. C. U., fol. 155v-156r, n.º 131, 63-4). Num outro momento, Leonardo escreveu: «Se vorrai figurare una cosa da presso che faccia l'effetto che fanno le cose naturali, impossibile fia che la tua prospettiua non apparisca falsa ... se il riguardatore d'essa prospettiua: Onde bisognerebbe fare una finestra della gradezza del tuo volto o veramente uno buso, dode riguardassi detta opera ... facciessi la tua veduta al meno 20 volte lontana, quato è la maggiore larghezza o altezza della cosa che figuri ...» (Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. A., fol. 40 v, I, n.º 543).

⁷⁰⁷ Por volta de 1715 e talvez da autoria do padre Inácio Vieira (1676-1739) um tratado manuscrito afirma que «deve porem aduertir que o que se supoem distar mais se pinte com cores menos uivas; porque o que tem cores uivas parece aproximarce mais a uista» e «colorimos, e asombramos as imagens dos objetos mais remotos com cores mais auguadas isto he menos intensas e só lhe distinguimos as partes mais principais» [Inácio Vieira (atrib.) (1715). *Tractado da Prospetiva*. MS. Lisboa: Biblioteca Nacional; cit. por Mello, 2002a: 144, 442]. Em 1815, outro pintor, José da Cunha Taborda, no anexo em forma de dicionário com que termina a sua *Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos seus melhores Quadros*, introduz o termo *degradação* e define-o como «diminuição da luz, e das côres em um quadro» (Taborda, 1815: 283).

... no lado esquerdo, está a figura da *Caridade* com hum pano encarado escuro, sobre nuvens, as quaes são duras, e recortadas como se focem de papel, devendo ellas ter os seus contornos perdidos, e misturados com o seu fundo ... também não observou Batoni a regra *que* nos mostra o *natural* de *que* os objectos do primeiro termo de hum painel sejam pintados mais vigorosamente fazendo-os mais fortes de escuros, e claros; e *quanto* os objectos forem mais distantes da nossa Vista, sejam mais brandos de claros, e escuros, e tratados mais confuzamente *para* hirem aos seus lugares, pois sendo tanto menos viziveis os objectos naturaes, *quanto* mais longe estão da vista por causa do ar interposto, e por serem vistos com angulo menor, assim o Pintor deve afectar estas degradações *para* fazer retirar os objectos, tendo de os representar em huma superficie plana, *que* toda se apresenta de hum golpe á nossa *vista*: na pratica desta regra consiste huma *grande* parte da Arte da pintura, porem Batoni parece *que* a não sabe praticar, tendo feito a Imagem de Christo, *que* está no fundo do painel, com escuros mais fortes, do *que* aquellos de S. Pedro, e outro Apostolo *que* estão no primeiro termo ... se [Batoni] tivesse lido ao menos a Arte de pintura de Mr. Du Fresnoy, elle teria enriquecido o seu espirito com as grandes ideias *que* aquella poema sabe inspirar ...» (Rocha, 1784: 112-4)

O mensageiro das nuvens: o impacto das cúpulas de Correggio

Mais do que qualquer outro, Correggio foi o verdadeiro herdeiro e continuador do legado pictórico de Leonardo. Para a cultura barroca, ele foi o *mensageiro das nuvens*: aquele que anunciou e mostrou o caminho para esse mundo atmosférico para lá do próprio mundo e, simultaneamente, contínuo com ele. Um mundo que surgia nas suas cúpulas, especialmente na da Catedral de Parma, como uma extraordinária experiência pictórica e visionária capaz de provocar no observador, em contacto com a colossal e miraculosa visão ilusionista dos céus, um estado de maravilhosa estupefacção visual e, ao mesmo tempo, uma experiência inteiramente nova que, além de visual, era também física e psicológica: uma sensação de captura e sucção pelo colossal turbilhão, de abandono da terra, de elevação para o alto, enfim, de rapto. Desta forma, a máquina celestial não só dava a ver um mundo atmosféricamente perturbado como uma tal visão produzia no observador uma perturbação dos sentidos, um transtorno emocional que, entre «o medo de cair por terra e a excitação de se precipitar em direcção aos céus» (Riccòmini, 2003: 18), propiciava um transporte do espírito para uma outra realidade. Essa era uma consequência necessária da fenomenologia do espaço atmosférico de Leonardo que Correggio, antes de qualquer outro, soube explorar e que se revelaria fundamental no futuro. *Fenomenologia* que, para Johann Heinrich Lambert (1728-1777), o matemático, físico e astrónomo a quem devemos o conceito, significava uma *óptica* e, conseqüentemente, uma *perspectiva transcendente* pela qual o conceito de ilusão era alargado⁷⁰⁸.

⁷⁰⁸ «We note this here all the more, because when consider phenomenology as a transcendent optics, we also think a transcendent perspective and a language of appearance (*Schein*), and accordingly can extend these concepts along with the concept of illusion to their true generality» [Johann Heinrich Lambert (1764). *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung von Irrtum und Schein*. (2 vols.) Leipzig: Wendler; 2:220; cit. por Harries, 2001: 69].

O impacto das cúpulas de Correggio não foi imediato; ou melhor, a sua influência no curso da arte só se iniciaria verdadeiramente cerca de cem anos depois da sua realização, quando uma nova geração de artistas, mergulhados num tempo de crise as *redescobriu*. A Europa do início do século XVII era um continente obcecado e dividido pela religião: mal refeito da mais grave cisão da Cristandade, ambos os lados procuravam um novo equilíbrio, que a sangrenta Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) revelaria ser ainda demasiado precário. Para Roma e para todos aqueles que se lhe mantiveram fiéis, tratava-se não apenas de encontrar uma nova ordem e um novo fôlego mas, acima de tudo, uma nova arte capaz de responder enfática e triunfalmente ao desafio dos protestantes: a crise da Reforma e da Contra-reforma era, desde logo, uma crise da imagem e da visualidade religiosa e, nesse sentido, uma crise da cultura visual, dilacerada pelas pulsões contraditórias da idolatria e da iconoclastia. A saída encontrada irá determinar a aparência, o conteúdo e a função da arte no mundo católico até ao século XIX – e Correggio terá aqui um papel determinante.

Para compreender o impacto de Correggio na cultura artística barroca é necessário ter em conta como, de forma inovadora, ele desenvolveu as potencialidades sobrenaturais do espaço atmosférico de Leonardo, atribuindo à nuvem e à luz, ao desvanecimento formal e cromático e, em última instância, à erosão e dissolução espacial dos corpos sólidos, um simbolismo religioso poderosamente visual. Com Correggio, o *sfumato* leonardiano transforma-se na ténue cortina que separa o real do irreal, o natural do sobrenatural, o terreno do empíreo. Mas, como realça Shearman (1980: 281-2), para compreender Correggio é também necessário compreender o carácter dinâmico da sua pintura, dando um novo significado aos «movimentos, gestos, emoções e à passagem do tempo e da luz», e à redefinição das relações entre o observador e a representação pictórica, atribuindo ao sujeito um papel activo no processo da ilusão. O elogio de Pietro da Cortona em 1652 é sintomático desta transformação das máquinas celestiais de Correggio em paradigmas do ilusionismo barroco:

Por ele [Correggio] foi feita aquela maravilha que é a mais importante entre todas as maravilhas dos dias de hoje: aquela que se vê na Cúpula da Catedral da cidade de Parma onde ele figurou uma cornija a toda a volta com tal refinado artifício que quem, de baixo, eleva os olhos não acredita que seja coisa pintada; ... daqui resulta que [ela] ... fornece a cada um a oportunidade de querer clarificar presencialmente, através da habitual experiência de tocar com uma vara para ver ... se é trabalho em relevo ... ou pura obra pintada. Assim, no *engano do outro triunfa a força da representação artificiosa*. (Ottonelli e Cortona, 1652: 23; cit. por Casale, 2002: 218 [*italico nosso*])⁷⁰⁹

⁷⁰⁹ «Da lui [Correggio] fu fatta quella meraviglia, che è principalissima trà tutte le meraviglie di hoggidi; e si vede nella Cupola della Cathedrale della città di Parma ove egli figurò una cornice intorno con tale e squisito artifício, che chi, da basso alzando gli occhi la rimira, non può credere, che sia cosa dipinta; ... e quindi segue che

Carracci em 1580⁷¹⁰, Lanfranco entre 1610 e 1612, Gaulli em 1689, Mengs em 1746, são apenas alguns dos pintores que visitarão Parma para ver Correggio, tornando esta viagem “obrigatória” no curriculum de qualquer jovem pintor dos séculos XVII e XVIII: por exemplo, Vieira Portuense, numa carta de 11 de Maio de 1793 comunica de Veneza que «daqui parto para Parma, onde me / demorarey alguns mezes, naó só para fazer grandes estudos de Corregio ...» (Vieira Portuense, 1793; cit. por Xavier da Costa, 1938: 38, doc. XXXIX). Afinal, ficaria até 1796, participando de forma central na histórica tarefa de registo em desenho, para posterior reprodução em gravura, do até aí desconhecido tecto de Correggio da *Camera di San Paolo* – redescoberto somente em 1774 por Mengs e pelo pintor de Parma Gaetano Callani (1736-1809) (cf. Xavier da Costa, 1938; Viana, 2001: 86; Raggi, 2001b)⁷¹¹. Também Cigoli, os irmãos Giovanni e Cherubino Alberti, Pietro da Cortona, Luca Giordano e Tiepolo fizeram a viagem a Parma. Provavelmente Andrea Pozzo também.

De todas estas viagens, três devem ser sublinhadas pelo papel inaugural que tiveram na disseminação da influência de Correggio e do espaço atmosférico de Leonardo em Roma e, a partir da capital do mundo católico, em todas as máquinas celestiais barrocas: a dos irmãos Alberti, que conduzirá à pintura da abóbada da Sala Clementina do Vaticano (*Glória de São Clemente*, c.1598-1600) (fig. 82) e a outros tectos seus de menor dimensão⁷¹²; a de Cigoli, que o levará à cúpula da Capela Paolina da Basílica de Santa Maria Maggiore

... porge ad ogn'uno occasione di volersene chiarire presenzialmente con la solita esperienza, di toccarla con un'hasta per vedere ... se sia lavoro di rilievo ... è pure d'opera dipinta. Così nell'altrui inganno trionfa la forza d'artificiosa rappresentazione» [Gian Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini (Pietro da Cortona) (1652). *Trattato della Pittura e Scultura, uso e abuso loro. Composto da un teologo, e da un pittore*. Florença: Stamperia di Gio. Antonio Bonardi].

⁷¹⁰ Numa carta enviada de Parma a 10 de Abril de 1580, Annibale Carracci escreve: «Je n'ai pu me retenir d'aller voir tout de suite la grande coupole que vous m'avez tant de fois vantée et je suis resté stupéfait de voir une si grande machine, si bien entendue e toutes ses parties, si bien vue de bas en haut et avec un telle rigueur, mais toujours avec tant de jugement, tant de grâce, et cette couleur qui est vraiment celle de la chair ! Ma foi, ni Tibaldi, ni Nicolino [Nicolo dell'Abbate], ni même, oserai-je le dire, Raphaël, ne comptent plus» (Carracci, 1580; cit. por Damisch, 1972: 16).

⁷¹¹ «Creio haver já comunicado a Sua Ex.^a que, no ano passado, em companhia de três Professores, me retirei para examinar no Mosteiro de S. Paulo desta Cidade uma câmara que se supunha do Corregio; e então, não somente ficou averiguado ser uma das suas mais belas cousas, mas ao mesmo tempo lhe copiei os assuntos; os quais, protegido nesta terra pelo meu grande amigo Bodoni, fui obrigado a ceder-lhe, executando-os em ponto grande, para serem dados à luz com urgência, como se vê dos prospectos que lhe envio, desejando que S. Ex.^a tente angariar por êles assinantes para uma obra inteiramente desconhecida de todo o mundo. A descrição da dita câmara será impressa em 6 ou 7 línguas primeiramente, e no maior fausto de Bodoni, a quem se poderão dirigir os assinantes» (Vieira Portuense, carta de 8 de Dezembro de 1795 escrita de Parma a Abade Ceni; cit. e trad. por Xavier da Costa, 1938: 39-40, docs. XL-XLa). A Câmara de São Paulo seria reproduzida em 33 gravuras publicadas em 1796 (Raggi, 2001b: 57-63). O interesse de Vieira Portuense por Correggio expressa-se ainda através da sua colecção de estampas (Raggi, 2001b: 66).

⁷¹² Veja-se, também em Roma, os casos da *Visão do Céu*, de 1601 (fresco, d.n.d.), na abóbada da capela-mor da Igreja de San Silvestro al Quirinale, terminada posteriormente por Matteo Zaccolini e Giuseppe Agnelio, ou *O Triunfo da Cruz e Anjos com os Símbolos da Paixão*, de 1605-11 (fresco, d.n.d.), pintado apenas por Cherubino Alberti na abóbada da Capela Aldobrandini da Igreja de Santa Maria sopra Minerva.

(*Imaculada Conceição*, 1610-12) e a de Giovanni Lanfranco que gerará, de forma directa, as *Assunção da Virgem* nas cúpulas da Capela Buongiovanni da Igreja de Santo Agostino (1616) e da Igreja de Santo Andrea della Valle (1624-8), a última tão elogiada por Bellori (fig. 83), como se viu, tornando o novo movimento imparável.



Fig. 82 – Cherubino Alberti (1553-1615) e Giovanni Alberti (1558-1601). *Glória de São Clemente*, 1598-1600. Fresco, 2300 x 1440 cm. Roma, Palácio do Vaticano (detalhe da abóbada da Sala Clementina).



Fig. 83 – Giovanni Lanfranco (1582-1647). *Assunção da Virgem*, 1624-28. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Santo Andrea della Valle (cúpula).



Fig. 84 – Giovanni Battista Gaulli (dito Baciccio) (c.1639-1709). *Triunfo do Nome de Jesus*, 1674-79. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa del Gesù (abóbada da nave).

Duas outras viagens devem ser também mencionadas: as de Cortona e Gaulli. Destas resultariam alguns dos tectos mais paradigmáticos do novo estilo: no caso de Cortona, o *Triunfo da Divina Providência*, no tecto do Grande Salão do Palazzo Barberini (1633-9) e as pinturas com a *Visão de São Filipe Néri* (1664-5) e a *Glória da Santíssima Trindade* (1647-51), na abóbada da nave e na cúpula da Igreja de Santa Maria in Vallicella (ou Chiesa Nuova); no caso de Gaulli, o conjunto de tectos na Igreja do Gesù mas muito especialmente o *Triunfo do Nome de Jesus* (1674-9) pintado na abóbada da nave (fig. 84). Finalmente, o caso de Pozzo, cujo céu da *Glória de Santo Inácio de Loyola* (1691-4) na abóbada da nave da Igreja de Sant'Ignazio seria impossível sem toda esta tradição iniciada um século antes com a redescoberta de Correggio e de quem todas estas «cúpulas, tectos e abóbadas barrocas», directa ou indirectamente, são «reminiscentes» (Riccòmini, 2003: 19).

Neste sentido, a herança de Correggio e, por via dele, do espaço atmosférico de Leonardo é inseparável da história da arte Barroca, e esta, por sua vez, é inseparável do modo como, a partir de Roma, as cúpulas do pintor de Parma se tornaram no paradigma fundador da representação celestial europeia dos séculos XVII e XVIII – na pintura mas também na escultura, como Bernini tão bem demonstra. Por outras palavras, as cúpulas de Correggio, cerca de cem anos depois de terem sido pintadas, fizeram nascer em Roma um conjunto de novas grandes máquinas celestiais que, por sua vez, se tornaram no modelo para centenas de outras espalhadas por toda a Europa (cf. Wittkower, 1958; Gloton, 1965; Spinosa, 1981; Olivesi, 2002; Riccòmini, 2003). Como parte fundamental deste processo de migração, transformação e disseminação de imagens, a linguagem pictórica de Leonardo presente em Correggio tornou-se, nos seus aspectos principais, a linguagem da pintura barroca. Isto é indubitável no caso das visões cósmicas do espaço celestial sobrenatural.

A pintura do tecto da Sala Clementina no Vaticano, por Giovanni e Cherubino Alberti, constitui, no exacto ano de 1600, um momento inaugural da aplicação deste novo modelo e da sua linguagem num tecto de Roma⁷¹³. Três aspectos são aqui fundamentais e constituem não apenas directas influências de Correggio mas, ao mesmo tempo, definições básicas do futuro espaço celestial barroco. Em primeiro lugar, o recurso à perspectiva atmosférica e à consequente manipulação da luz, da cor e da nitidez como instrumentos fundamentais da criação da espacialidade vertical⁷¹⁴. Em segundo lugar, a transformação da abóbada numa

⁷¹³ Iniciada a decoração pictórica da sala em 1596, a pintura do tecto terá ficado pronta em 1600, segundo data aí inscrita, e a das paredes provavelmente em 1602 (Hermann-Fiore, 2002: 106-7).

⁷¹⁴ «... Giovanni et Cherubino Alberti anticipent, dans la pratique picturale, des phénomènes décrits par Matteo Zaccolini dans son traité sur la perspective des couleurs, élaborée au cours de la deuxième décennie du XVIIe

superfície quase totalmente aberta ao céu atmosférico, num enorme ecrã contínuo, sem interrupções arquitectónicas, reais ou falsas. Em terceiro lugar, o uso da quadratura nas paredes em torno da sala e numa faixa do tecto acima da sanca com um papel claramente definido: funcionar, por um lado, como moldura do céu e sistema de condução do olhar do observador para o espaço atmosférico onde se situa o centro visual, simbólico e espiritual da representação e, por outro, como sistema de ampliação virtual das dimensões da sala. Esta subordinação da quadratura – e, portanto, do espaço geométrico – à representação celestial propriamente dita é, em termos pictóricos, claramente enfatizada pela sua submissão às leis atmosféricas, isto é, pela sua integração no céu através da dissolução lumínica e cromática operada pela velatura atmosférica que unifica toda a abóbada. A transformação da superfície do tecto numa abertura atmosférica total, ou quase total, e do espaço celestial no cenográfico e surpreendente lugar da acção e da significação espiritual e, desse modo, no âmago simbólico da representação é a inquestionável consequência da adopção de Correggio como seu modelo e da perspectiva atmosférica como sua linguagem. Como o é o acentuado recurso a um “ar matérico”, criador de uma atmosfera densa e difusa que tudo envolve e que conduz, além disso, a uma exagerada compressão espacial (Hermann-Fiore, 2002: 111) e a uma manipulação subjectiva das relações entre tamanho e distância, típica da invenção de Leonardo e particularmente eficaz em termos psicológicos. Isto ao mesmo tempo que os irmãos Alberti, como outros da nova geração de pintores decoradores ilusionistas, desempenham um papel fundamental na transposição para Roma e para o novo século da arte bolonhesa da quadratura (cf. Wittkower, 1958: 65; Kemp, 1990: 82). Desta forma, a pintura da Sala Clementina surge como uma obra marcadamente inovadora, totalmente dissemelhante das pinturas de tectos imediatamente anteriores e anúncio de todas aquelas que se lhe seguirão. Incluindo nesse carácter festivo, épico e triunfante – os *céus em glória* – que será uma das características mais marcantes do programa artístico e religioso subjacente a todas as máquinas celestiais barrocas.

O tecto como abertura ampla ou total ao céu atmosférico, o modelo do ecrã, constituirá, então, um traço distintivo dos tectos barrocos por contraposição com todos aqueles

siècle, à Rome, à partir de la théorie de la peinture de Léonard de Vinci. Zaccolini met en place un système proportionnel des valeurs chromatiques partant de la couleur du lointain, le gris bleuté ; il analyse les comportements des couleurs primaires par rapport à leur distance du spectateur. La couleur du ciel qui envahit tout dans la peinture des frères Alberti n'est plus le bleu lapis-lazuli utilisé par Raphaël à la Villa Farnesina, dans les Loges ou encore dans la salle Bologna ... au Palais du Vatican. Il s'agit plutôt d'une modulation des valeurs bleuâtres et grises qui suggèrent une atmosphère vaporeuse. À partir de là, les contours architecturaux lointains, immergés dans une candide splendeur, sont estompés» (Hermann-Fiore, 2002: 111).

que, a partir do tecto de Michelangelo na Capela Sistina, surgem fragmentados ou interrompidos⁷¹⁵. Este modelo de céu contínuo praticado na abóbada da Sala Clementina, tendo a quadratura, simultaneamente, um papel de moldura e de elevação do espaço real, multiplicar-se-á nos grandes tectos rectangulares, como o tecto do Casino Ludovisi pintado, em 1621-3, por Guercino (1591-1666), com quadratura de Agostino Tassi (1578-1644), o do grande salão do Palazzo Barberini, pintado por Cortona ou no próprio tecto de Pozzo, em Sant'Ignazio. Em Portugal, um bom exemplo é o tecto da Sacristia da Igreja do Loreto. A mesma solução, agora na formulação radical de *visão celestial pura*, isto é, sem referência a acontecimentos terrenos, de onde a quadratura está ausente ou foi reduzida a uma expressão mínima, e que resulta da aplicação directa do modelo das cúpulas de Correggio, surgirá em todas as cúpulas pintadas a partir do início do século XVII, como a de Cigoli, em 1611, as de Lanfranco e todas as outras que lhe seguirão⁷¹⁶. De facto tanto a cúpula de Cigoli em Santa Maria Maggiore como, sobretudo, a de Lanfranco em Santa Andrea della Valle constituem dois marcos inaugurais ao transportarem para o Barroco o esquema das cúpulas de Parma e, assim, instituindo o modelo em planetário, praticado em todas quase todas as cúpulas pintadas nos duzentos anos seguintes – e que, em Portugal, encontra a sua melhor expressão na cúpula de Pasquale Parente na Igreja do Seminário Maior, em Coimbra. Não por acaso, o *modello* em miniatura que Lanfranco executa em Parma da cúpula da catedral e que leva consigo para Roma será determinante para a concepção daquelas que ele próprio pintará depois tanto nesta cidade como em Nápoles. Nesse modelo ficará assim contido todo potencial de transformação revolucionária da arte barroca pelo ilusionismo atmosférico de Correggio e Leonardo⁷¹⁷, que levará Lanfranco a afirmar, como nos diz Bellori, que o ar pintava por ele, o que era uma outra forma de aludir ao novo papel que o ar denso e palpável desempenhava na representação e na percepção. Isto na mesma altura em que o pintor espanhol Francisco Pacheco falaria desta nova forma de pintura visionária como uma *historia de aire* (cf. Stoichita, 1995: 164): histórias sagradas e espirituais pintadas no ar e com ar.

⁷¹⁵ «... alien to Roman thinking (of Michelangelo, Raphael, their followers, and the various manners that would ensue for almost the entire century) is the idea of a fluid, open space, not delimited by architectural elements or divisions, a space deliberately not defined by man-made constructions, in which human and divine events (and natural, too: clouds, the physicality of bodies) cohabit and are pervaded by the same light, suggesting some illusory pathway between earth and heaven and a constant movement between the two» (Riccomini, 2003: 70).

⁷¹⁶ Para um exemplo do ilusionismo de Lanfranco aplicado a um tecto rectangular e fazendo uso da quadratura, cf. o *Concilio dos Deuses* (1624-25), na abóbada da Galleria del Lanfranco da Villa Borghese, em Roma.

⁷¹⁷ «En permettant l'entrée de l'illusionnisme issu du Corrège dans la décoration d'une église romaine, Lanfranco marquait la fin de la prédominance du Classicisme bolonais et la naissance du grand style baroque : l'importance de la coupole de Sant'Andrea della Valle pour les développements à venir de la peinture baroque ne saurait être sous-estimée» (Loire, 2002: 144-6).

É no contexto de uma já consolidada tradição barroca de criação destes grandes cenários atmosféricos nas abóbadas e cúpulas de igrejas e palácios que surge, entre 1674 e 1679, o espectacular *Triunfo do Nome de Jesus*, na nave da igreja do Gesù. Cinco anos depois da sua visita a Parma⁷¹⁸, Gaulli, discípulo predilecto de Bernini, cria em colaboração com este⁷¹⁹ uma das obras mais paradigmáticas de toda a história da pintura barroca. Combinando o *sfumato* de Leonardo e o modelo espacial de Correggio com a estrutura criada por Cortona na nave da Igreja de Santa Maria in Vallicella, Gaulli reduz a abertura do tecto para o atmosférico espaço divino a uma janela, elimina a quadratura (substituindo-a por uma superfície decorativa opaca que fecha a restante abóbada e emoldura a abertura), combina de forma ilusionista diferentes materiais, utiliza de forma radical o poder dramático dos efeitos atmosféricos de *chiaroscuro* e, sobretudo, cria uma vertiginosa massa de luz, nuvens e seres celestiais, acima e abaixo da moldura, capaz de transgredir fronteiras, romper categorias e desafiar as mais sólidas convicções perceptivas do observador – sobretudo quando este observa seres e nuvens a “precipitarem-se” pela abertura ou a pairarem “abaixo” da abóbada, projectando uma convincente sombra na superfície de estuque trabalhado. Observar esta pintura é não apenas confrontarmo-nos com a materialização da ideia do céu na terra mas, sobretudo, assistir incrédulos à violenta irrupção desse céu no interior da igreja, repentinamente invadida por anjos, nuvens e demónios que, expulsos do empíreo, caem sobre as nossas cabeças. Esta é, indubitavelmente, a mais extraordinária *escada de Jacob* alguma vez pintada: lá no alto, a uma distância indeterminada, tudo se dissolve na irradiante luz divina emitida pelas iniciais do nome de Cristo⁷²⁰. É delas que nasce essa vertigem nebulosa, esse

⁷¹⁸ A viagem a Parma, em 1669, precedeu a enorme empreitada do Gesù que ocuparia Gaulli durante cerca de catorze anos (de 1672 a 1685), envolvendo não só a pintura do tecto da nave mas também a da cúpula, a da absíde e as das abóbadas da capela-mor, do transepto direito e da capela de Santo Inácio.

⁷¹⁹ «Hanno li PP. Gesuiti scoperto la cupola della loro del Giesù dipinti da nuovo con disegno del Cavaliere Bernino, e fattura d'un tale Bacicci Fiorentino, e da molti virtuosi non viene troppo lodata l'inventione del primo, come anche il lavoro del secondo» (*Aviso* de 20 de Abril de 1675; cit. por Petrucci, 2002: 252). Como afirma Petrucci (2002: 252-6), «le schéma de cette composition [*Le Triomphe du Nom de Jésus*] est ... redevable à une idée du Bernin, comme l'atteste une déclaration faite par Nicodemus Tessein, en 1687, après avoir rendu visite au Baciccio dans son atelier de la place San Salvatore in Lauro: “Je ne crois pas qu'il existe à Rome un artiste qui, suivant le goût du Bernin dans une grande œuvre sur une grande voûte, puisse réussir à fondre avec une meilleure intelligence la peinture et ses couleurs avec l'architecture et ses différents plans en blanc et or” ... La voûte du Gesù, dévoilée le jour de l'an 1679, peut ainsi être définie à juste titre comme la dernière grande invention du Bernin, en collaboration avec son élève-peintre favori! ... Gaulli avait aussi fourni pour le Gesù ... les desseins des figures allégoriques et des bas-reliefs en stuc, réalisées par Raggi, Reti, Naldini et Maglia, tous des artistes de l'entourage du Bernin». Um outro exemplo deste tipo de obra colectiva e multidisciplinar, concebida e dirigida por Bernini, exprimindo o seu conceito de *bel composto*, de continuidade matérica do espaço e de fusão das várias artes, é a Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vittoria, no centro da qual está o *Éxtase de Santa Teresa* e cujo tecto (*Glória do Espírito Santo*, 1647-52) é do pintor Guidobaldo Abbatini.

⁷²⁰ «... displaying IHΣ, the first three letters of the Greek word for Jesus (eponym or namesake for the Society of Jesus – the Jesuits – whose mother church Il Gesù was)» (Minor, 1999: 30).

túnel vertical que liga o céu à terra e por onde tanto se sobe como se cai⁷²¹, pelo qual tanto podemos ser sugados e transportados em direcção ao eterno empíreo, como, à semelhança dos demónios expulsos, sermos expelidos e esmagados contra o solo da igreja. A dúvida é parte fundamental da eficácia psicológica e religiosa da pintura. Porém, uma coisa é certa: «se aqui voarmos, voamos no meio de uma multidão» (Greenway, 1992: 129).

A obra de Gaulli, no Gesù, tal como a de Pozzo, em Sant'Ignazio, as duas principais igrejas jesuítas de Roma, constituem por direito próprio paradigmas do ilusionismo pictórico barroco observadas, estudadas e copiadas por todos os artistas italianos e estrangeiros que viveram ou visitaram Roma ao longo do século XVIII. Como salienta Petrucci (2002: 246), a sua enorme influência nacional e internacional contou ainda com a eficaz máquina de divulgação e propaganda da Companhia de Jesus que reproduzirá e exportará a sua linguagem e os seus esquemas decorativos por todo o mundo. Deste modo, «Gaulli e Pozzo fornecerão os “textos de referência” do manual de imagens da grande decoração ilusionista» que serão determinantes na pintura do século XVIII: um como expressão máxima do espaço atmosférico e o outro do espaço geométrico (Petrucci, 2002: 246).

Mas é a Correggio e a Leonardo que cabe o papel de incontornáveis paradigmas fundadores daquela que será a longa e profícua obsessão da pintura ocidental com o céu e os seus elementos constituintes, tanto na pintura de tectos e cúpulas ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, como na própria pintura de cavalete. Numas e noutras, o mundo terreno é sempre o palco de manifestações do sobrenatural: o lugar de visões e milagres que, quase sem excepção, envolvem repentinas manifestações do atmosférico espaço celestial cujo imenso poder permite romper e desmaterializar, total ou parcialmente, a solidez geométrica de paredes e tectos. Luz, nuvens, ar: estes serão os actores fundamentais da pintura barroca; serão estes elementos a estruturar e a qualificar o espaço pictórico – um espaço povoado de figuras até «onde o olho é capaz de ver» e «imersas numa luz estonteante» (Wittkower, 1958: 330-2) ou num «magma incandescente» (Spinosa, 1981: 320). E este espaço profundo e denso é, por definição, um espaço não geométrico: um espaço subjectivo, onde o apelo racional é substituído pelo envolvimento sensorial, e a definição objectiva pela inexactidão e incerteza. Em suma, um espaço organizado em profundidade mas do qual as leis da perspectiva linear estão ausentes: ela não serve já para o estruturar, mas apenas para definir

⁷²¹ «... la nuage fonctionnant à la fois comme opérateur d'élévation et comme agent d'abaissement» (Damisch, 1972: 246).

determinados elementos que o integram; um espaço *para além da perspectiva*, um espaço *paraperspéctico*.

O impressionante triunfo deste espaço atmosférico no século XVIII – despojado de quaisquer referências arquitectónicas e vazio de linhas rectas perspécticas e, até mesmo, de «linhas rectas de qualquer tipo» (Bryson, 1981: 93) – revela-se no modo como ele próprio ultrapassou as fronteiras da pintura religiosa, transformando-se, primeiro, no cenário de acontecimentos e personagens da mitologia, afirmando-se assim como um céu já não apenas católico mas também pagão, e depois como o espaço capaz de revelar e envolver seres híbridos, nem verdadeiramente divinos nem verdadeiramente terrenos e, assim, afirmando-se também como um espaço já não exclusivamente sobrenatural nem sequer necessariamente celestial. A chamada pintura rococó, de Watteau, Boucher e Fragonard, revela como o *primado do céu* conduz a uma *atmosferação* de todo o mundo visível e, com ela, dos seres, da paisagem e dos próprios acontecimentos. Nesse momento, o espaço atmosférico já não é o suporte para acções ou acontecimentos determinados, não estrutura narrativas exemplares ou ensinamentos morais, mas é pura visualidade, puro deleite pictórico, pura pintura e, nesse sentido, puro *espaço pitoresco* ou pictural.

O espaço é preenchido, mas não com substâncias oriundas do mundo – dificilmente com qualquer substância sequer. Em Boucher um misterioso recheio, que se assemelha a nuvens, mas se comporta como almofadado, ocupa a zona em redor das figuras; quando não é nuvem é água, como em *O Pôr do Sol* [óleo sobre tela, 318 x 261 cm; Londres, The Wallace Collection], mas uma vez mais a água comporta-se como um sólido. Estas substâncias foram inventadas sobretudo para personificar um contexto espacial sem correrem o risco de criar um espaço que ameaçasse excluir o espectador, já que o objectivo é o da sua apropriação pelo espectador, com a menor resistência possível. (Bryson, 1981: 93-5)

Este espaço preenchido por estas «substâncias amorfas – nuvem, água, vapor colorido – que não podem ser localizadas com precisão no espaço» é a demonstração não apenas do triunfo da perspectiva atmosférica mas de uma nova forma de espacialidade que «desconstrói o espaço do Quattrocento» (Bryson, 1981: 95-6), que, na sua consciência da superfície, rompe com o espaço geométrico albertiniano e se apresenta como transformação sensorial e sensual da racionalidade do espaço cúbico renascentista. A superfície já não é o vidro transparente mas um ecrã turvo, difuso e colorido que degrada as cores, dissolve as matérias e corrói a solidez das formas, produzindo o gradual desaparecimento do mundo visual numa incerta mancha nebulosa, espessa, pastosa e difusa – exactamente como acontece no tecto de Luca Giordano da Cappella del Tesoro da Igreja de San Martino (*O Triunfo de Judite*, 1704), em Nápoles, nos surpreendentes tectos de Franz Anton Maulbertsch (1724-1796), especialmente

na Piaristenkirche-Maria Treu (fig. 85), em Viena, ou nas últimas pinturas de Francesco Guardi (1712-1793).



Fig. 85 – Franz Anton Maulbertsch (1724-1796). *Glória da Virgem* (abóbada central), 1752-53. Fresco, d.n.d. Viena, Piaristenkirche / Maria Treu (detalhe da abóbada central).

Compreender o profundo significado desta ruptura significa, como salienta Bryson (1981: 89), desafiar as «duas crenças mais difundidas e reforçadas com autoridade acerca do espaço na pintura europeia»:

a primeira é um preconceito de 'de direita' – a de que o espaço perspéctico é objectivamente superior a outros sistemas de representação espacial e marca um irreversível progresso no antigo sonho da Cópia Essencial – as uvas de Zeuxis. A segunda, é um preconceito 'de esquerda' e diz respeito a uma continuidade mítica: a de que o espaço do "Quattrocento" reina sem rival de Giotto até Cézanne ... isto é, que não é senão num determinado momento da segunda metade do século XIX, ou durante os primeiros anos do século XX, que a pintura inicia o seu abandono do espaço "realista". É uma crença tão ubíqua, tão parte integrante da nossa ideologia aceite do modernismo, que parece quase inapropriado nomear aqueles que a expressam. (Bryson, 1981: 89)

Sem horizonte, sem linhas rectas, sem ponto de fuga o espaço do século XVIII, totalmente determinado pelo primado atmosférico, é, por isso, totalmente distinto do espaço geométrico nascido com Brunelleschi e Alberti. Só que, ao contrário de Bryson, entendemos esta ruptura não como uma operação intrínseca da pintura rococó mas antes como o fruto de

um longo processo que tem a sua origem em Leonardo da Vinci, se desenvolve, alarga e transforma depois dele, e se torna triunfante no século XVIII⁷²² – expressando-se neste período de múltiplas maneiras e em múltiplos artistas diferentes. Recua a Correggio, recua à pintura italiana e às polémicas teóricas da Academia francesa no século XVII e está indissociavelmente ligado ao desenvolvimento das grandes máquinas celestiais barrocas.

Cada forma, nuvem e corpo emerge da indistinção e da penumbra cerúlea por via de um progressivo crescimento luminoso, aplicado em traços, em grumos, em toques, ora densos ora líquidos e transparentes. Também as sombras se aprofundam, tingindo-se de azul escuro, de lilás, impelindo nuvens, corpos e cabelos para onde a luz não deve chegar. No entanto, em lado algum existe uma linha recta: tudo desliza, resvala e expande-se como numa nuvem leonardesca ou como nesse vapor impalpável que sempre, nesta terra, vela todas as coisas. ... tudo privado de contornos, de desenho, improvisado num ímpeto quase violento ... São estas as coisas que, agora, se descobrem e que descobrem um Correggio ... romano e moderno e, afinal, intensamente lombardo ... (Riccòmini, 2003: 146)

Sem termos isto em consideração dificilmente compreenderemos o espaço pictórico setecentista: o seu fascínio pela dimensão fenoménica do mundo atmosférico, pelas suas manifestações violentas e espectaculares⁷²³, pelo carácter informe, mutável e transitório da substância celestial, pela representação do irrepresentável, pelo poder de ambígua significação espiritual dos incertos elementos naturais e pela sua recusa da *cultura de certeza* do espaço mensurável e matemático. Em última instância, escapar-nos-á o seu papel determinante em muito do que posteriormente acontecerá, das visões atmosféricamente românticas de Constable, Turner⁷²⁴ e John Martin (1789-1854) até ao paisagismo perceptivo dos Impressionistas. Só assim as palavras de Gombrich acerca de Constable – «não o seco mas o húmido, não o linear mas o atmosférico, não o permanente mas o transitório» (Gombrich, 1960: 325) – ou as do próprio Constable acerca da sua pintura poderão ser

⁷²² Também discordamos de Bryson quando ele afirma que «[in rococo] it is vital that the space of the painting refer to the signifying plane and not open out into another scene behind it» (Bryson, 1981: 99) ou que «precisely because perspective means distance from the viewer, recession and separation, its existence is denied within rococo» (Bryson, 1981: 93). Isto porque uma das características deste espaço atmosférico é ele continuar a ser *espaço*: o produto de uma linguagem visual que, embora assente na consciência e valorização pictural da superfície e na negação da perspectiva linear, se destina à criação de profundidade. Avaliamos também de forma crítica o seu pressuposto de que o espaço perspéctico *exclui* ou repele o observador (Bryson, 1983).

⁷²³ «The Aurora Borealis, and other lights. And why not the Eclipse? Also Fogs, Mists, and other Exhalations ... I should like to see a competent idea of a Volcano, near, and remote; of a Hurricane in the West Indies, as distinct from an ordinary storm; of a Waterspout, accurately represented; of a Typhon (Tuffoon) in the Japanese Seas; of the Samiel or Purple Hot Wind of Arabia; of the Whirlpool, called the Maelstrom, on, the coast of Norway; and of many other curious phaenomena, which introduced into correspondent and accurate Landscapes, would furnish triumphs for the imitative Arts» [Charles Taylor (1792). *The Landscape Magazine: Containing Preceptive Principles of Landscape*. Londres: C. Taylor; p. 105; cit. por Hamblyn, 2001: 226].

⁷²⁴ É curioso constatar a importância dada por Turner à perspectiva atmosférica não só na sua pintura mas no programa, nas notas e nos desenhos preparados por si para o conjunto de aulas sobre perspectiva que ministrou na Royal Academy (cf. Kemp, 1990: 157-9).

inteiramente compreendidas e contextualizadas: «[dar] a um breve momento capturado do tempo fugidio uma existência sóbria e durável» (Constable, 1832; cit. por Gombrich, 1960: 325)⁷²⁵, ou, «tenho feito muitos céus pois estou determinado a vencer todas as dificuldades. ... O céu é a fonte de luz na natureza e tudo governa» (Constable, 1821; cit. por Gamwell, 2002: 26)⁷²⁶.

Esta pintura é, ao mesmo tempo, perspéctica e anti-racional. Faz uso do dinamismo inerente da perspectiva para sugerir que existem factores cósmicos e mentais que residem infinitamente para além das circunscritas técnicas da perspectiva ortodoxa. Com efeito, as caixas de espaço tangível tipo palco que haviam sido a meta dos perspectivistas durante séculos perderam as suas paredes, chão e telhado. As pinturas de Turner e Martin são, ao mesmo tempo, o clímax desta história ... e potentes manifestações de factores intelectuais e estéticos que enfraqueceram as fundações do ordenado edifício construído por gerações de perspectivistas. (Kemp, 1990: 162)

Leonardo e Correggio instauraram, assim, um espaço que se dirige directamente ao observador, que o envolve e que o transporta para um mundo, totalmente liberto da terra, sem limites e sem perspectiva. Um espaço *paraperspéctico*, cuja vastidão, imaterialidade e poder de raptos se tornaria, independentemente das transformações formais e estilísticas, uma das fontes primordiais do sublime romântico⁷²⁷.

3.2.2.2. Quadratura, *quadro riportato* e espaço atmosférico

O triunfo do espaço atmosférico ao longo dos séculos XVII e XVIII não eliminou, obviamente, o espaço geométrico. O que se verificou, no entanto, foi que, na esmagadora maioria das máquinas celestiais, tornou-se comum que no céu vigorasse a perspectiva atmosférica e nas quadraturas e ornatos, quando existiam, a perspectiva linear. Esta divisão expunha, de forma clara, a natureza adequadamente celestial da primeira e simplesmente

⁷²⁵ «[To give] one brief moment caught from the fleeting time a lasting and sober existence» [John Constable (1832). *Various Subjects of Landscape*. Londres; introdução].

⁷²⁶ «I have done a great deal of skying, for I am determined to conquer all difficulties. ... The sky is the source of light in nature, and governs everything.» [John Constable, carta de Outubro de 1821].

⁷²⁷ A crescente crítica, ao longo do século XVIII, às capacidades da geometria em responder plenamente às necessidades da percepção e da representação visual culmina, em meados do século XIX, na afirmação de John Ruskin (1819-1900) de que «the way perspective is at present explained in treatises the difficulty is greater than the gain. For perspective is not of the slightest use, except in rudimentary work. You can draw the rounding line of a table in perspective but you cannot draw the sweep of a sea bay ... No great painters ever trouble themselves about perspective, and very few of them know its laws; they draw everything by eye» [John Ruskin (1857). *The Elements of Drawing*. Londres; cit. por Kemp, 1990: 255].

terrena da segunda. Deste modo, o espaço atmosférico tornava-se o espaço da glorificação celestial, das visões sobrenaturais e do êxtase espiritual – o espaço das tais *histórias de ar*, de que falava Pacheco⁷²⁸. Na prática, isto significava que quando, pela estrutura compositiva da pintura, o espaço celestial e o espaço terreno se combinavam recorria-se a duas formas diferentes de perspectiva: uma subjectiva, perceptiva e eminentemente psicológica e a outra matemática, científica e racional. O espaço intrínseco à aparição é, assim, organizado de forma diferente do espaço onde ocorre a aparição e, se este é um domínio da razão, o primeiro, em toda a sua assumida subjectividade, é um domínio da fé. Por isso, se «a aparição é típica de todas as visões barrocas com os seus grandes aparatos teatrais, dos quais a nuvem é o principal componente» (Stoichita, 1995: 143), isto significa que a *glória celestial* é sempre uma aparição atmosférica e que, no seio dela, o exagero intrínseco à perspectiva atmosférica se torna não apenas um artifício pictórico destinado à criação de um certo tipo de espacialidade, comprimida e distorcida, mas também uma expressiva *forma simbólica* da sua sobrenaturalidade.

Quando, no século XVII, se iniciou a transformação atmosférica do espaço pictórico religioso, a natureza anti-geométrica destas *histórias de ar* tornava-as, aos olhos dos puristas da perspectiva geométrica, um clamoroso absurdo:

Existem aqueles que já tentaram pôr o horizonte por baixo da história representada quando, por exemplo, tiveram que fingir o céu. Isto escandalizou os novos especialistas em perspectiva que modificaram a ideia, alegando que era impossível ter o ponto de fuga abaixo e a história acima e que, portanto, é impossível ter figuras sentadas em nuvens que funcionam como o chão e situadas abaixo da área superior. Além disso, alegou-se que isto era o resultado de grande ignorância diametralmente oposta à arte e à razão. (Carducho, 1633: 225; cit. por Stoichita, 1995: 89)⁷²⁹

Como realça Stoichita (1995: 89), esta passagem de Carducho «revela toda a intensidade do conflito existente entre dois tipos de representação: a visão (irreal, distante e nebulosa) versus

⁷²⁸ «What these apparitions say or do (when they say or do anything) is of secondary importance: what is important is that they *show themselves*. ... What Counter-Reformation artists are being called upon to do, in the specific case of paintings that represent a visionary experience [...] ... They must portray an action (in the case of a dialogue between man and the sacred) and display it to the spectator. The problem (and interest, I should add) of the visionary account is, however, that it is in fact secondary: a man communicates (tries to communicate) this experience to the spectator. The visionary painting is, more often than not, a *storia* about one person only, caught in a state of earnest communication with “the difference”» (Stoichita, 1995: 121, 164).

⁷²⁹ «There are those who on occasion have tried to put the horizon below the story being depicted, when for example they had to feign the sky. This scandalized the new experts on perspective, who modified the idea, claiming that it was impossible to have the vanishing point below and the story above and that therefore, it is impossible to have figures seated on clouds functioning as the ground and situated below the upper area. Furthermore, it was claimed that this was the result of great ignorance diametrically opposed to art and reason ...» [Vicente Carducho (1633). *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Frcó. Martínez].

o olhar (científico, perspéctico e transparente)». Este conflito – entre o acto de ver entendido como acontecimento ocular, determinado por leis ópticas e geométricas, e o acto de ver entendido como acontecimento mental, determinado por leis perceptivas e psicológicas – é, acima de tudo, o conflito entre o espaço geométrico, definido pela perspectiva linear, e o espaço atmosférico nascido da perspectiva atmosférica de Leonardo da Vinci.

O clímax deste conflito foi, como vimos, a disputa no seio da Academia francesa entre Bosse e Le Brun a propósito do *Tratado* de Leonardo. Entre 1653 e 1661 os tectos tornaram-se o campo de batalha aberta entre a “velha” ortodoxia geométrica e a “nova” defesa dos imperativos da percepção e da legibilidade visual. Para Duro (1997: 156-8), esta foi também uma batalha entre o *espaço decorativo* e o *espaço artístico* ou *narrativo* naquele que era, por excelência, o campo pictural da sua justaposição e interacção: os tectos. Subjacente a ela estava, assim, uma «oposição ideológica entre a Academia e a corporação» (Duro, 1997: 157) ou, se quisermos, entre a nova aspiração artística e a velha identificação oficial, entre a definição do pintor como artista ou como artífice e, em última instância, entre uma reclamada liberdade ou autonomia face à tradição ou a sua conformação a ela – mesmo que hoje nos seja difícil compreender inteiramente (mas não será sempre assim?) esta evolução da polémica a partir daquilo que a originou. Nesse sentido, a *batalha pelo domínio dos tectos* foi um momento decisivo na consolidação da típica configuração destas grandes empreitadas pictóricas: a divisão de tarefas entre os pintores de quadratura e ornatos, por um lado, e os pintores de figuras ou história, por outro, e, sobretudo, a generalizada supremacia ou autoridade dos segundos sobre os primeiros ou, pelo menos, a quase indiscutível submissão dos aspectos decorativos da composição ao primado da pintura de história, constantemente expressa tanto em termos teóricos como práticos. Ao mesmo tempo, esta batalha daria um contributo importante para a moderna reavaliação do conceito de artista que se reflectiria, particularmente, ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Embora as novas academias, incluindo a francesa, e os novos “artistas académicos” não pudessem ignorar o papel da pintura decorativa⁷³⁰ a verdade é que uma outra consequência importante da polémica em torno do *Tratado* de Leonardo foi a valorização do papel desempenhado pela perspectiva geométrica na criação de verosimilhança narrativa em

⁷³⁰ «The rebuilding of Versailles into the largest royal palace in Europe at the behest of Louis XIV would have necessitated that the Academy engage with wall and ceiling painting, even if the many new houses and new churches built in Paris from the 1630s onward did not constitute an important market in their own right. Furthermore, decorative painting was fashionable, it was a site of major work, it was above all Italian. ... It was a challenge the Academy, and especially Le Brun, could not ignore» (Duro, 1997: 158).

detrimento da pura ilusão óptica. Num certo sentido, a tensão entre este duplo papel da perspectiva esteve presente desde a sua invenção por Brunelleschi e, sobretudo, desde a sua teorização por Alberti. Tornar-se-ia central na pintura de tectos, especialmente quando ao serviço da propaganda religiosa contra-reformista ou da política absolutista do *ancien régime*. A tensão instalada no seio das grandes máquinas celestiais entre ilusão e narração ou entre aquilo que Gombrich (1976a) chama os *meios* e os *fins* da pintura de tectos contribuiria, adicionalmente, para a distinção entre *ilusão* e *trompe l'œil* e para a consequente definição do papel desempenhado, num e noutro caso, pela perspectiva: «toda a pintura de história assenta no facto de, até um certo ponto, artista e observador concordarem que o espaço assim representado pode servir os propósitos da narrativa» (Duro, 1997: 160). A vitória de Le Brun é, neste sentido, a vitória do compromisso entre a ilusão e a legibilidade visual, com a consequente criação de um espaço ilusionista concebido em função do observador e não apesar dele, dependente da sua participação activa e assente, enfim, nesse conluio entre artista e observador destinado a criar um espaço perceptivamente eficaz em detrimento de um matematicamente rigoroso ou geometricamente exacto.

Ao analisar-se a enorme quantidade de pinturas de tectos realizadas até ao início do século XIX, constata-se que o modo como é gerida esta relação entre eficácia perceptiva e exactidão geométrica, sendo embora variável – frequentemente de obra para obra, mesmo que o artista seja o mesmo – obedece a dois critérios relativamente simples: em primeiro lugar, o céu ser o tema ou o contexto do tema representado e, em segundo lugar, a representação ser feita numa cúpula ou, pelo contrário, num qualquer outro tipo de cobertura. Assim, sempre que há representação celestial e, no seu seio, a representação de uma *história* ou *acontecimento* sagrado, o espaço é marcadamente atmosférico e obedece, quase sem excepção, a objectivos de eficácia perceptiva e legibilidade visual alcançados, habitualmente, por via da intuição do pintor mais do que pela aplicação de regras sistemáticas; portanto, em detrimento da exactidão geométrica, da conformidade com a tratadística e, muitas vezes até, da unidade de ponto de vista. Um exemplo extremo são as cúpulas: aqui, o modelo em planetário e a definição do espaço pictórico como espaço exclusivamente atmosférico conduz, quase sem excepção, a uma opção exclusiva pela verosimilhança perceptiva. Nos restantes tipos de tectos, este espaço atmosférico – o espaço do céu sobrenatural – é, frequentemente, conciliado com um espaço geométrico que, por via da quadratura, prolonga o espaço real: o resultado é, quase sempre, um *espaço bipolar* onde as leis óptico-geométricas regulam a quadratura e as perceptivas a representação celestial. Só quando não há nem representação

do céu nem *pintura de história* é que o espaço se apresenta unificado pelas leis geométricas e, nesse sentido, matemático, exacto e conforme à teoria da perspectiva linear.

Por outras palavras, a representação do céu é um domínio da pintura de história e, enquanto tal, praticamente à excepção do tecto de Pozzo em Sant'Ignazio, corresponde à construção de um espaço fundamentalmente celestial, atmosférico e perceptivo. Este reina ora isolado ora em tensa autoridade sobre o espaço geométrico. Esta segunda situação verifica-se sempre que, na mesma máquina celestial, se procura conciliar ambos por via, nomeadamente, da articulação entre representação do céu e a representação de arquitecturas. Nestes casos, o espaço atmosférico exerce a sua autoridade sobre o espaço geométrico através de uma clara hierarquia que é afim a todo o sistema da pintura e da cultura visual neste período e que aquela que vigora entre os pintores reflecte exemplarmente: o domínio do celestial sobre o terreno, do religioso sobre o secular, do sobrenatural sobre o natural, da história sobre a decoração. Uma tal hierarquia radica em múltiplos e complexos factores históricos, tanto de ordem religiosa, sócio-política como, obviamente, artística; alguns deles, como se viu, directa e indirectamente, ligados à própria autoridade intelectual e artística de Leonardo da Vinci na época barroca e ao modo como esta o interpretou a partir do *Tratado da Pintura*.

Se querela da Academia francesa em torno da edição do *Tratado* de Leonardo é uma das expressões mais sintomáticas do conflito seiscentista, nuns casos aberto noutros subterrâneo, entre espaço atmosférico e espaço geométrico, a vitória pessoal de Le Brun não só traduz esse movimento geral de consagração do primado do primeiro na pintura de tectos como define, ao mesmo tempo, uma forma particular de resolução do conflito entre pintura decorativa e pintura de história. Nesse sentido, a legibilidade, isto é, a redução ao mínimo das distorções geométricas afirmando a irredutibilidade das formas e figuras principais à variabilidade perspéctica, torna-se uma característica do modelo ilusionista francês que, assim, afirma a sua liberdade relativamente às leis ópticas da geometria. Embora vinculado à tradição italiana, o modelo de pintura de tectos de Le Brun, ao enfatizar o efeito perceptivo global sobre a unidade e a consistência estrutural da composição, aproxima-se de uma instável dissociação entre céu e quadratura, centro e periferia: «a pintura de história, como justificação última da pintura académica de tectos, estabelece o seu espaço, o qual permanece ideologicamente separado das margens ou moldura decorativa» (Duro, 1997: 200). Esta diferenciação ou dissociação entre pintura de história e quadratura, espaço narrativo e espaço decorativo, presente no modelo de Le Brun, exprime, talvez apenas de forma mais acentuada, o tipo de solução presente, em graus muito variáveis, em toda a pintura barroca. Nesse sentido, corresponde a uma resolução, mas também a uma clara exposição, das

tensões permanentes na pintura de tectos dos séculos XVII e XVIII entre espaço atmosférico e espaço geométrico. Por exemplo, no tecto da *Escalier des Ambassadeurs*, «Le Brun realiza a sua mais concertada tentativa para manter as exigências do ilusionismo separadas das exigências da pintura de história» criando «dois tipos de representação»: o da quadratura que se desenvolve segundo uma moldura a toda a volta do tecto e o da área central; significativamente, Le Brun escolhe «não continuar esta ilusão até ao cume do tecto» e, desse modo, «a ordem da representação muda radicalmente» (Duro, 1997: 195). Esta descrição e a subjacente dissociação entre quadratura e espaço celestial corresponde, afinal, a muito do que se passa na maior parte dos tectos pintados em Itália, na Áustria ou em Portugal.

Dando apenas alguns exemplos, veja-se, em Roma, os casos já referidos da *Aurora* de Guercino e Agostino Tassi (1621-23), o *Triunfo da Divina Providência* de Pietro da Cortona (1633-39), no Palazzo Barberini, ou a *Visão de São Domingos* (1674-75), de Domenico Maria Canuti (1626-1684) e Enrico Haffner (1640-1702), na abóbada da nave da Igreja de Santi Domenico e Sisto – cujo céu é um dos mais notáveis exemplos de espaço atmosférico⁷³¹. Em Bolonha, o *Hércules no Olimpo* (1669), no Salão de Honra do Palazzo Pepoli Campogrande, também da dupla Canuti e Haffner e, em Florença, o *Triunfo de Alexandre Magno* (c.1637-39) de Angelo Michele Colonna (1604-1687) e Agostino Mitelli (1609-1660), numa das salas do Palazzo Pitti (Museo degli Argenti).

Na Áustria, a *Alegoria da Fé* (1731-32) de Paul Troger (1698-1762) no tecto da Biblioteca da Abadia Beneditina de Melk, o conjunto pintado por Daniel Gran (1694-1757) da *Glória da Virgem Maria*, *Glória de Santa Ana* e *Glória dos Filhos de Deus* (1751), no tecto da nave da Annakirche, em Viena e, especialmente, o tecto de Andrea Pozzo na Herkulesaal do Gartenpalais Liechtenstein (*Trabalhos e Apoteose de Hércules*, 1704-08), cuja realização foi o motivo da sua ida para a Áustria, contratado pelo Príncipe do Liechtenstein na sequência do retumbante sucesso de Sant'Ignazio.

Em Portugal, poder-se-á mencionar os tectos de António Simões Ribeiro, nomeadamente o da Sala da Irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira ou os da Igreja do Hospital, em Santarém; os de Pasquale Parente na Igreja do Carmo em Viseu, em Abrunhosa do Ladário (Sátão) ou na capela do Solar Caiado Ferrão, em Trevões; na Igreja do Convento de São Bento, em Bragança, na nave do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel e na capela-mor da Igreja do Seminário, em Santarém; nas grandes igrejas de Lisboa, os das

⁷³¹ A que se poderia acrescentar o *Triunfo do Nome de Maria* (1687-92), de Filippo Gherardi (1643-1704), na abóbada da nave da Igreja de San Pantaleo.

naves das igrejas do Menino Deus, de Nossa Senhora da Pena, de São Paulo, da Capela Real do Paço da Bemposta, do Santíssimo Sacramento ou os das capelas-mores das igrejas de São Nicolau e de Santa Catarina (Paulistas), o da Portaria de São Vicente de Fora, o da sacristia do Convento da Graça, o da nave da Ermida de Nossa Senhora da Oliveira ou também o da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Casa Patriarcal, em Moscavide, referindo apenas alguns⁷³².

Embora sendo para nós claro que a pintura de história é parte integrante da pintura decorativa, em todos estes casos assiste-se a uma expressa dissociação delas através da contraposição visual entre a espacialidade essencialmente atmosférica e perceptiva de uma e a geométrica da outra. Deste modo, a perspectiva, mais do que como sistema de construção e de reprodução óptica, é usada como meio de *sugestão* psicológica e emocional: ao observador é pedida a sua participação e, sobretudo, a suspensão da sua descrença para que possa aceitar o que sabe ser não apenas improvável – desafiando as leis da gravidade claramente demonstradas por Newton em 1687, ou, pelo menos, o seu conhecimento empírico do mundo natural – mas, acima de tudo, visualmente absurdo. Porém, é esta natureza intrinsecamente absurda das máquinas celestiais – ou, se se preferir, ilógica – que lhes permite serem estimulantes ficções e poderosos propulsores do sonho, do devaneio e do rapto. Nessa medida, elas solicitam ao observador não análise mas entrega, não intervenção da razão mas abandono dos sentidos e da mente: só assim este pode ser por elas elevado e transportado para além do mundo real. O espaço atmosférico, ao criar uma dissociação do espaço geométrico, mais do que quebrar este efeito reforça-o, tornando o céu no adequado ecrã incerto e inexacto para a projecção da imaginação do observador⁷³³.

Neste contexto, uma das questões habitualmente mais discutidas é a oposição não entre espaço geométrico e espaço atmosférico mas entre quadratura e *quadro riportato* e, paralela a esta, a oposição entre visão vertical e visão não vertical. Deixando a segunda para

⁷³² Dos inúmeros casos, pintados tanto na primeira como na segunda metade do século XVIII, tanto nas igrejas dos grandes centros como nas espalhadas por todo o país, poder-se-ia ainda acrescentar, no concelho de Alenquer, os da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, na Aldeia Galega da Merceana, da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Madalena, na Aldeia Gavinha e o da sacristia da Igreja de Santa Quitéria em Meca; em Braga, o tecto do subcoro da Sé; em Estremoz, o da Capela da Rainha Santa Isabel; em Mangualde, o da nave da Igreja da Misericórdia; no concelho de Mértola, o da capela-mor da Igreja Paroquial de São Sebastião dos Carros; em Oliveira do Hospital, os das naves da Igreja Matriz e do Santuário de Nossa Senhora das Preces, na Aldeia das Dez; no concelho de Mogadouro, o da nave da Capela do Senhor da Boa Morte, em Ventozelo; em Santa Comba Dão, o da sacristia da Igreja da Misericórdia.

⁷³³ «It is not unusual to find illusionistic elements in the same painting which conform to different spatial definitions. Such is our willingness to believe the recreated spaces that our expectations become temporarily fulfilled. The painter creates a set of conditions and leaves it to the spectator's imagination to fill in any gaps and bridge any discrepancies» (Balakier e Balakier, 1995: 75).

mais tarde, iremos, para já, concentrarmo-nos na primeira. Abordar esta questão em termos de quadratura versus *quadro riportato* é, quase sempre, centrar a discussão em moldes errados – isto porque em quase todos os casos se está perante uma contraposição entre espaço geométrico e espaço atmosférico e raramente perante efectivos *quadri riportati*. *Quadratura*⁷³⁴ é o resultado do acto de *quadrare* – da mesma raiz da palavra *quadro*, «uma figura de quatro lados» (Sjöström, 1978: 11) – que significa quadrar, tornar quadrado isto é, organizar ou ordenar geometricamente, mas também enquadrar – do «derivativo *inquadrare*» (Sjöström, 1978: 11). De facto, o papel da quadratura nos tectos foi sempre duplo: criar e emoldurar a abertura celestial, assegurando assim uma transição mas também uma fronteira entre o espaço real e o espaço imaginário e, ao mesmo tempo, elevar, de forma ilusionista, este espaço real, ou seja as paredes que sustentam o tecto, para assim expandir o espaço visual e transportar o observador para o mundo ficcional representado no cume. Ao seu primeiro papel, a desenvolvida e influente tradição bolonhesa da pintura de quadratura rapidamente acrescentaria uma outra: operar a transição entre o espaço natural e o espaço sobrenatural, função claramente inaugurada em 1600 pelos irmãos Alberti na Sala Clementina do Vaticano (Lavergnée, 2002: 164), tornando-se assim uma forma de sugestão simbólica e religiosa tanto quanto de maravilha e espectáculo – «sendo ao mesmo tempo *elocutio* e *dispositio*, [ela] tem o duplo objectivo de dar prazer e de instruir» (Argan, 1989: 102). Porém, como afirma Sandström (1963: 140), destas duas grandes funções da quadratura na pintura barroca de tectos, a última teve sempre, em geral, uma importância operativa maior⁷³⁵ – até porque, em última instância, a quadratura era um instrumento ao serviço da representação celestial religiosa, sobrenatural ou, simplesmente, épica, realizada no centro do tecto. Em qualquer caso, esta elevação do espaço real conduzia, como bem demonstrou Pozzo em Sant'Ignazio⁷³⁶, a uma expansão mística do espaço só plenamente alcançável em articulação

⁷³⁴ Usado desde o século XVII para definir uma área especializada da pintura, o termo latino *quadratura* «has served as a specialised mathematical and astronomical term since Classical times and has been adopted as such in several languages» (Sjöström, 1978: 11); «in these terms *quadratura* would be briefly defined as consisting of fictive architecture enclosing a space and logically connected to the observer's room» (Sjöström, 1978: 15).

⁷³⁵ Para Sandström, esta descoberta advém, em grande medida de Michelangelo e do seu tecto da Capela Sistina pois, embora «[he] abstained from working with full illusionism in his false architecture between the thrones of the prophets and the sibyls and the cornice, he nevertheless formulated the necessary conditions for the art of illusionistic ceiling decoration» (Sandström, 1963: 140) e aí «a part of the vault is by this means transmuted into wall, whereby the visual boundary between wall and vault is located up on the vault, in the same way as later become common in the illusionistic ceiling painting of mannerism and above all baroque art» (Sandström, 1963: 176).

⁷³⁶ «... [Pozzo] commence par doubler le volume spatial de l'église : au-dessus de l'église, il y a une autre église, puis un troisième espace qui correspond au ciel : sur les quatre côtés se trouvent les quatre continents auxquels

com a pintura de história e, desse modo, à criação de um espaço visionário, assente numa *visão transcendente* mais do que numa mera reprodução da *visão óptica*.

Quanto ao *quadro riportato*, ele deve ser definido como a representação ilusionista num tecto de um quadro de parede ou altar, delimitado e emoldurado, que, como a expressão indica, é transportado para um local distinto daquele para que foi previamente concebido: a parede vertical⁷³⁷. Nesse sentido, um quadro riportato⁷³⁸ é, fundamentalmente, uma pintura autónoma e isolada da espacialidade global do tecto não apenas pela sua moldura e eventual orientação face ao observador mas, sobretudo, pelo seu tema e estrutura compositiva. Alheios à composição geral do tecto e, nesse sentido, auto-suficientes, estes quadros mostram, frequentemente, composições não exclusivamente celestiais ou até nem sequer celestiais. A presença da terra e da linha do horizonte define a sua natureza de quadro de altar mais do que de máquina celestial. Um bom exemplo da diferença entre um tecto construído pictoricamente como um quadro riportato ou, pelo contrário, estruturado como uma verdadeira máquina celestial, mantendo o conteúdo narrativo mas não o visual, é, no primeiro caso, a *Aurora* de Guido Reni, pintada c.1613-4 no Casino do Palazzo Borghese ao Quirinal, hoje Palazzo Rospigliosi-Pallavicini (fig. 87), e, no segundo, a *Aurora* de Guercino, com quadratura de Agostino Tassi, pintada c.1621-3 na abóbada do Casino Ludovisi, também em Roma (fig. 88). A pintura de Guercino é a antítese da de Reni (Wittkower, 1958: 88; Loire, 2002: 143), não porque a representação celestial obedeça à mesma lógica geométrica da quadratura ou se apresente com o mesmo ponto de vista desta, mas porque se constrói como verdadeira representação espacial ilusionista *dal sotto in su*, como ficção de abertura visual para um espaço ilimitado e não, como no caso de Reni, como pura superfície pintada⁷³⁹.

No entanto, o primeiro e o mais paradigmático exemplo de um tecto que procura conciliar as exigências do ilusionismo, especificamente da quadratura, com a aplicação de *quadri riportati* é o da Galeria do Palazzo Farnese, em Roma, pintado por Annibale Carracci

parvient « l'ignis » d'Ignace tandis que, dans les deux grands arcs, se déroulent des événements historiques et spectaculaires» (Dell'Arco, 2002: 22).

⁷³⁷ Também por isso a perspectiva de uma imagem destinada a ser vista numa parede vertical designa-se por *perspectiva vertical* (embora o eixo dessa visão seja horizontal), ao passo que a perspectiva de uma pintura feita numa superfície horizontal, como um tecto, se designa por perspectiva horizontal (embora se destine a ser vista segundo um eixo vertical). Donde, a perspectiva de um quadro riportato é vertical, enquanto a de uma quadratura é horizontal.

⁷³⁸ Mello traduz a expressão italiana, para a qual nunca foi criado uma equivalente em português, por "quadro recolocado". Embora pertinente, optámos, à semelhança de *quadratura*, por manter a expressão original.

⁷³⁹ «... Guerchin invite à confondre le ciel peint sur la voûte avec celui de l'extérieur et sa composition donne au spectateur l'illusion d'une vision se déroulant dans son propre espace» (Loire, 2002: 143).

entre 1598 e 1601 (fig. 86)⁷⁴⁰. Tendo por tema *Os Amores dos Deuses* e ao centro o imponente *Triunfo de Baco e Ariadne*, os vários episódios são pintados em quadros autónomos – à maneira de Reni ou, antes dele, Rafael⁷⁴¹ e Michelangelo⁷⁴² – que fingem verdadeiras pinturas de cavalete emolduradas e penduradas no tecto, numa ruptura com a unidade perspéctica tão condenada depois por Bosse. Para nós o que aqui se revela importante é que estes quadros não contribuem para uma abertura espacial da superfície do tecto, nem tão pouco constituem em si mesmos janelas para o céu, mas são antes, na sua natureza de quadros fingidos, o próprio objecto da ilusão. Por outras palavras, a ilusão reside no suporte e não no conteúdo da imagem. A complexidade compositiva, técnica e visual deste tecto é inegável: combinando diferentes materiais, bi e tridimensionais, como o fresco e o estuque trabalhado, diferentes meios de representação, quadratura⁷⁴³ e *quadri riportati*, diferentes pontos de vista e temas representados⁷⁴⁴, Carracci cria *na* superfície de cerca de 134 m² da abóbada real uma elaborada cobertura que se estende longitudinalmente sobre toda a sala. Porém, visualmente, a superfície nunca é desmaterializada mas apenas decorada, operação que mantém inalteradas as dimensões do espaço real e enfatiza o seu carácter fechado.

O impacto desta obra é inegável: ela tornar-se-ia, de facto, o modelo de todos os tectos barrocos que procuram combinar ilusionismo espacial com *quadri riportati*, mas também de todos aqueles que recusam a ideia de abertura ilusionista para o espaço atmosférico ou que procuram, como fará Le Brun meio século depois (ou António de Oliveira Bernardes por volta de 1690 na Capela de Nossa Senhora dos Prazeres), tornar a perspectiva geométrica um

⁷⁴⁰ Na realização desta obra, Annibale Carracci contou com os seus assistentes e com a colaboração temporária do irmão Agostino Carracci (1557-1602). Inaugurada a pintura do tecto em 1601 a Galeria só deverá ter ficado completamente pronta, com o trabalho de estuque e pintura das paredes, em 1605 (cf. Loire, 2002).

⁷⁴¹ Veja-se, por exemplo o tecto realizado por Rafael e seus assistentes em 1518 na *loggia* da Villa Farnesina, em Roma, representando episódios da vida de Cupido e Psique, tendo ao centro dois *quadri riportati*, ou melhor, duas tapeçarias ou *velari* suspensas e esticadas, representando as *Bodas de Cupido e Psique* e o *Concílio dos Deuses*.

⁷⁴² O tecto de Carracci estabelece também uma clara relação com o tecto seminal de Michelangelo na Capela Sistina (1508-12), ou o de Tommaso Laureti (1530-1602), o *Triunfo do Cristianismo* (1582-85), no tecto da Sala de Constantino, também no Vaticano, ambos combinações de quadratura e quadro riportato. Laureti foi, juntamente com os irmãos Alberti, outro dos responsáveis pela introdução da quadratura bolonhesa em Roma (cf. Wittkower, 1958: 65; Sjöström, 1978: 45).

⁷⁴³ Apenas nos quatro cantos é que surgem aberturas para um céu exterior. Pela sua dupla utilização da quadratura e o do quadro riportato, Wittkower (1958: 65-6) acentua o seu carácter de modelo de compromisso.

⁷⁴⁴ «Here we have a clear distinction between, and combination of, the three arts: painting, sculpture, architecture. The setting is simulated architecture, the caryatids are simulated sculpture, the scenes are *quadri riportati*, that is, easel paintings imitated in frescoes. It is almost a set program in which art imitates art, or more precisely, art imitates the imagination. But imagination already possesses an artistic element, because it is always a means of creating images, of extending mental activity beyond the data of direct experience» (Argan, 1989: 54).

sistema de organização visual mais do que estruturação espacial, de criação de tridimensionalidade mais do que de profundidade ou ainda, como fará Mengs um século e meio depois na Villa Albani, enfatizar a superfície em detrimento do espaço – ou, em qualquer caso, que procuram uma linguagem que enfatize os valores clássicos da ordem, razão e hierarquia. Porém, é também inegável que, em termos globais e apesar de toda a sua influência, o tecto de Carracci não se tornará o modelo predominante na pintura italiana e de influência italiana ao longo dos séculos XVII e XVIII – ultrapassado largamente pelo «ilusionismo de céu aberto» (Spinosa, 1981: 311), isto é, em abertura total ou parcial do tecto para o espaço atmosférico, sob a forma de ecrã, janela, óculo ou planetário, que tanto os irmãos Alberti como depois Guercino e, sobretudo, Lanfranco, criarão a partir directamente de Correggio numa clara rejeição do espaço fechado da Galeria Farnese.

Fig. 86 - Annibale Carracci (1560-1609). *Os Amores dos Deuses*, 1597-1605. Fresco, c. 2070 x 640 cm. Roma, Palazzo Farnese (tecto da Galeria).



Fig. 87 - Guido Reni (1575-1642). *Aurora*, c.1613-4. Fresco, d.n.d. Roma, Casino do Palazzo Borghese ao Quirinal (actual Palazzo Rospigliosi-Pallavicini).



Fig. 88 - Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) (1591-1666) e Agostino Tassi (1578-1644). *Aurora*, 1621-3. Fresco, d.n.d. Roma, Casino Ludovisi.



Muito antes do já referido tecto de Mengs, com a representação do *Parnaso*, outros tectos italianos recorreram, de forma notória à representação da sua *istoria*, por via de um quadro riportato: por exemplo, o muito influente *Triunfo da Clemência*⁷⁴⁵, pintado a fresco em 1673-75 por Carlo Maratta, o principal “adversário” de Gaulli, no Grande Átrio do Palazzo Altieri (fig. 10), em Roma, ou a *Apoteose de São Clemente*, pintada sobre tela em 1714 pelo seu discípulo Giuseppe Chiari (1654-1727), na nave da Igreja de San Clemente da mesma cidade. Em ambos os casos, apesar do essencial da acção decorrer no céu, a presença do horizonte impede a verdadeira ilusão de espaço celestial⁷⁴⁶. Um bom exemplo da referida influência do tecto de Maratta, o qual, por sua vez fazia eco das influências de Carracci e Reni no final do século XVII romano, é, como foi referido, o tecto da nave do Santuário do Cabo Espichel e o desenho anónimo existente na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Se da análise do primeiro parece provável que a fonte de inspiração foi uma gravura do tecto de Maratta, acerca do segundo não sabemos se também foi realizado a partir de uma reprodução ou do próprio original, por um artista português em Roma – tal como não sabemos a data da sua realização.

Em Portugal, a análise do conflito entre o espaço geométrico e o espaço atmosférico é inexistente. Em lugar dela, privilegiou-se, nos últimos vinte anos, a oposição entre quadratura e quadro riportato, motivada em grande parte, na nossa opinião, tanto por uma verdadeira incompreensão da perspectiva atmosférica como por uma enorme confusão acerca do conceito de quadro riportato. Duas autoridades prévias, Reynaldo dos Santos e Robert Smith⁷⁴⁷, contribuíram para esta atitude, como contribuiu a influência da historiadora francesa

⁷⁴⁵ Na verdade a pintura de Maratta é até relativamente híbrida, devido a essa tensão, geradora de um efeito a que Wittkower (1958: 337) chama *ondulação*, entre as figuras do primeiro plano – nomeadamente a figura em pé – típicas do quadro riportato e da perspectiva vertical, e as dos planos mais distantes. Para a sua iconografia e, sobretudo, para os dois *modelli* prévios executados por Maratta – *Alegoria da Clemência (Primeira Versão)*, c.1673 (óleo sobre tela, 180 x 80 cm) e *Alegoria da Clemência (Versão definitiva)*, c.1673 (óleo sobre tela, 190 x 80 cm), ambos pertencentes à Colecção da Associação de Bancos Italianos (Roma, Palazzo Altieri) – cf. Olivieri (2002: nos 109, 110).

⁷⁴⁶ «Tout tentative de faire entrer le groupe le plus bas dans l'espace de celui qui regarde est supprimée par l'horizon qui, presque physiquement, réoriente le regard du spectateur d'une verticalité tendue vers une horizontalité de *quadro riportato*. ... Giuseppe Chiari, l'élève le plus proche de Maratta, suit de près, on ne s'en étonnera pas, les traces de son maître dans sa *Gloire de saint Clément* à San Clemente (1714) ... Représentée sur une surface plane, toute relation d'illusion avec le plafond est nécessairement exclue» (Marshall, 2002: 378).

⁷⁴⁷ Santos (1962: 14), afirma: «... os nossos decoradores não assimilaram a visão e o espírito fundamental da perspectiva aérea. Todavia esse efeito imponderável, esse objectivo de romper o tecto numa visão de infinito, que já fizera a fama dos mestres italianos do século XVII, em que domina a influência de Pietro da Cortona e havia de fazer mais tarde a glória dos mestres venezianos como Tiepolo, não foi em geral compreendido, e grande número das nossas decorações, são painéis de altar postos no tecto» (Santos, 1962: 14). Convém, no entanto, lembrar que a perspectiva atmosférica tanto pode ser aplicada a um tecto como a uma pintura de cavalete. Quanto a Smith (1968: 204): «Portuguese perspective decoration is generally thinner than the Italian, especially in the use of false architecture, and the figures in the centre are seldom truly “seen from below”. They

Marie Christine Gloton – que aplicou, na pintura romana de tectos, a noção de quadro riportato a todas as situações divergentes da representação perspéctica segundo um ponto de fuga único e central, não distinguiu ilusão e trompe l'œil e criou a incompreensível noção de *trompe l'œil atmosférico* (cf. Gloton, 1968) – presente de forma central nos estudos de Magno de Moraes Mello e até de Vítor Serrão⁷⁴⁸. A enorme desatenção face aos tectos pintados em Portugal na segunda metade do século XVIII, sem um estudo sistemático e quase sempre reduzidos a uma visão esquemática e preconceituosa, é outra razão importante. No que diz respeito à perspectiva atmosférica começa-se por negar a sua existência em Portugal por falta de tradição:

Entre nós, e dadas as divergências de conceito entre a tendência perspéctica vigente e a “perspectiva arquitectónica” usada na Itália de Seiscentos (dada a falta entre nós, de uma tradição neste sentido... [reticências do texto]), não foi tomado como forma indispensável no caso específico do rasgamento do tecto o uso da perspectiva aérea, o que levaria a conseguir representar no centro das composições o “infinito prolongado”. Isto não significa uma boa ou má compreensão das lições baccarellianas (ou italianas, em geral), mas sim uma atenção diversa em comparação com o lado obsessivo dos pintores italianos em romperem os espaços construídos... [reticências do texto]» (Serrão e Mello, 1994: 86)⁷⁴⁹

Nos textos seguintes, Mello adopta de forma acrítica o conceito de *trompe l'œil atmosférico*, cria o conceito de *perspectiva de céu aberto*, não definindo nem diferenciando nenhum deles, e afirma, sem justificar, a sua diferença face aos de *perspectivismo aéreo* e *ilusionismo espacial*:

PERSPECTIVA DE CÉU ABERTO: Perspectiva de céu aberto não é a mesma coisa que perspectiva aérea, como muitas vezes vem referida; enquanto a primeira aproxima-se da expressão *trompe l'œil atmosférico*, a segunda tem o seu referimento na perspectiva atmosférica, ou seja, os tons ficam mais claros e as cores mais frias ou mais azuladas com a distância. Na pintura de tectos em que aparecem aberturas ao espaço infinito, numa espécie de céu artificial, a perspectiva de céu aberto tem a sua máxima expressão em representações que apresentam uma abertura no ponto mais alto do suporte. (Mello, 2001: 156)⁷⁵⁰

tended to be painted, as in the vast early eighteenth-century decoration of the ceiling of the nave of the Jesuit church at Santarém, like figures in easel paintings affixed to the vault or ceiling surface».

⁷⁴⁸ Convém realçar que apenas Giuseppina Raggi, no restrito conjunto de historiadores que se têm debruçado sobre a pintura portuguesa barroca de tectos, constitui excepção a esta má interpretação do conceito de quadro riportato, criticando, aliás, a sua desordenada e abusiva aplicação à representação em Portugal (cf. Raggi, 2004: 16, 26, 177-84). Porém, não se debruça sobre as questões da perspectiva atmosférica, a não ser no caso concreto do tecto do Santuário do Cabo Espichel (Raggi, 2004: 619-20).

⁷⁴⁹ Vítor Serrão, mais tarde, reescreve esta passagem: «Entre nós, dadas as divergências entre a tendência perspéctica vigente e a perspectiva arquitectónica usada nos centros italianos de Seiscentos, sobretudo em Bolonha, Florença e Roma (mas dada a falta de contactos directos com esse modo de decorar), o efeito de rasgamento dos tectos pedristas e joaninos fez-se explorando a *perspectiva aérea* e o *sfondato* em moldes *sui generis*» (Serrão, 2003: 247-8). E, a propósito do tecto de Bacherelli em São Vicente de Fora, diz que «o espaço rasga o tecto e invade a espacialidade na então perspectiva aérea central» (Serrão, 2003: 251).

⁷⁵⁰ Porém, mais tarde, Mello dá a entender que uma e outra são a mesma coisa: «a “perspectiva” aérea ou, mais correctamente, a perspectiva de céu aberto» (Mello, 2002a: 471).

Na decoração dos tectos com figuras e arquitecturas fictícias, é importante lembrar que há diferenças entre perspectivismo aéreo e ilusionismo espacial ou “perspectiva de céu aberto”. ... O alvo da nossa atenção recai na produção quadraturista e nas decorações do tipo *trompe l’oeil* atmosférico para melhor compreendermos como se configurou o panorama da pintura de falsa arquitectura em Portugal. (Mello, 2002a: 377-80)

A confusão entre os conceitos de perspectiva atmosférica, quadratura e quadro riportato, no contexto da análise de casos concretos redundava, frequentemente, na incompreensibilidade ou na falta de rigor do que é afirmado:

Quanto ao quadro recolocado [no tecto da nave da Igreja da Pena] (que representa uma etérea e vaporosa Coroação da Virgem), ele integra em si, em linhas de força dos sistemas construtivos na lateral da perspectiva aerial, o ponto de fuga das colunas, dos entablamentos e das balaustradas (estas, ocupadas por elegantes anjos). Deste modo, a composição da “quadratura” assume-se rigorosa e bem estruturada. (Serrão e Mello, 1994: 87)

É importante mencionar aqui a perspectiva aerial destinada ao centro da quadratura e que em Portugal não se conhece nenhum exemplo (excluindo o já referido Baccarelli). No entanto, deve ser lembrado que se a perspectiva aerial não é apresentada, isso não decorre de incapacidade ou falta de saber para tal, efectivamente pode caracterizar uma mentalidade [sic] formal específica. ... A comunicação foi estabelecida e deste modo não se pode só lembrar do efeito da perspectiva aérea no centro da quadratura, esta envolve o tema da Assunção da Virgem, mesmo em seu quadro recolocado que ainda hoje sente-se ao olhar para o tecto deste Santuário [do Cabo Espichel]. (Mello, 1994: 28)

Em resumo, tanto se considera não existir perspectiva atmosférica em Portugal como se defende que esta foi introduzida por Bacherelli no tecto de São Vicente de Fora, apesar do facto da pintura em causa não ser dele nem se conhecer mais nenhum exemplo seu neste domínio⁷⁵¹ e ignorando o papel do espaço atmosférico no óculo do tecto de António de Oliveira Bernardes em Beja ou a pintura de cavalete portuguesa imediatamente anterior ou contemporânea (cf. Serrão e Mello, 1994: 83-5; Mello, 2002a: 134-7, 143, 146-8; Serrão, 2003: 251-2).

No caso específico do quadro riportato o problema reside, em conformidade com a atitude de Gloton, na aplicação indiscriminada do conceito a qual, por sua vez, resulta da sua incorrecta definição: «foi considerado como quadro recolocado todas as pinturas que apresentem um sentido nitidamente ou simplesmente oblíquo em relação ao espectador»

⁷⁵¹ É difícil de compreender como, neste contexto, se afirma que «ao contrário do que possa parecer, o grande impacto do tecto não estava, pois, tanto na quadratura, especialidade de Bacherelli, mas no modo como construiu e organizou os efeitos atmosféricos em espécies de concentricidade derivada dos trabalhos realizados por Correggio em Parma, desenvolvida em Roma por Lanfranco e Cortona ...» (Mello, 2002a: 146). Para além do autor, como já foi discutido, desvalorizar o facto da pintura existente ser da autoria de Manuel da Costa e ter sido realizada no fim do século XVIII, aparentemente o único suporte da sua afirmação parece ser uma passagem atribuída por si ao Padre Inácio Vieira (1676-1739), no manuscrito *Tractado da Prospectiva* escrito em 1715: «depois que uy aquelle arreal do sol na pintura da portaria de S. Vicente de fora por entre a baranda fingida, não me parece [ser a representação da luz] tão impossivel a quem tiuer tão boa arte» [Inácio Vieira (atrib.) (1715). *Tractado da Prospectiva*. MS. Lisboa: Biblioteca Nacional; cit. por Mello, 2002a: 144-5].

(Mello, 2001: 156). Reside aqui a origem do problema: confunde-se orientação oblíqua da representação com quadro riportato, quando a organização da composição em função de uma visão oblíqua é, na pintura de tectos, uma das modalidades do sistema ilusionista de visão *dal sotto in su*⁷⁵². A teoria do quadro riportato desenvolvida em Portugal tem ainda como característica distintiva a defesa da ideia de que a sua aplicação se opõe ao uso da quadratura segundo uma marcada diferenciação histórica e temporal: a quadratura sem quadro riportato domina a primeira metade do século XVIII e o quadro riportato sem quadratura a segunda⁷⁵³. A fronteira é o terramoto de 1755. Este é, claramente, um eco das palavras de Reynaldo dos Santos escritas em 1962 e uma consequência da insuficiente observação dos tectos da segunda metade que fazem uso da quadratura, como os da nave da Pena, de São Paulo, da Bemposta, do Santíssimo Sacramento⁷⁵⁴, da capela-mor e sacristia da Encarnação, em Lisboa, ou de São Bento, em Bragança, das igrejas do Carmo, em Viseu, Tavira e Faro, de Santo António, em Lagos, das salas do Trono e dos Destinos, no Convento de Mafra, ou de alguns dos tectos do Palácio da Ajuda, já do século XIX, entre tantos outros casos⁷⁵⁵:

É significativo, ainda a propósito do Cabo Espichel, que após se dobrar o meado do século XVIII as pinturas de tectos não mais iriam interessar-se desta maneira pela arquitectura fingida, e passam a ser instituídas aplicações de estuques num completo desinteresse pelas estruturas da “quadratura”. Talvez nessa realidade-outra desta “terceira geração” se possa falar com propriedade no “quadro de altar recolocado”, pois as estruturas decorativas que então ornamentam o tecto já não têm um carácter de sustentação e nem mesmo simulam uma abertura (um bom exemplo são vários tectos de Pedro Alexandrino... [reticências do texto]). ... [isto revela] os novos gostos de um mercado que não mais partilharia do uso das “quadraturas” nos tectos com arquitecturas perspectivadas, que

⁷⁵² Na verdade, um quadro riportato colocado no centro do tecto suscita uma visão perpendicular e não oblíqua já que, por definição, ele corresponde ao rebatimento de uma superfície vertical (o quadro na parede) num plano horizontal (o tecto). Logo, para que este quadro rebatido no centro do tecto e totalmente paralelo ao chão da igreja fosse observado correctamente também o corpo do observador deveria sofrer um rebatimento da posição vertical para a horizontal para que este se mantivesse paralelo e o seu olhar perpendicular relativamente à superfície pintada – ou seja, idealmente, deveria estar deitado no chão.

⁷⁵³ Porém, quando Mello analisa o tecto de Bacherelli, por ele considerado o introdutor e o mais brilhante representante da quadratura (Mello, 1998b: 27, 127; 1999: 226, 230; 2002a: 67, 91, 544) e até da perspectiva atmosférica, por oposição ao quadro riportato, afirma de forma contraditória que: «[em São Vicente há] uma forte intenção do tipo quadro recolocado, ou mesmo de *quadro inclinado*, já que a visão do centro do suporte não parte do centro geométrico da sala. As figuras não se configuram numa visão de *sottoinsù* e algumas são até mesmo frontais ao espectador (como os *putti* no canto inferior esquerdo), isto é, exceptuando a quadratura, tudo é igualmente percebido e assistido em *quadri riportati* ... O italiano que se tornou mestre em Portugal de inúmeros artistas que, por sua vez, também deixaram discípulos, pode ser considerado como o criador das bases para a adaptação portuguesa da pintura de perspectiva arquitectónica italiana, com a constante manifestação do quadro recolocado. Este sistema que interrompe o desenvolvimento até ao espaço infinito é preconizado pelo uso das formas tradicionais das cenas historiadas numa forte integração arquitectónica e de fechamento do espaço do observador» (Mello, 1999: 235-6).

⁷⁵⁴ Considerando que estes quatro exemplos, entre outros, são “obras” de Pedro Alexandrino não se percebe a afirmação: «nas últimas décadas do século, a quadratura em Lisboa já tinha sido substituída pela presença maciça de cenas aplicadas ao tecto com visão oblíqua numa espécie de quadro recolocado, sistema este amplamente usado por Pedro Alexandrino» (Mello, 2002a: 323).

⁷⁵⁵ Convém aliás salientar, que dos tectos portugueses existentes o número daqueles que na segunda metade do século fazem uso da quadratura é, comparativamente com os da primeira, muito maior.

agora somente simulam medalhões recolocados, enrolamentos e ornamentações de gosto “rococó” ou já neoclássico. / O carácter da pintura de tectos prospetticos da época áurea de D. João V perdeu-se, de facto, após o Terremoto de 1755, com a “geração” onde pontificam José António Narciso (1731-1811), Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), Simão Caetano Nunes, Jerónimo Gomes Teixeira, Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781), etc. ... Com o avançar dos anos na segunda metade do século XVIII, o gosto pelo requinte ilusionístico das arquitecturas perspectivadas “ao italiano” vai desaparecendo, assim como desaparece o uso da “quadratura” baccarelliana, e os “medalhões” centrais das coberturas, despídos do seu carácter etéreo e “rasgado”, assumem-se mais como quadros de altar aplicados no tecto. A pintura do brilhante ciclo ... chegava assim, paulatinamente, à fase do seu próprio esgotamento...» (Serrão e Mello, 1994: 89, 91-2)

Durante a primeira metade de Setecentos o uso e o amadurecimento da quadratura mostra-se de forma acentuada e bem demarcada na decoração de tectos ... Com o Terramoto de 1755 e com a reconstrução da cidade de Lisboa irá ser promovida uma nova concepção decorativa: é numa espécie de *absolutismo do quadro recolocado*, que além de crescer significativamente em dimensões é, às vezes, associado a uma decoração em estuque, rococó, bem distante da tradição perspéctica desenvolvida nos inícios do século XVIII. ... Do mesmo modo, a quadratura já não coincidirá mais com os novos modelos instituídos após o Terramoto de 1755, quando o quadro recolocado se tornou o elemento de maior destaque na decoração dos tectos. (Mello, 1999: 227-8)

O *carácter* da pintura de tectos perspécticos da Época Barroco-Joanina perdeu-se, de facto, após o terremoto de 1755, com a nova “geração” ... Com o avançar da segunda metade do século XVIII, o gosto pelo requinte ilusionístico das arquitecturas perspectivadas *ao italiano* derivadas de Baccherelli, vai desaparecendo, assim como desaparece o uso da quadratura – e os medalhões centrais das coberturas, despídos do seu carácter etéreo e rasgado, assumem-se mais como quadros de altar aplicados no tecto, entre *apliques de talha* e monótonas decorações de estuque. O ciclo de pintura do brilhante tempo joanino atingia, assim, nesse verdadeiro “absolutismo do quadro recolocado” (Mello, 1996), o seu próprio esgotamento. (Serrão, 2003: 263-5)

Assim, o *absolutismo do quadro recolocado* e a ausência de perspectiva atmosférica reflectem uma especificidade portuguesa e traduzem uma falta de espacialidade e um abandono dos modelos italianos por via do terramoto. Deste modo, a pintura portuguesa de tectos da segunda metade do século XVIII é considerada distinta da pintura italiana sem que nunca seja comparada com os tectos pintados em Itália ou noutros países nesse mesmo período. Aliás, todos os exemplos italianos dados nestes estudos foram realizados na segunda metade do século anterior. Além disso, as máquinas celestiais portuguesas da segunda metade de setecentos, tal como as da primeira metade, são, quase sem excepção, comparadas com o tecto de Pozzo em Sant’Ignazio, partindo-se do pressuposto que este, juntamente com o seu tratado, é o modelo seguido por toda a pintura de tectos do século XVIII, incluindo, supõe-se, a realizada em Itália após 1694. Curiosamente, nem o próprio Pozzo repetiu a fórmula da nave de Sant’Ignazio – vejam-se os seus tectos pintados imediatamente depois em Viena, na Jesuitenkirche e no Salão de Hércules do Palácio Liechtenstein – nem no seu tratado existe uma só palavra acerca de como representar figuras no céu ou o próprio céu⁷⁵⁶, limitando-se a ensinar a representar a moldura arquitectónica de

⁷⁵⁶ De facto, o tratado aborda exclusivamente a quadratura e as gravuras que apresentam exemplos de arquitectura ilusionista para tectos deixam em branco as zonas centrais destinadas à pintura celestial. Isto acontece mesmo com aquelas que reproduzem a sua obra no tecto da nave de Sant’Ignazio (cf. Pozzo, 1693a: figs. 97-9). Só nas edições posteriores do tratado aparece uma reprodução integral da pintura da nave e uma

acordo com as regras da perspectiva linear – naquilo que também parece ser uma distinção entre espaço geométrico e espaço atmosférico por si assumida. Mesmo esta, como salienta Osborne (1970: 851), é alheia a todos os desenvolvimentos da teoria perspectivista dos séculos XVI e XVII sendo, fundamentalmente, a definição de um conjunto de métodos simples e práticos a partir do sistema geométrico de Alberti. Mais importante, o tratado é, brilhante e abundantemente, ilustrado com exemplos e demonstrações visuais concretas, perante as quais o texto funciona sobretudo como legenda explicativa, o que contribuiu decisivamente para o seu sucesso junto dos pintores⁷⁵⁷.

Significa isto que não existe quadro riportato em Portugal? Obviamente que existe sendo vários os exemplos da sua utilização ao longo de todo o século XVIII⁷⁵⁸. Gostaríamos porém de destacar três exemplos distintos. Um deles constitui, provavelmente, o mais importante caso de conciliação do ilusionismo espacial com o anti-ilusionismo do quadro riportato; trata-se do pequeno tecto entre as caixas dos órgãos da Sé de Braga, pintado por Manuel Furtado de Mendonça (c.1737-39)⁷⁵⁹ e no qual anjos situados no varandim do óculo, construído em quadratura, seguram um quadro emoldurado representando os *Espansórios da*

vista oblíqua da capela-mor, abrangendo as pinturas da abóbada e da abside, embora a da primeira não corresponda totalmente à que hoje é visível (cf. Pozzo, 1693b-1700: I, fig. 100; II, fig. 83). O texto que acompanha a reprodução do tecto da nave limita-se a descrever o programa religioso e iconográfico da pintura. Para além disso, só no volume II (fig. 47), num cenário para um *teatro sacro*, surge uma visão celestial de nuvens e figuras presididas pelo Cordeiro Místico, disposto sobre uma grande nuvem central – cuja estrutura em nada depende da perspectiva geométrica.

⁷⁵⁷ Não só a difusão do tratado de Pozzo em Portugal ao longo do século XVIII é indiscutível, como esse facto permite até demonstrar como a arte da quadratura manteve a sua influência durante todo este período, ao contrário do que esta visão dicotómica afirma – e que a posse de um exemplar por Pedro Alexandrino de Carvalho à data da sua morte, como consta do inventário dos seus bens então feito (agradeço esta informação a Anne-Louise Fonseca), é, afinal, a mais irónica das provas. Também é inegável a influência directa que as estampas do tratado de Pozzo tiveram na concepção de algumas quadraturas de tectos portugueses como as da Igreja do Menino Deus (cf. Ferreira dos Santos, 2000: 147-9), de Santo António em Lagos (cf. Mello, 2001: 29, n. 12), de São Bento em Bragança (cf. Mello, 2001: 29, n. 12; Serrão, 2003: 260) ou da capela-mor da Igreja do Seminário em Santarém (Mello, 2001: 68-71; Mello, 2002a: 499-500; Raggi, 2004: 593). No entanto, isso, só por si, nada nos diz acerca da influência de Pozzo na representação do espaço atmosférico e das figuras celestiais – questões ausentes do seu tratado. Tendo tido, até 1798, quinze edições em Itália e tendo sido publicado em alemão, inglês, francês e holandês, o tratado nunca chegou a ser publicado em Portugal. Conhecem-se, no entanto, algumas traduções manuscritas (cf. Câmara, 1991, 294, doc. XI; Saldanha, 1994b: 35; Serrão e Mello, 1994: 86; Serrão, 2003: 248; Mello, 2002a: 438).

⁷⁵⁸ Alguns exemplos de tectos, escolhidos em função da sua diversidade geográfica e temporal, que recorrem a um quadro riportato central: o tecto da biblioteca da Universidade de Évora, de 1708; o da nave da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Peniche (1718); o da sacristia da Ermida de São Bento no Alandroal; o da nave da Igreja Matriz, ou de Nossa Senhora da Assunção, de Paúl (Covilhã); o da nave da Igreja da Misericórdia de Chaves, de Jerónimo da Rocha Braga (1743); o da sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (c.1780-81), em Lisboa; o da Ermida de Nossa Senhora de Monserrate (c.1787?) e o da Capela do Santíssimo da Capela Real do Paço da Bemposta (c.1793), ambos de Pedro Alexandrino de Carvalho; o da capela-mor da Igreja Paroquial de Estevais (Mogadouro), de c.1787-88; o da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Tavira de José Ferreira da Rocha, de 1813.

⁷⁵⁹ O tecto atribuído a este pintor no Palácio dos Biscainhos, em Braga, onde o tema religioso principal é inserido no centro do tecto através de uma cartela constitui um exemplo mais convencional de quadro riportato.

Virgem de modo a que nós, cá em baixo, o possamos apreciar (cf. fig. 72). Um esquema idêntico, agora integrado numa quadratura praticamente igual à pintada por Pozzo em Sant'Ignazio (fig. 90), era aquele que Mendonça havia, na mesma altura, realizado no, entretanto desaparecido, tecto do coro da mesma igreja (fig. 89) e com o qual o tecto dos órgãos dialogava. Aí, em pleno céu, os anjos seguravam dois outros quadros, de forma paralela ao chão, com temas da vida da *Virgem*.

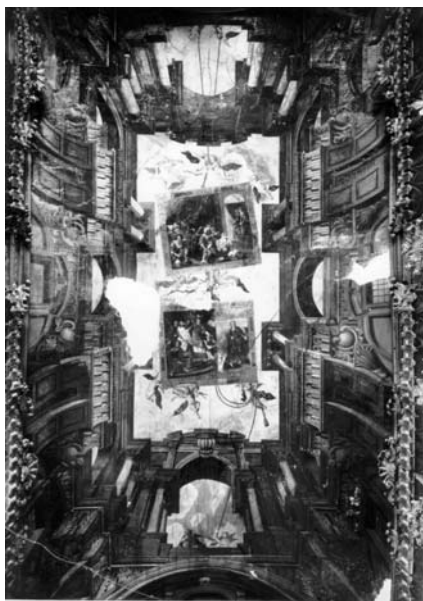


Fig. 89 - Manuel Furtado de Mendonça (act. 1722-1738). *Cenas da Vida da Virgem*, c.1737-39. Fresco, óleo e/ou tèmpera sobre estuque (?), d.n.d. Braga, Sé (tecto do coro, destruído).



Fig. 90 - Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-94. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (abóbada da nave).



Fig. 91 (à esquerda) – André Gonçalves (1685-1762). *Ascensão de Santo António* ou *Santo António é Arrebatado ao Céu*, c.1750. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja do Convento da Madre de Deus (tecto da Capela de Santo António).



Fig. 92 (à direita) – Autor desconhecido (António Pereira Ravasco?). *Transporte Miraculoso de São Pedro de Alcântara*, c.1700. Óleo sobre tela, 220 x 118 cm. Lisboa, Igreja de S. Pedro de Alcântara (coro). (Inv. n.º Museu de São Roque SPA 1).



Fig. 93 (à esquerda) – Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, dito) (1596-1669). *Triunfo da Divina Providência*, 1633-39. Fresco, d.n.d. Roma, Palazzo Barberini (tecto do Gran Salone).



Fig. 94 (à direita) – Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, dito) (1596-1669). *Visão de São Filipe Néri*, 1664-65. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Maria in Vallicella / Chiesa Nuova (abóbada da nave).



Fig. 95 (à esquerda) – Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, dito) (1596-1669). *Anjos com os Símbolos da Paixão de Cristo*, 1633. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa Santa Maria in Vallicella / Chiesa Nuova (tecto da sacristia).

Fig. 96 (à direita) – Anton Raphael Mengs (1728-1779). *Glória de Santo Eusébio*, 1757-59. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Eusebio (tecto da nave).

Um exemplo diferente de quadro riportato, mais à maneira de Reni, é o tecto de André Gonçalves na sacristia do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, com uma *Assunção da Virgem com a Santíssima Trindade*, de 1746. Trata-se de uma pintura de cavalete em tela, fixa ao tecto e ricamente emoldurada pela madeira trabalhada e policromada deste. Aliás, esta *Assunção* é, no essencial, idêntica às suas várias telas com o mesmo tema que decoram retábulos de igrejas, nomeadamente as da igreja do Menino Deus⁷⁶⁰ e do palácio e convento de Mafra⁷⁶¹. Um outro exemplo, também no Convento da Madre de Deus, da autoria de André Gonçalves⁷⁶², é o tecto da Capela de Santo António constituído por um conjunto de telas justapostas cada uma delas com um episódio da *Vida de Santo António* (c.1750). Tal como no primeiro caso, não há quadratura nem verdadeiramente uma concepção ilusionista que unifique o tecto, mas apenas uma afirmação da pintura de história com um sistema de criação de imagens auto-suficientes. Apesar disso, encontra-se aqui um dos casos mais fascinantes

⁷⁶⁰ *Assunção da Virgem*, c.1730. Óleo sobre tela, 310 x 175 cm. Lisboa, Igreja do Menino Deus.

⁷⁶¹ *Assunção da Virgem*, c.1730. Óleo sobre tela, 328 x 225 cm. Mafra, Palácio Nacional de Mafra (Sacristia da Capela de Nossa Senhora do Livramento) (Inv. n.º 202).

⁷⁶² Provavelmente também de André Gonçalves é o quadro central do tecto da sacristia da Ermida de Santo Amaro, em Lisboa, cujas pequenas pinturas do retábulo estão por ele assinadas.

de representação do conceito de rapto e ascensão celestial: trata-se da tela que, situada na faixa central do tecto, nos mostra a *Ascensão de Santo António* ou, melhor, o *Arrebatamento de Santo António ao Céu* (fig. 91). Por entre as nuvens, três anjos transportam e elevam Santo António que, em êxtase, olha para a luz divina para a qual está a ser conduzido. À volta deste grupo, dois *putti* pairam na atmosfera e olham para baixo, como que avaliando a distância já percorrida, enquanto um outro observa o transporte aéreo. Um dos anjos que participa na elevação do santo, olha-nos directamente: neste olhar está contido todo o convite e desafio ao rapto de que as pinturas celestiais são expressão permanente. Esta tela de André Gonçalves encontra paralelo numa outra de autor desconhecido, que integra um ciclo de oito pinturas sobre a vida de São Pedro de Alcântara exposto nas paredes do coro da igreja do mesmo nome em Lisboa. Atribuída a António Pereira Ravasco (act.1683-1712) e datada de c.1700 (Caetano, 1998: II, 10, n.º 161) ela mostra-nos o *Transporte Miraculoso de São Pedro de Alcântara* (fig. 92), isto é, o seu rapto, num momento mais inicial que o da pintura de Gonçalves. Aqui a viagem só agora se iniciou e o santo ainda mal se afastou da terra, o que nos permite ver o local do acontecimento e aquilo que é um outro objecto fundamental da representação: uma paisagem de enorme qualidade pintada de acordo com os princípios da perspectiva atmosférica. Se a hipótese de datação estiver correcta, esta é, assim, juntamente com tantas outras pinturas⁷⁶³, uma boa demonstração da presença da perspectiva atmosférica em Portugal antes da chegada de Bacherelli⁷⁶⁴.

De diferentes maneiras e por diferentes motivos, os tectos de Gaulli e Pozzo, nas igrejas jesuítas do Gesù e de Sant'Ignazio, constituem paradigmas do espaço celestial ilusionista barroco mas também exemplos excepcionais. Excepcionais pelo brilho e excelência da sua concretização influenciando muitos outros, conduzindo à aplicação dos seus meios, processos e soluções e, sobretudo, dando corpo a uma aspiração artística. Excepcionais

⁷⁶³ Cf., p.e., algumas das últimas obras de Bento Coelho da Silveira, nomeadamente três telas de 1706 sobre a vida de Santo Agostinho, localizadas na Igreja de São João Baptista em Lisboa: *Santo Agostinho e o Mistério da Santíssima Trindade* (óleo sobre tela, 230 x 214 cm), *Santo Agostinho em Êxtase diante da Santíssima Trindade* (óleo sobre tela, 235 x 204 cm) e *Santo Agostinho Ferido de Amor pelo Cristo* (óleo sobre tela, 197 x 230 cm).

⁷⁶⁴ António Pereira Ravasco, pintor de azulejo e de óleo, foi, segundo Serrão (1998b: 131-2; 2003: 248), o autor de pelo menos dois tectos: «1698, XI-25. A Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, de Lisboa, encarrega António Pereira Ravasco ... [da] pintura de alguns painéis parietais e do tecto da capela-mor da igreja ... 1703, IV-12. "António Pereira, mestre da Arte da Pintura", encarrega-se junto às freiras da igreja do Mosteiro dominicano da Anunciada – na sua qualidade de pintor-restaurador – de "fazer e reformar o tecto da dita Igreja e o frontespício da capella mor della, tudo de pintura, e do mesmo modo em que está e fará tudo o mais que estiver damnificado e tocar a pintura de fresco, de sorte que tudo fique perfeito" ... Tratava-se de "restaurar" o famoso tecto de perspectiva que o maneirista Domingos Vieira Serrão (c.1570-1632), pintor régio de Filipe II e de Filipe III de Portugal, aí executara um século antes e que tanto elogio mereceu a Félix da Costa» (Serrão, 1998b: 131-2).

também porque não foram ultrapassados, ou sequer igualados, sendo por isso o culminar de um determinado processo. Nesse sentido, mais do que pontos de partida eles constituíram pontos de chegada de soluções definidas antes de si e das quais eram directamente devedores. Entre essas estavam as de Pietro da Cortona, nos seus tectos do Palazzo Barberini (fig. 93) ou na nave e na sacristia da igreja de Santa Maria in Vallicella (fig. 94, fig. 95) – eles próprios produto da influência de Lanfranco e Correggio, cujo modelo de «*continuum* espacial» atmosférico (Wittkower, 1958: 252) é aqui adoptado⁷⁶⁵. Talvez, por isso, como realça Paul (1997), para compreender a realização das máquinas celestiais pós-Gaulli e pós-Pozzo, isto é, ao longo do século XVIII e, ainda do XIX, será necessário ter em conta o modo como elas deram continuidade a estes dois modelos – e à implícita natureza *emocional* da sua espacialidade (Sjöström, 1978: 56), tão acentuada depois por Gaulli. O primeiro combinando, de forma integrada, espaço geométrico e espaço atmosférico, compatibilizando a necessidade de legibilidade visual com a visão *dal sotto in su* e operando, mais ainda que Carracci no tecto da Galeria Farnese, uma convergência e interacção, profundamente híbrida e moderna, de diferentes meios (*media*)⁷⁶⁶, através da simulação de materiais escultóricos e arquitectónicos, num todo fluido e tematicamente unitário (Ndalianis, 2004: 91-2). O segundo abandonando a quadratura, restringindo a abertura celestial a uma janela longitudinal e impondo uma visão unitária mas oblíqua da representação. Neste, o contraste entre abertura central em profundidade e a mera tridimensionalidade da restante superfície em estuque trabalhado, revelar-se-á um dos mais populares esquemas compositivos dos tectos do século XVIII, incluindo-se aí todos aqueles que em Portugal têm sido considerados exemplos de uma especificidade nacional, em ruptura, recusa ou impossibilidade de aplicação do modelo italiano.

As pinturas de tectos baseados no esquema de Cortona [do Palazzo Barberini] floresceram em Roma no final do século XVII e, no século XVIII, pelo menos o dobro delas foi executado nas naves das igrejas romanas, onde a forma teve o seu maior impacto. Estes conformavam-se a um tipo que ... em última instância derivava de outra das decorações romanas de Cortona – o seu fresco de 1664-65 na Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella) representando a visão da Virgem por S. Filipe Néri durante a construção da igreja. (Paul, 1997: 83-4)

⁷⁶⁵ Como refere Wittkower (1958: 252), em Cortona está também presente uma clara influência de Veronese, especialmente do seu tecto *Triunfo de Veneza* (c.1583-5) no tecto da Sala del Maggior Consiglio do Palazzo Ducale de Veneza.

⁷⁶⁶ Esta hibridez do tecto Barberini, como realça Ndalianis (2004: 92), é também temática pois nele «*mythological, historical and allegorical genres merge, finding a new hybrid relationship in the unity provided by the overall illusionistic program*». Cortona combina, assim, convenções típicas da representação secular com as da representação eclesiástica, de algum modo obtendo uma fusão entre o propósito de glorificação pessoal, subjacente ao tecto de Carracci na Galeria Farnese, com o de glorificação celestial mas também papal do tecto da Sala Clementina de Giovanni e Cherubino Alberti.

Para Paul o modelo de Cortona revelou-se popular «por ser tão bem sucedido no relacionamento da forma com o conteúdo e o contexto», ou seja, o seu «tipo compositivo “épico” fornecia um modelo ideal para decorar vastas superfícies abobadadas e o tratamento do tecto como aberto para o céu, no qual era imposta uma cena ilusionista em escorço, preenchia um tipo de lógica espacial que era, de forma única, tanto adequada ao contexto arquitectónico como perfeitamente adaptada ao tipo de temática habitualmente escolhido, como temas celestiais de apoteose e glorificação» (Paul, 1997: 84). Por outras palavras, o tipo de máquinas celestiais que constituíram a norma nas igrejas do final do século XVII e ao longo de todo o século XVIII são aquelas que correspondem ao «ilusionismo dal sotto in su restrito» derivado de Cortona (Paul, 1997: 84)⁷⁶⁷. Os tectos romanos de Chiari, em San Clemente, o de Ermenegildo Costantini na nave da Igreja de San Stanislao dei Polacchi (*Glorificação de São Estanislau*, 1775-76), de Mariano Rossi (1731-1807) na abóbada do Gran Salone da Villa Borghese (*Rómulo recebido por Júpiter no Olimpo*, 1775-79), de Libório Concetti na nave da Igreja de Santa Maria della Concezione (*Assunção e Coroação da Virgem*, 1796), de Francesco Manno na nave da Igreja de Santi Vincenzo e Anastasio (*Glória de São Vicente e São Anastásio*, 1818), são claros exemplos disto. Tal como os tectos de Tiepolo no Palácio Patriarcal de Udine (*Queda dos Anjos Rebeldes*, 1726), na nave da Igreja de Santa Maria del Rosário ou Gesuati, em Veneza (*A Instituição do Rosário, Glória de S. Domingos e a Visão da Virgem por São Domingos* (1737-39), no tecto da nave da Igreja de Santa Maria della Visitazione, em Veneza (*Coroação da Virgem*, 1754), na Villa Pisani, em Strà (*Apoteose da Família Pisani*, 1760-62), ou na Saleta do Palácio Real de Madrid (*Apoteose da Monarquia Espanhola*, 1762-66). Ou ainda, as máquinas celestiais de Luca Giordano e Corrado Giaquinto, em Itália e em Espanha, as de Johann Michael Rottmayr (1654-1730), Troger, Gran e Maulbertsch, na Áustria ou as de James Thornhill (1765/6-1734) em Inglaterra.

O próprio Mengs, um ano antes de iniciar o tecto da Villa Albani, terminaria na abóbada da nave da Igreja de Sant'Eusebio em Roma uma *Glória de Santo Eusébio* (1757-59) (fig. 96) de acordo com este modelo e não com o de absoluto quadro riportato do seu *Parnaso*. Isto significa que o modelo ilusionista celestial, seja ou não *restrito*, se manterá até ao século

⁷⁶⁷ «The handling of the Chiesa Nuova picture contrasts with the treatment of the type in Baccicio's vault decoration of some twelve years later in the church of the Gesù. The painted figures overlapping the frame of Baccicio's fresco were to prove the exception to the rule in Roman churches. So, too, the type exemplified by Andrea Pozzo's ceiling fresco of 1691-94 in the church of S. Ignazio, which covers the entire vault, fictively extending its boundaries into deep space with an elaborate architectural illusion. The relatively small-scale, radically foreshortened, and densely entangled population of Baccicio's and Pozzo's frescoes were unusual in Roman churches, where a more restrained mode predominated in monumental ceiling painting of the eighteenth-century» (Paul, 1997: 84).

XIX, sobretudo quando se trata de decorar as igrejas e sempre que o seu tema é incontornavelmente celestial e sobrenatural. Nesses casos, como o próprio Mengs demonstra, o tema, o contexto, o gosto e a tradição impõem frequentemente o ilusionismo espacial, atmosférico acompanhado ou não do espaço geométrico – embora na maioria dos casos a quadratura esteja ausente. Nesse sentido, não só o modelo de quadro riportato do *Parnaso* de Mengs não conduz ao fim do espaço ilusionista⁷⁶⁸, com a sua enfatização da superfície e da artificialidade da pintura, como nem sequer constituiu uma verdadeira «ruptura com a tradição» (Paul, 1997: 90), a qual, desde o século XVI, reservava frequentemente este tipo de representação para tectos relativamente pequenos e, sobretudo, com temas mitológicos ou históricos de carácter não religioso. Em termos mais gerais, verifica-se assim que o modelo de tecto em quadro riportato era predominantemente usado em espaços seculares, como o Palazzo Farnese ou a Villa Albani, e o modelo de máquina celestial em espaços eclesiásticos, como a Sala Clementina no Vaticano ou as igrejas. Mais do que ninguém, o próprio Mengs, fornece o mais claro exemplo disto: «o seu *Parnaso* é um *quadro riportato* neoclássico enquanto o seu fresco de S. Eusebio é uma pintura cortonesca *di sotto in su*» (Paul, 1997: 90). Portanto, mesmo em tensão, estes dois sistemas conviveram ao longo de todo o século XVIII, embora no contexto de aberta crítica à perspectiva linear, à visão *dal sotto in su* e, em geral, às máquinas celestiais que ocorre a partir de meados do século o *Parnaso* tenha um impacto muito diferente daquele que, antes de si, haviam tido outros tectos pintados de acordo com o princípio do quadro riportato⁷⁶⁹. O próprio carácter de afirmação ideológica atribuído por Mengs, em consonância com as teses de Winckelmann, ao seu acto pictórico contribuiu decisivamente para isso.

Na maioria dos exemplos citados de máquinas celestiais romanas do século XVIII a quadratura está ausente⁷⁷⁰. Em lugar dela, à semelhança do tecto de Cortona na nave da igreja de Santa Maria in Vallicella ou, antes deste, no “ensaio” por si feito no tecto da sacristia da mesma igreja – no qual somos testemunhas da aparição, através da abertura do tecto, de

⁷⁶⁸ «Cortona's ceiling painting exerted an influence on Roman art that was sustained – indeed hailed and institutionalized – even alongside the rise of Neoclassicism» (Paul, 1997: 86-7).

⁷⁶⁹ Entre 1771-72, Mengs realizará no tecto da Sala dei Papiri, da Biblioteca Vaticana, em colaboração com Cristoforo Unterperger (1732-1798), responsável pelos ornatos, um fresco que integra um quadro riportato (*Alegoria à História* ou *A História Escrevendo um Livro nos Ombros do Tempo, com um Génio e a Fama*) no centro de uma estrutura ilusionista que combina quadratura, ornatos e figuras, como *Moisés* e *São Pedro*.

⁷⁷⁰ A ausência de quadratura ao longo do século XVIII corresponde também a um novo desejo de aproximar o mundo celestial do observador. Esta operação também não pode ser dissociada de um processo mais vasto de aproximação do divino ao mundo real e à esfera do sujeito e, por isso, um reflexo da gradual secularização e “mundanização” do sobrenatural setecentista.

um grupo de anjos com os instrumentos da Paixão de Cristo⁷⁷¹ – a superfície do tecto que rodeia a abertura em janela para o mundo do céu sobrenatural é assumida como sólida parede opaca que, ao confirmar as convicções visuais do observador, o prepara para melhor aceitar a visão ilusionista aberta ao centro. Trata-se daquilo que Sjöström (1978: 80) designa por *parede fictícia perfurada*, uma das modalidades do modelo pictórico ilusionista destinado a criar uma *ficção estrutural*:

A parede fictícia e a arquitectura fictícia são duas formas de estrutura fictícia na pintura mural: a parede fictícia segue, mais ou menos, a superfície real da parede enquanto a arquitectura fictícia afasta-se desta, formando um espaço pictórico arquitectónico de profundidade variável. ... quadratura é arquitectura fictícia em escala total, encerrando um espaço e em ligação lógica com o espaço real e, frequentemente, combinada com partes de parede fictícia. A estrutura fictícia pode ser fechada (nos tectos formados por um falso tecto acima do tecto real) ou perfurada ou aberta para o mundo exterior – nos tectos, para o céu. (Sjöström, 1978: 80)

Este será, afinal, numa inegável conformidade com os seus congéneres italianos, o modelo de uma parte significativa dos tectos realizados em Portugal ao longo de todo século XVIII – um modelo que era tanto mais atraente quanto possibilitava o exercício pictural e subjectivo da ficção ilusionista sem recurso obrigatório à quadratura. Em grande medida será também este o modelo usado por Gaulli, tanto na nave do Gesù como depois, em 1707, na nave da Basílica de Santi Apostoli (*Cristo em Glória com Santos Apóstolos* ou *Apoteose da Ordem Franciscana*), templo para cuja sacristia Sebastiano Ricci (1659-1734) havia já pintado, a óleo sobre tela, uma *Ascensão de Cristo* (1701) e Giovanni Odazzi pintaria na abóbada da capela-mor a sua *Queda dos Anjos* (1714-6), ambos de acordo com o mesmo modelo⁷⁷².

Portanto, mais até que o de Gaulli, o tecto de Pozzo em Roma, ao criar um espaço celestial marcadamente arquitectónico, permanecerá como um ponto de chegada e, num certo sentido, como um brilhante final. Enquanto radical e espectacular culminar de um processo de afirmação do poder ilusionista da quadratura e, com ela, do espaço geométrico este tecto, na sua ortodoxa aplicação da perspectiva à pintura de tectos, que Bosse certamente admiraria,

⁷⁷¹ Cortona realizou na Igreja de Santa Maria in Vallicella (ou Chiesa Nuova), em Roma, um conjunto de pinturas separadas por vários anos de intervalo: primeiro na sacristia (*Anjos com os Símbolos da Paixão de Cristo*, 1633), depois na cúpula (*Glória da Santíssima Trindade*, 1647-51) e na abside (*Assunção da Virgem*, 1647-51 ou 1655-60) e, finalmente, na nave (*Visão de São Filipe Néri*, 1664-65).

⁷⁷² A própria obra da mais famosa dupla de pintores quadraturistas bolonheses, Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, constitui um compromisso entre a ortodoxia geométrica da perspectiva linear e o primado do observador e da percepção visual na construção da obra de arte, subjacente ao modelo de Correggio, Lanfranco e Cortona. Isto é particularmente saliente em tectos que, pelas suas dimensões, geram campos visuais compridos e largos: aqui o sistema monofocal dá lugar a diferentes pontos de vista e de fuga e a um espaço que não só geometricamente está longe de ser unitário como ainda vê a sua tensão aumentada pelo uso, comum nestes pintores, de um ponto de vista diferente para as figuras situadas no espaço central celestial (cf. Sjöström, 1978: 53-5; Kemp, 1990: 136-7).

representa o fim da aspiração da quadratura ao domínio total do espaço da ilusão e, sobretudo, do espaço celestial. Embora no céu de Sant'Ignazio as figuras sejam tão livres como as de Correggio e Lanfranco, a sua espacialidade é marcadamente óptica e racional e não sensorial e emocional como neles, em Cortona ou, mais ainda, em Gaulli (cf. Spinosa, 1981: 323) – ou como o século XVIII cultivará. Com Pozzo, a igreja feita de traços e manchas de pigmentos coloridos que se eleva acima da igreja real é a última afirmação absoluta, tanto pictórica como metafórica, do triunfalismo épico da perspectiva e da religião antes da crise e da pluralidade do século XVIII. Nesse sentido, ao fazer irromper a quadratura no seio – e já não apenas nas margens – do espaço celestial, ele surge, verdadeiramente, como o último episódio notável do conflito entre espaço geométrico e espaço atmosférico e o último grande desafio feito pelo primeiro ao domínio dos céus pelo segundo.

3.2.2.3. Dissonância, contraponto e paraperspectiva: um esboço conclusivo

A aplicação da perspectiva linear e, conseqüentemente, da ciência óptica, entre o final do século XV e o início do século XVI, à representação de lugares divinos – como nos casos da *Disputa* (*Disputa do Santíssimo Sacramento*, 1510-1) e do *Sposalizio* (*Casamento da Virgem*, 1504) de Rafael⁷⁷³ – significou, como realça Edgerton (1991: 193-253), não apenas uma tentativa de extensão da perspectiva geométrica ao domínio do espaço celestial mas, sobretudo, a transformação do céu num espaço geometricamente perfeito⁷⁷⁴. Por isso, nestas pinturas, o espaço celestial confunde-se com o espaço de uma *cidade ideal*: um espaço *urbanizado* pela grelha reticular da perspectiva, dotado da mesma regularidade geométrica e ordem racional que as cidades possíveis mas inexistentes mostradas em várias pinturas contemporâneas⁷⁷⁵, num testemunho da capacidade da perspectiva em criar um admirável

⁷⁷³ Rafael (Raffaello Santi ou Sanzio) (1483-1520). *Disputa* (*Disputa do Santíssimo Sacramento*), 1510-11 (fresco, d.n.d.); Vaticano, Stanza della Segnatura. *Sposalizio* (*Casamento da Virgem*), 1504 (óleo sobre madeira, 170 x 118 cm); Milão, Pinacoteca de Brera.

⁷⁷⁴ «Convention or not, linear perspective by 1509 had become the acceptable symbolic form for picturing any manifestation of God's natural law both on earth and in heaven» (Edgerton, 1991: 169).

⁷⁷⁵ Cf., p.e., Autor desconhecido (Piero della Francesca e assistentes?), *Cidade Ideal com um Templo Circular*, c.1500 [óleo sobre madeira, 67,5 x 239,5 cm. Urbino, Galeria Nazionale delle Marche]; Autor desconhecido, *Cidade Ideal com uma Fonte e Estátuas das Virtudes*, c.1500 [óleo sobre madeira, 77,4 x 220 cm. Baltimore,

mundo novo ou de concretizar a perfeita *Jerusalém celeste*. Esta visão terrena do espaço divino sofreu, contudo, uma profunda transformação quando, com Correggio, a perspectiva linear foi forçada a abandonar este espaço para dar lugar ao primado do ar, da luz, da cor, do claro-escuro, enfim, da perspectiva atmosférica, num processo de enfática *sobrenaturalização* e *subjectivação* do reino dos céus. Também por isso, nos debates e polémicas do século XVIII sobre o papel da ilusão, para muitos artistas críticos dela e com preocupações reformistas, era necessário restaurar a «clareza de visão» (cf. Craske, 1997: 146), por oposição não apenas à *visão turva* do paradigma ilusionista mas também do próprio *sfumato* da perspectiva atmosférica, tornada não apenas uma prática pictórica generalizada mas um símbolo desta espacialidade.

No Barroco, as grandes máquinas celestiais espelham esta tensão pós-renascentista entre naturalidade e sobrenaturalidade, objectividade e subjectividade, abertura e encerramento, arquitectura e atmosfera, óptica e percepção, sintetizada na dissociação entre o domínio da observação e o domínio da visão, e, finalmente, entre o espaço geométrico e o espaço atmosférico⁷⁷⁶. É aos efeitos e às consequências, pictóricas e perceptivas, desta tensa espacialidade dos séculos XVII e XVIII – ou o que Spinoza (1981: 293-4) chama uma «conciliação de opostos» – que aqui se designa por *paraperspectiva*, traduzida na interacção entre a dimensão visual e a dimensão visionária da espacialidade barroca. A este processo não é também alheia essa operação fundamental, que encontra em Mantegna e Correggio a sua origem moderna, de translação da imagem do plano vertical da parede para o plano horizontal do tecto e, conseqüentemente, de passagem da visão frente-a-frente para a visão de baixo para cima e do ponto de fuga da linha do horizonte para o zénite do céu. Este é, assim, transformado no centro visual e compositivo da representação – com óbvias consequências na concepção e na percepção da profundidade espacial que serão analisadas no próximo capítulo.

Ao longo de todo o século XVIII assiste-se, por isso, a uma tensa e até conflitual convivência e interacção entre sistemas de representação diferentes, não apenas porque empregam meios diferentes, mas também porque mostram coisas diferentes. Seja entre pintura decorativa e pintura de história, quadratura e figuração, ilusionismo e quadro riportato,

Walters Art Gallery] e Autor desconhecido, *Cidade Ideal*, c.1500 [óleo sobre madeira, 124 x 234 cm. Berlim, Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin].

⁷⁷⁶ Nesta passagem do espaço renascentista ao espaço barroco é também importante o papel desempenhado pelo desenvolvimento e combinação de “velhos” e “novos” meios da linguagem pictórica como obliquidade, assimetria e repetição ou a ênfase dada a domínios da representação como expressividade e dinamismo.

seja, de forma bastante mais ampla, entre leis ópticas e leis perceptivas, representação objectiva e representação subjectiva, espaço geométrico e espaço atmosférico. Trata-se, em última instância, de uma oposição entre exactidão e inexactidão da representação espacial, da qual um dos aspectos mais salientes é o conflito entre a representação das figuras que povoam o céu e a representação da arquitectura que a ele conduz: se a última pressupõe quase sempre um ponto de fuga central e um eixo de visão perpendicular à superfície, com o observador colocado idealmente na tal posição deitada de que falava Bosse, a primeira, pelo contrário, pressupõe um eixo de visão oblíquo. O resultado é aquilo que Sjöström (1978) designa por uma *dissonância*: na ausência de um ponto de vista único para toda a composição, o observador apenas pode ver correctamente as duas grandes componentes da máquina celestial em momentos diferentes. Dada a importância iconográfica, simbólica e espiritual da representação da *istoria* que decorre no céu, isto significa que, ao colocar-se no lugar do espaço que permite a sua correcta observação, frequentemente à entrada da área coberta pela pintura, ele terá uma percepção distorcida da quadratura; e quando se desloca para o ponto de vista geometricamente definido para a observação da quadratura, frequentemente no centro dessa área, o resultado é uma percepção distorcida das figuras no céu⁷⁷⁷. Por outras palavras, as figuras, nomeadamente as mais importantes em termos simbólicos, são representadas não em escorço total – isto é, em perspectiva horizontal destinada a ser observada segundo um eixo visual perpendicular à superfície pictórica – mas em escorço *temperado* ou, usando a expressão de Sjöström (1978: 24), em *escorço modificado*, uma componente fundamental do sistema de *ilusionismo restrito* referido por Paul (1997) e um claro sintoma da natureza espácio-temporal distinta do mundo do céu. Assim, à elevação vertical das arquitecturas opunha-se o desenvolvimento da aparição celestial numa espécie de plano de rampa – o que, aliás, ocorria tanto na presença como na ausência de quadratura.

Como regra, o escorço extremo era também evitado nas cenas figurativas que eram combinadas com uma quadratura envolvente. Isto significava que as figuras, geralmente executadas pelos pintores figuristas especializados, raramente se harmonizavam com a arquitectura fictícia de modo a formarem um todo ilusionista com verticais comuns a ambos. (Sjöström, 1978: 87)

⁷⁷⁷ A posição do ponto cêntrico, para onde convergem as ortogonais, define a linha de visão do observador: a posição deste ponto «determines the exact position of the eye on this line, the position from which the picture will reveal the spatial ordering of its components» (Frangenberg, 1986: 150). Este aspecto é tanto mais importante quanto «Western perspective whatever else it may be, is essentially a system of single vantage point construction» (Hagen, 1986: 118-9).

Sendo assim, esta dissonância não era o simples resultado de um conflito pessoal entre um dado pintor de história e um dado pintor de decoração. Pelo contrário, como os casos das equipas de pintores Angelo Michele Colonna & Agostino Mitelli e Filippo Gherardi & Giovanni Coli (1636-1681) demonstram, tanto pelos papéis intermutáveis que desempenhavam como pela longa amizade e colaboração desenvolvida, a dissonância era uma «convenção pictórica» generalizadamente aceite e praticada (Sjöström, 1978: 55). Ou seja, intrínseca à representação ilusionista barroca, transversal, ao longo dos séculos XVII e XVIII, à sua história e à sua geografia, manifestando-se tanto em Itália⁷⁷⁸, Portugal, Áustria ou Inglaterra, por exemplo.

O fenómeno da dissonância, tão característico da pintura de quadratura durante o seu período áureo ... pode ser visto como uma convenção cultural, o resultado da combinação de dois grupos temáticos diferentes com meios expressivos e tradições bastante diferentes. Era tão inconcebível um desvio da construção perspectivística exacta na arquitectura fictícia como o era renunciar à legibilidade e à perfeição formal nas cenas figurativas. A solução de compromisso resultante foi aceite independentemente das componentes pictóricas serem executadas por especialistas ou por um único artista. (Sjöström, 1978: 88)

A dissonância de que fala Sjöström é, portanto, parte integrante desse conflito mais vasto, inerente ao fenómeno da ilusão, entre diferentes formas de representação e de percepção e que aqui foi designado por *dissonância cognitiva*. Está directamente associado à simultânea presença e anulação, consciência e transcendência, da superfície pictural e, tal como foi dito, é não só parte do jogo e conluio perceptivo entre artista e observador como uma componente indissociável da ilusão pictórica. A sua aberta e enfática presença nas máquinas celestiais apenas vem confirmar o facto dela ser uma condição do ilusionismo barroco, não só aceite mas amplamente afirmada e praticada pelos pintores. Neste sentido, se a dissonância visual pode ser definida como a tensão psicológica causada pela disparidade entre o que esperamos ver e o que de facto vemos, o seu uso deliberado na arte constitui uma confirmação do papel criativo que lhe é atribuído: ser o instrumento capaz de estimular a participação activa do observador na construção da “realidade” e de fazer despoletar na sua mente os mecanismos cognitivos propícios ao estabelecimento de relações entre as percepções visuais e as emoções (cf. Solso, 1994: 122-4; Singer, 2002: 51). Portanto, mais do que “erros” ou “anomalias” na representação realista, as situações de dissonância visual funcionam como meios pictóricos ao serviço de fins espirituais; como afirma Willats (2003:

⁷⁷⁸ Em Portugal, os três tectos da Biblioteca Joanina na Universidade de Coimbra (c.1723-4) são excelentes exemplos de uma acentuada dissonância ao passo que o tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (c.1784), em Lisboa, é um bom exemplo de uma redução ao mínimo da dissonância entre figuras e quadratura.

132), a propósito de outras formas artísticas estilística e temporalmente diferentes, o efeito de *aplanamento* do espaço pictórico que resulta do uso destes artifícios «chama a atenção para a imagem enquanto objecto físico de modo a que a união do mundo espiritual representado e o seu suporte material constitua uma metáfora da encarnação».

Este uso do escoreço temperado pelo primado do observador e da percepção visual, praticado por Veronese, Lanfranco, Guercino, Cortona, Gaulli, pelo próprio Pozzo e por quase todos os pintores do século XVIII, incluindo obviamente os portugueses, ao criar um conflito entre dois sistemas diferentes de perspectiva horizontal, de visão *dal sotto in su* e de ilusionismo pictórico, é um sintoma e uma manifestação da ampla diferença e generalizada oposição entre pintura de história e pintura decorativa, e também, indissociável dela, entre arquitectura e céu, entre espaço geométrico e espaço atmosférico. Só esta compreensão alargada do problema permite, por sua vez, compreender toda a verdadeira natureza e significado da solução encontrada e a sua transformação numa generalizada convenção capaz de assegurar a convivência entre princípios e objectivos distintos e, ao mesmo tempo, alcançar fins únicos.

Sintomático é também o facto de, por volta de 1636, ou seja poucos anos antes da polémica entre Bosse e Le Brun, Andrea Sacchi e Pietro da Cortona, ao mesmo tempo que se digladiavam nos tectos do Palazzo Barberini, terem-se envolvido numa controvérsia artística na Academia de São Lucas de Roma acerca do número maior ou menor de figuras com que a pintura de história deveria representar um determinado tema – também aqui, ambas as partes, recorrendo e evocando Alberti e Leonardo (cf. Wittkower, 1958: 263-6; 535, n. 7). Sacchi e aqueles que o apoiavam – como Nicolas Poussin – defendiam uma representação sóbria, guiada pelos princípios clássicos de simplicidade e sobriedade, restrita ao menor número possível de figuras, e a ideia, apoiada em Aristóteles e Horácio (65 a.C.-8 a.C.), de que a pintura equivalia a um poema ou, melhor ainda, a uma tragédia e, enquanto tal, era para ser *lida*. Pelo contrário, Cortona considerava que o pintor deveria recorrer a tantas figuras quantas as necessárias, definindo o seu número e disposição em função do tema e da estrutura da obra. Esta, por sua vez, deveria resultar da articulação entre um tema principal e diversos temas subsidiários, de acordo com o carácter épico e não trágico que, na sua opinião, caracterizava a natureza expressiva da pintura. Por tudo isto, à luz dos princípios, tanto visuais como morais, de unidade e contenção, o apelo sensorial inerente à obra de Cortona e ao seu projecto ilusionista era para Sacchi e Poussin um condenável excesso e uma violação do necessário *decorum* da pintura – operando a substituição do «ideal renascentista de uma representação narrativa conduzida perspetivamente» pela preocupação barroca «com o

movimento complexo e dinâmico e as múltiplas perspectivas dependentes da posição do observador relativamente à obra» (Ndalianis, 2004: 153).

O antagonismo no seio da Academia encontraria na *Divina Sabedoria* (c.1629-33) e no *Triunfo da Divina Providência* (1633-39), pintados respectivamente por Sacchi e Cortona nos tectos de duas salas do Palazzo Barberini, a sua mais concreta e retumbante expressão: se o primeiro surge como uma típica pintura de história aplicada a um tecto e, em grande medida, alheia às exigências ilusionistas, o segundo, em toda a sua diversidade, dinamismo e ilusionismo épico, afirma-se como a sua antítese. Curioso é também o facto de, perante a notória fragilidade compositiva e o carácter picturalmente desinteressante do fresco de Sacchi, a pintura de Cortona se afirmar não só como visualmente mais interessante mas, sobretudo, mais eficaz e até mais unitária. No *Triunfo da Divina Providência*, Cortona, ao contrário de Sacchi, recorre à quadratura mas a sua presença aí acaba por funcionar como uma fascinante metáfora da ambígua relação que o pintor mantém com ela e, de algum modo, como um prenúncio do futuro, seja na obra do próprio Cortona seja na arte barroca em geral: a violenta irrupção das forças celestiais, divinas e sobrenaturais ameaça fazer ruir a imponente estrutura arquitectónica humana em estuque fingido que enquadra o céu. De facto, no lado menor do tecto, oposto à entrada principal da sala, numa das quatro áreas temáticas subsidiárias, observa-se que a poderosa aparição do grupo da Clemência, o grande tema que decorre ao centro, conduz não apenas à conseqüente expulsão dos Gigantes mas inicia o desmoronamento da estrutura arquitectónica erguida acima do observador. Deste modo, apenas o mundo do céu e da atmosfera – que é, aliás, a matéria que dá coerência e unidade à construção ilusionista, desmultiplicada em cinco áreas e cinco pontos de vista diferentes, mais o correspondente à quadratura – surge como uma realidade espacialmente sólida e temporalmente duradoura.

Se as diferenças entre as duas pinturas traduzem essa oposição tipicamente barroca entre o princípio da razão e o do prazer visual – apontando caminhos totalmente diferentes para o futuro, cujo corolário é, em grande medida, já por nós conhecido – a polémica teórica entre os dois autores é, por sua vez, a expressão de um conflito mais amplo entre pintura de história e pintura decorativa que atravessa, como um pano de fundo, a arte italiana – que lhes é muito anterior e que se prolongará também muito depois deles. Remonta, como vimos, à crítica à perspectiva feita primeiro por Leonardo e depois tanto por Federigo Zuccaro como por outros pintores e teóricos. Por exemplo, em 1586, vinte e um anos antes de Zuccaro, Giovanni Battista Armenini, no seu já citado *De' veri precetti della pittura*, afirmava que a «lógica exige que as pinturas de tectos apenas mostrem o céu, as nuvens e as figuras a partir de baixo, a

menos que estas sejam compostas como quadri riportati» (Sjöström, 1978: 47). Não só continuará depois como, no final do século XVII, sofrerá um nítido incremento. Em 1672, Giulio Troili (1613-1685), em coerência com o título do seu livro, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*⁷⁷⁹, afirmava que o pintor, desde que soubesse usar alguns dos métodos práticos, apenas necessitava de ter um conhecimento sumário dos fundamentos teóricos da perspectiva. E em 1705, o pintor bolonhês Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), formado no estúdio de Canuti e que em 1690 fez também a sua viagem a Parma – e a Veneza – declarou numa carta ao Príncipe Johann Adam de Liechtenstein (1657-1712), colecionador, patrono das artes e construtor do Palácio de Verão em Viena onde Pozzo realizaria o seu fresco com os *Trabalhos e Apoteose de Hércules* (1704-08)⁷⁸⁰, que na pintura de tectos não queria ter nenhuma «relação com um pintor de quadratura», preferindo ornamentar os espaços com estuques trabalhados, pois era para si claro que nada mais devia ser acrescentado «à grandeza dos céus [*sfondati*]» pois só assim estes permaneciam «bastante majestosos» e suficientemente amplos para «permitir acções que enriqueçam as figuras» (Crespi, 1705; cit por Lavergnée, 2002: 158)⁷⁸¹. Também Marcantonio Franceschini (1648–1729), outro pintor contactado pelo Príncipe de Liechtenstein, após ter trabalhado com quadraturistas, nomeadamente Enrico Haffner⁷⁸², decide abandonar este tipo de trabalho em equipa e passar a trabalhar sozinho. Já em pleno século XVIII, Algarotti, numa carta ao pintor e poeta Giampietro Zannotti (1674-1765), a propósito dos frescos realizados por Tiepolo em equipa com o quadraturista Mengozzi Colonna na Villa Contarini-Pisani, em Mira, afirma que

⁷⁷⁹ Giulio Troilli (1672). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie à pittori, scultori, architetti, et à qualunque si diletta del disegno; dat'in luce de Giulio Troilli da Spinlamberto, detto Paradosso, pittore dell'illustriss.* Bolonha: Senato di Bologna; 120 pp.

⁷⁸⁰ O Príncipe Johann Adam de Liechtenstein pretendia inicialmente que o seu novo palácio vienense fosse inteiramente decorado por pintores bolonheses, mas sucessivos fracassos nos seus contactos, nomeadamente com Marcantonio Franceschini (1648–1729), que se recusou a deslocar-se a Viena, conduziria à escolha do austríaco Johann Michael Rottmayr (1654-1730), que aí realizou os frescos *Admissão de Andrómeda no Olimpo*, *Sacrifício de Eneias* e *Ariana Oferecendo o Fio a Teseu* (1705-8). Rottmayr foi também o autor da cúpula da Dreifaltigkeitskirche em Salzburg (*Coroação da Virgem*, 1697); dos frescos vienenses da Peterskirche, nomeadamente na cúpula (*Ascensão da Virgem*, 1712-3) e no tecto do altar-mor, com uma cúpula fingida directamente inspirada naquelas que Pozzo realizou em Roma, na igreja de Sant'Ignazio, e em Viena, na Jesuitenkirche; dos frescos da Karlskirche, nomeadamente na cúpula (*Glória de São Carlos Borromeu*, 1725-30), e ainda de vários tectos na igreja da Abadia Beneditina de Melk, como a cúpula (*Glória Celestial com a Santíssima Trindade, a Virgem, os Apóstolos, os quatro Evangelistas e os quatro Doutores da Igreja*, 1716-7) e o tecto da nave (*Ascensão de São Bento ao Céu*, 1722).

⁷⁸¹ «In primo luogo perché mai non voglio impegno con alcun quadrista, lodo il dipingere i spazi ornati con stucchi siccome pur lodo, anzi tengo per necessarissimo l'accrescere più di poco la grandezza de sfondati, accio questi restino ben maestosi e possano farsi azioni che portino ricchezza di figure ...».

⁷⁸² Cf. o tecto realizado em colaboração com Haffner no Palazzo Ranuzzi, em Bolonha, onde a figura da Fortuna paira “no interior” do espaço real totalmente fechado pela quadratura [Marcantonio Franceschini (1648-1729) e Enrico Haffner (1640-1702). *Alegoria da Fortuna*, 1680. Fresco, d.n.d. Bolonha, Palazzo Ranuzzi].

em vez da falta de acordo entre os pintores e da atitude de um querer brilhar à custa do outro, frequente neste tipo de colaboração, «o quadraturista deverá ser com o figurista como o baixo é com o soprano»: deverá acompanhá-lo e não com ele rivalizar (Algarotti, 1756; cit. por Sjöström, 1978: 102, n. 48)⁷⁸³. É neste contexto que, ao longo do século XVIII, o interesse da pintura foi sendo «transferido da perspectiva linear para os efeitos da perspectiva aérea» com o correspondente desaparecimento da primeira ou a sua redução a «uma estreita barreira ou moldura fictícia em torno da cena celestial» (Sjöström, 1978: 74). Depois de atingir o seu auge em Itália na segunda metade do século XVII, propagando-se, como aconteceu em Portugal, um pouco por toda a Europa até ao início do século XVIII, a pintura de quadratura ao longo de setecentos vai dando lugar à simples pintura de ornatos ou é substituída pela decoração em estuques trabalhado, tornando-se deste modo a representação do céu o cerne de toda, ou quase toda, a ilusão pictórica⁷⁸⁴. O apelo do puro espaço celestial, o triunfo da perspectiva atmosférica, o sucesso da obra de Tiepolo e o impacto da crítica neoclássica foram determinantes para esta evolução. A própria combinação entre a ênfase contra-reformista nos valores espirituais e visionários da arte e a crescente valorização pelo século XVIII dos seus efeitos subjectivos e psicológicos desempenhou aqui um papel importante. À semelhança do franco-alemão Friedrich Melchior Grimm, em 1768 o arquitecto e teórico italiano Francesco Milizia (1725-1798) ataca violentamente o uso da quadratura e da perspectiva central nos tectos devido aos efeitos grotescos que provoca. Mas a crítica nunca fica por aqui e Milizia pergunta:

E porquê pintar os tectos, as abóbadas e até os lanternins das cúpulas e aí representar coisas que depois não podem existir? E quando podem convenientemente existir como desfrutá-las sem martirizar o pescoço e os olhos? Ao menos qualquer tema aéreo e ligeiro, sendo necessário então que a pintura superior harmonize as paredes com tintas suaves. (Milizia, 1768; cit. por Sjöström, 1978: 102, n. 61)⁷⁸⁵

Também Don José Nicolás de Azara (1730-1804), Duque de Nibbiano, patrono e amigo de Mengs nas suas memórias sobre este artista descreve a atitude do pintor no tecto do *Parnaso*

⁷⁸³ «Voi pur sapete quando di rado avvenga che il figurista e il quadraturista che ne' freschi vanno di compagnia, vadano anche d'accordo. L'uno vuole ordinariamente spriccare alle spese dell'altro; e il quadraturista esser dovrebbe col figurista il basso con il soprano» [Algarotti (1756). Carta a Giampietro Zanotti, de 10 de Maio].

⁷⁸⁴ «Quadratura paintings were mass-produced, resulting in stereotyped, overloaded compositions where elements borrowed from the leading masters were endless repeated. These less-gifted painters were primarily responsible for the fact that quadratura painting gradually loss its good reputation» (Sjöström, 1978: 57).

⁷⁸⁵ «E perch'e dipingere i soffitti, le volte, e fino i cupolini delle cupole, e rappresentarvi cose, che ivi non possono essere? E quando anche potessero convenientemente starvi, come goderle senza un martirio della nuca, e degli occhi? Qualche soggetto aereo e leggiero al più, e allora bisogna alla pittura superiore accordare i muri con tinte soavi» [Francesco Milizia (1768). *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*. Roma: P. Giunchi Komarek; viii-492 pp.].

como uma ruptura, inspirada nas lições da arte da Roma antiga, com as consequências desagradáveis do *gosto dos artistas modernos* ao representarem as figuras *de baixo para cima*. Dois outros aspectos são aqui interessantes: por um lado, esta caracterização da representação ilusionista como o gosto moderno e, por outro, o facto da ruptura de Mengs não ser total, procurando o pintor um compromisso:

Ao regressar a Roma o Sr. Mengs começa por pintar o tecto da villa do cardeal Alexandre Albani, onde representa Apolo, Mnémósine e as Musas. Nesta obra, ele tira proveito das observações que lhe foram fornecidas pelas pinturas do gabinete de Portici de Herculano. Fez este tecto como se fosse um quadro preso ao forro [*plancher*] porque reconheceu o erro que existe em executar este tipo de obras com o ponto de vista *de baixo para cima*, pois desta maneira não é possível evitar os escorços desagradáveis que necessariamente prejudicam a beleza das formas. Portanto, para não ferir em absoluto o método recebido nos nossos dias fez dois quadros colaterais sobre os quais não há senão uma única figura representada em escorço ao gosto dos artistas modernos. (Azara, 1786; cit. por Damisch, 1972: 247, n. 1)⁷⁸⁶

A dissonância entre figuras e arquitectura é assim parte da tensa construção da ilusão nas máquinas celestiais, do conflituoso processo de interacção entre pintura de história e pintura de quadratura, entre pintores figuristas e pintores decoradores que nelas decorre e, acima de tudo, da complexa relação entre espaço geométrico e espaço atmosférico que, do início até ao fim, tanto na pintura de tectos como na pintura de cavalete, atravessa a arte barroca. A isto junta-se, ao longo de todo o século XVIII e até do XIX, como salienta Martin Kemp, esse enorme paradoxo que caracteriza a representação do espaço: ao mesmo tempo que «os aspectos teóricos do espaço óptico e geométrico se tornaram mais do que nunca discutidos na literatura sobre as artes e ciências» o «domínio das técnicas perspécticas na prática das “Belas-Artes” desfazia-se de forma radical» (Kemp, 1990: 221). Ao mesmo tempo que a geometria projectiva se tornava, por direito próprio, uma disciplina científica, a sua separação da prática pictórica aprofundava-se e tornava-se irremediável (Kemp, 1990: 86). Neste sentido, o século XVIII deve ser por nós olhado como uma época de fronteira, durante a qual a noção clássica de beleza e harmonia, baseada numa ordem geométrico-matemática, é não apenas contestada (Osborne, 1970: 851) mas directamente desafiada por novos modelos

⁷⁸⁶ «De retour à Rome M. Mengs commença par peindre le plafond de la villa du cardinal Alexandre Albani, où il représente Apollon, Mnémósine et les Muses. Il mit à profit, dans cette ouvrage, les observations qui lui avaient fournies les peintures d'Herculanium du cabinet de Portici. Il fit ce plafond comme si c'eut été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avait reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes d'ouvrages avec le point de vue *de bas en haut*, à cause qu'il n'est pas possible d'éviter de cette manière les raccourcis désagréables qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. Cependant, pour ne point heurter absolument la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, sur chacun desquels il n'y a qu'une seule figure, représentée en raccourci, dans le goût des artistes modernes». As «Mémoires sur la vie et les ouvrages de Mengs par le chevalier d'Azara» integravam a primeira edição, em dois volumes, das *Œuvres complètes d'Antoine Raphaël Mengs* [Paris: à l'hôtel de Thou., 1786; 314+392 pp.]. A palavra *plancher* significa literalmente “soalho”, “chão” mas também “tecto” e “forro do tecto”.

e alternativas. Uma época de crise que anuncia o fim da perspectiva como sistema dominante na representação pictórica e que, por isso mesmo, conduz gradualmente toda uma era para o seu epílogo. De algum modo, o dissonante equilíbrio alcançado anteriormente, tal como a falsa cornija do tecto Barberini de Cortona, ameaçava agora ruir. Ao mesmo tempo, porém, «no inevitável conflito entre os meios da ilusão e os fins da decoração, a ilusão estava a perder o seu domínio sobre a imagem visual» (Gombrich, 1976a: 47).

A dissonância é um termo importado da música. Enquanto oposição ao conceito de consonância – a harmonia entre sons idênticos – refere-se à discordância entre duas ou mais notas – ou vozes – geradoras de tensão tonal. Praticada desde a Idade Média, mas teorizada sobretudo a partir do século XVI, a dissonância evoluirá ao longo dos séculos XVII e XVIII para um novo patamar de definição e desenvolvimento dentro da teoria musical europeia: ela torna-se uma componente essencial do sistema de harmonia e, mais do que uma nota ou um intervalo, ela refere-se a um «acorde que, como um todo é atravessado pelo carácter de dissonância» (Carl Dahlaus, in Sadie, 2001: X, 860)⁷⁸⁷. Neste sentido, dissonância é um «desacordo dos sons constitutivos» que deve ser seguida da sua resolução (Candé, 1970: 93): «a integração de todos os acordes, e não apenas de alguns deles, num contexto tonal relacionado com o centro único era um princípio novo no século XVII» (Carl Dahlaus, in Sadie, 2001: X, 863). De forma consequente, neste período a harmonia passa a ser concebida como a justaposição e a integração de elementos dispares, notas altas e baixas, tanto vertical como horizontalmente – isto é, tanto na estrutura dos acordes ou intervalos como na relação entre si desses intervalos ou acordes. Por exemplo, na teoria da harmonia de Rameau, expressa no seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, publicado em Paris em 1722, esta assentava de forma constitutiva no estabelecimento de uma hierarquia no seio da qual elementos diferentes mas interdependentes se complementavam e modificavam mutuamente.

Da mesma forma, no campo da representação pictórica, a dissonância é um artifício visual usado nos séculos XVII e XVIII que, de forma coerente com os princípios estéticos mais vastos deste período, se expressa, como se viu, através da dissociação perspéctica entre quadratura e figuras ou, mais exactamente, entre o ponto de vista de uma e o ponto de vista das outras. Porém, na nossa opinião, à semelhança da música também na pintura a dissonância é parte de um conceito mais vasto de harmonia a que podemos chamar a *arte barroca do contraponto*: no caso da pintura, a arte de contrapor dois mundos espaciais

⁷⁸⁷ Entende-se por intervalo a diferença de altura entre dois sons e por acorde três ou mais sons a soar simultaneamente. Para os conceitos de dissonância, contraponto e harmonia, cf., p.e., Sadie (2001: VI, 551-71; X, 851-77) e Candé (1970).

diferentes, o material e o imaterial, o terreno e o celestial, o geométrico e o atmosférico. Assim, tal como o contraponto musical está directamente relacionado com a justaposição de melodias diferentes, contrastantes mas entrelaçadas, que se confrontam, contradizem e divergem mas, em qualquer caso, se inter-relacionam de modo a formarem um todo, que sendo formado por materiais diversos e dissemelhantes, resulta unitário⁷⁸⁸, também na pintura a oposição entre perspectiva linear e perspectiva atmosférica, traduz um desejo deliberado de criar composições cuja unidade harmónica é feita da contraposição de matérias muito distintas – o que significa que sistemas diferentes são harmonizados na mesma composição sem se diluírem ou fundirem completamente. De facto, a oposição entre pontos de vista perspetivamente diferentes e, por isso, dissonantes, é apenas um dos aspectos visíveis desta constante contraposição harmónica, estética e cognitiva, de realidades diferentes, regidas por leis diferentes e aspirando a efeitos diferentes no sujeito: uma é absolutamente densa, sólida, regular e sujeita às leis da gravidade e da perspectiva e a outra rarefeita, leve, mutável e liberta das leis da física e da matemática. Se a primeira é um domínio da arquitectura, do humano e do terreno a outra é um domínio da atmosfera, do divino e do celestial. Assim, o conceito de harmonia visual que as máquinas celestiais tão bem expressam – tal como o de harmonia musical, expresso em geral pela polifonia ou em particular por composições contrapontísticas como a *Arte da Fuga* (c.1745-50) de Johann Sebastian Bach (1685-1750)⁷⁸⁹ – não pode ser entendido como o mero e simples resultado de uma pura concordância ou continuidade entre materiais idênticos mas, pelo contrário, como a capacidade de contrapor e integrar materiais diferentes, por vezes mesmo dispares, e, nesse sentido, de tornar a tensão e até o conflito uma componente fundamental do todo harmónico e criativo. Ao mesmo tempo, ela é uma forma de prender a atenção do observador⁷⁹⁰, de convocar a totalidade dos seus mecanismos cognitivos e, finalmente, de solicitar a sua participação. Donde, a resolução das

⁷⁸⁸ «... in the 17th century, among other prerequisites for the composition of *contrappunto moderno*, Christoph Bernard described “harmonic counterpoint” as an articulated sequences of “well-juxtaposed consonances and dissonances and [in 18th century] d’Alembert, Rameau’s commentator and popularizer, defined *harmonie*, in contradistinction to *accord* ...» (Carl Dahlhaus, in Sadie, 2001: X, 863). Se a arte do contraponto nasceu com a polifonia e é, por isso, anterior à definição do conceito musical barroco de *harmonia* a verdade é que se tornou indissociável deste.

⁷⁸⁹ *A Arte da Fuga* (*Die Kunst der Fuge*) é uma obra incompleta de Bach, provavelmente composta na sua última década de vida, constituída por catorze fugas (*Contrapunctus* I a XIV, de que o último está incompleto) e quatro cânones. Com uma estrutura extremamente complexa e elaborada (fugas, contra-fugas, duplas e triplas fugas, fugas invertidas, de duas a quatro vezes inter-relacionando dois a quatro temas) esta é uma das criações mais apaixonadamente debatidas e estudadas de Bach.

⁷⁹⁰ «Na escrita “contrapontística” a atenção do ouvinte é solicitada pela progressão simultânea das diferentes “vozes” ou partes e não pela qualidade duma sucessão de instantes harmónicos» (Candé, 1970: 80). Palestrina (c.1525-1594) e Bach constituem talvez os modelos mais importantes da arte do contraponto.

dissonâncias visuais que ocorrem no seio desta composição pictórica contrapontística cabe, em última instância, ao sujeito.

Tal como nas fugas de Bach, [nas máquinas celestiais] temas similares são intrincadamente interligados, variados e rearranjados em novas formações. É importante reconhecer que, como a estética da repetição actua para o observador, afirmando a sua originalidade por via do gosto virtuosista, para que cada ilusão alcance o seu objectivo ela terá de ser entendida na sua relação com o todo. (Ndalianis, 2004: 178)

A arte do contraponto visual e o recurso às dissonâncias são, assim, indissociáveis da pintura ilusionista barroca, do seu conceito de tensa harmonia na diversidade e, de uma certa forma, do próprio conceito de máquina celestial: desde Cícero (106 a.C.-43 a.C.) que a *música das esferas* é entendida como aquela que é «produzida pelos seus movimentos e impulsos e formada por intervalos desiguais», que sendo, no entanto, «divididos de acordo com a mais justa proporção» e «combinando de forma devida sons agudos e graves», conduz a «concertos de harmonia» (Cícero, *De re publica*: vi, “O Sonho de Cipião”)⁷⁹¹. Foi esta *harmonia celestial* que a arte Ocidental perseguiu incansavelmente (cf. James, 1993), não só na música como na pintura – onde as máquinas celestiais são a mais expressiva demonstração dessa contínua busca. Tal como, de forma ainda mais radical, nos *Embaixadores* (1533) de Hans Holbein (c.1497-1543), a dissonante caveira anamórfica (fig. 98) cria um conflito irresolúvel entre dois pontos de vista perspécticos radicalmente diferentes (cf. Baltrusaitis, 1984; Harries, 2001: 93-4), nestas obras as dissonâncias perspécticas e a arte do contraponto são metáforas da artificialidade do mundo e meios para alcançar uma ambicionada ultrapassagem religiosa do terreno, do objectivo e do natural em nome da revelação visionária, do extraordinário e do sobrenatural: uma arte da teatralidade e do labirinto que visa a transcendência (fig. 97). Também por isso, a pintura ilusionista em grande escala nos tectos barrocos alargou e conduziu para «novos limites a representação de realidades alternativas que os meios pictóricos, a matemática e a maquinaria tecnológica eram capazes de produzir» (Ndalianis, 2004: 178).

⁷⁹¹ «It is that which is called the *music of the spheres*, being produced by their motion and impulse; and being formed by unequal intervals, but such as are divided according to the justest proportion, it produces, by duly tempering acute with grave sounds, various concerts of harmony» [*The Political Works of Marcus Tullius Cicero: Comprising his Treatise on the Republic, and his Treatise on the Laws. Translated from the original, with Dissertations and Notes in Two Volumes by Francis Barham, Esq.* Londres: Edmund Spettigue, 1841 (vol. 1)].

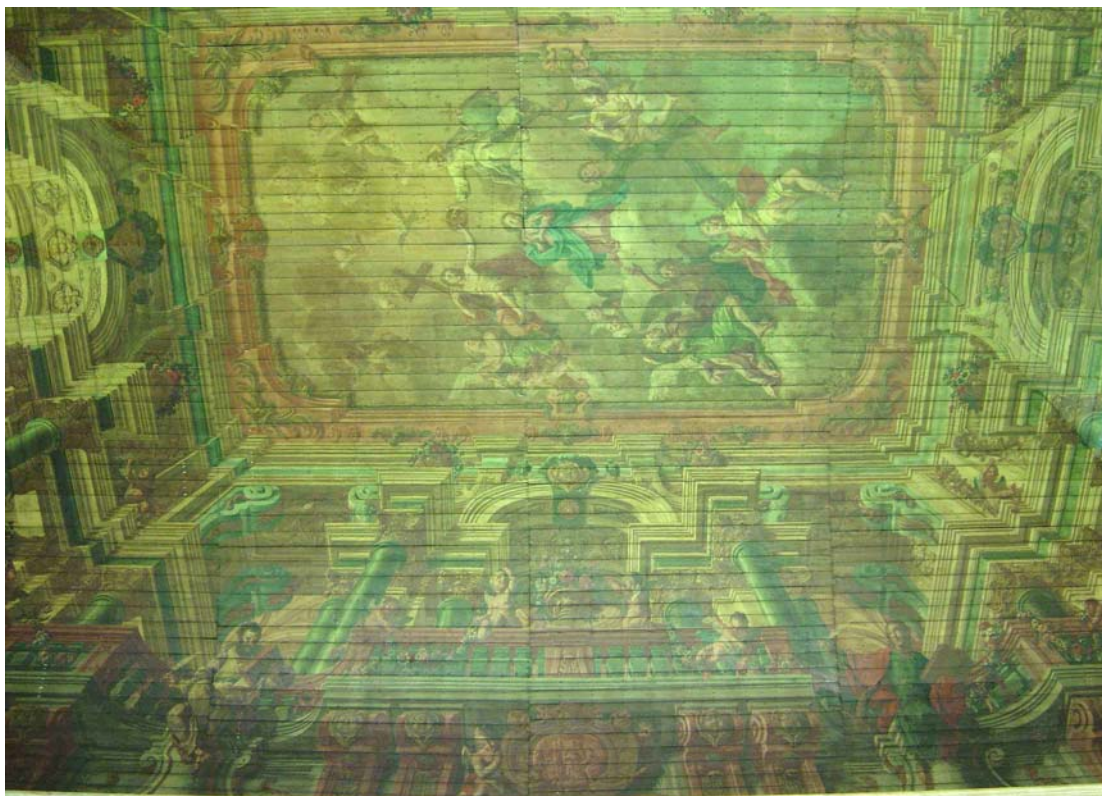


Fig. 97 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), Luís Baptista (c.1726-1785), José Tomás Gomes (1713-1783) e Jerónimo de Andrade (1715-1801). *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, com Anjos e os Quatro Evangelistas*, 1781. Óleo sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Pena (detalhe do tecto da nave).



Fig. 98 – Hans Holbein, o Jovem (1497/8-1543). *Jean de Dinteville e Georges de Selve (Os Embaixadores)*, 1533. Óleo sobre madeira, 207 x 210 cm. Londres, National Gallery (Inv. n.º NG1314).

Esta contraposição no seio da mesma composição de «dois registos que respondem a princípios estilísticos diferentes, um tratado no modo linear e outro no modo “vaporoso”», um relativo ao domínio do terreno e outro ao do celestial, acentua a «oposição, ao mesmo tempo física e metafísica, entre o céu e a terra e confere à oposição entre o “linear” e o “pictural” uma outra ressonância» (Damisch, 1972: 200) que, mais do que estilística, é espiritual. Por isso, a

tensão entre o centro da máquina – esse mundo de luz e substâncias vaporosas, impossível de ser regularizado ou representado com exactidão e certeza e que em nada depende da perspectiva linear – e a sua periferia ou moldura – que, pelo contrário, corresponde à plena aplicação de um sistema de estruturação linear, determinado por leis geométricas e por uma lógica de exactidão matemática – conduz não apenas a uma acentuação dramática destinada a envolver emocionalmente o observador mas, sobretudo, a uma operação de transcendência capaz de o raptar e de transportar, para além da superfície e da realidade, para o seio da imagem. Neste contexto, a nuvem, mais do que um artifício destinado a suportar as figuras ou a qualificar a natureza aérea e celestial da representação, é um elemento fundamental de estruturação pictural do espaço, um veículo de transporte aéreo dos seres celestiais e de transporte da imaginação do observador.

Em última instância, na clara hierarquização da profundidade em dois níveis de altitude – um arquitectónico e outro atmosférico – estas máquinas operam uma transcendência da própria perspectiva: raptam o sujeito da ordem geométrica, da contingência das leis objectivas que regem o mundo e a visão naturais, e instauram uma *fenomenologia da visão*, isto é, o primado da *visão subjectiva* ou *visionária* – aquela que é necessária para a percepção do empíreo e do mistério divino. Uma tal arte do contraponto visual, da tensão e do conflito harmónico torna as máquinas celestiais, entendidas como estruturas complexas, onde a unidade e a harmonia são o resultado da constante articulação, inter-relação e variação de materiais dissemelhantes e contrastantes, não obras de perspectiva mas de *paraperspectiva*⁷⁹².

⁷⁹² Leonardo da Vinci não criou nenhuma máquina celestial, no sentido barroco da expressão, nem realizou qualquer representação do céu num tecto. Porém, directa e indirectamente, esteve envolvido na pintura de uma destas superfícies: o da *Salla delle Asse* (c.1498), no Castello Sforzesco, em Milão, que embora profundamente refeita no restauro de 1901-2, é o que nos resta da decoração a tèmpera sobre estuque das paredes e abóbadas da torre nordeste do castelo. Leonardo foi certamente o responsável pela concepção mas a execução, à excepção de intervenções pontuais suas, terá sido obra dos assistentes. Último trabalho de Leonardo ao serviço de Ludovico Sforza (1452-1508), Duque de Milão, a pintura é constituída por um conjunto de árvores cujos troncos estão pintados nas paredes e cujas copas reúnem-se, entrelaçam-se e confundem-se numa enorme mancha vegetal que ocupa toda a abóbada – no centro da qual está o brasão do Duque. Não há aqui qualquer uso da perspectiva linear: liberta dos condicionalismos perspécticos e das consequentes distorções, a pintura pode, por isso, ser observada de qualquer ponto da sala. Nesse sentido, em concordância com as suas reflexões teóricas, Leonardo fugiu da perspectiva para que, como vimos anteriormente, não acontecesse o que normalmente acontece quando se recorre às leis da geometria e a um ponto de vista único: «Ma perché molti occhi s'abbatono a vedere a un medesimo tempo vna medesima opera fatta con tale arte e solo vn di quelli vedi bene l'ufitio di tal prospettiva e li altri tutti resta confusi» [*quando muitos olhos se reúnem ao mesmo tempo para ver uma única e mesma obra produzida por esta arte [da perspectiva], apenas um verá com clareza o efeito desta perspectiva enquanto que todos os outros ficarão confusos*] (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. E., fol. 16r, l, n.º 108) porque, nesta situação, «... ne risulta che ... ogni cosa figurata apparisce mostruosa, il che no interviene nella prospettiva naturale ...» [*os objectos representados parecem monstruosos*] (Leonardo da Vinci, c.1478-1518a: MS. Ar., fol. 62 r, l, n.º 109).

PARTE III

A PERCEPÇÃO DO CÉU: O ESPAÇO CELESTIAL COMO *PARAREALIDADE*

Parte III: uma apresentação

A afirmação, “a partir do lugar em que estou esta pintura parece-se com o castelo ali” é possível e, por vezes mesmo, testável. A afirmação geral, “esta pintura representa a realidade como se me apresenta”, pode ser indubitavelmente sincera, mas em termos estritos, não faz qualquer sentido.

(Gombrich, 1960: 220)

Aquela que é uma das mais imponentes máquinas celestiais barrocas foi realizada a meio do século XVIII: trata-se da pintura de Tiepolo, *Apoteose Celestial de Apolo e os Quatro Continentes do Mundo* (1751-53), que cobre toda a abóbada da Escadaria da Residenz, o palácio senhorial em Würzburg. Com os seus quase 600 m², «é uma das maiores pinturas da Europa e não é nada surpreendente que não corresponda às nossas noções habituais de imagem [*picture*]. Por exemplo, não tem moldura, não pode ser vista na totalidade, falta-lhe um centro narrativo e para a vermos não podemos estar imóveis mas em movimento» (Alpers e Baxandall, 1994: 1). Esta enorme pintura constitui, juntamente com muitas outras obras de Tiepolo, um dos exemplos mais paradigmáticos deste género pictórico único que floresceu, sobretudo, a partir do início do século XVII e se extinguiu completamente no século XIX. Talvez à excepção de Itália, em Portugal, como na maioria dos restantes países europeus, foi durante o século XVIII que a maior parte destas pinturas foi realizada e, ao contrário do que por vezes se pensa, é nesse século que se encontram alguns dos seus melhores exemplares.

A pintura de Tiepolo em Würzburg contém e sintetiza, de forma brilhante, algumas das características, pressupostos e implicações mais importantes da grande representação pictórica realizada nos tectos das igrejas e palácios da Europa barroca. Desde logo, essa ênfase no poder visual da pintura, da sua linguagem específica e da sua lógica comunicacional, que aspectos como dimensão, escala e efeitos espaciais ilusionistas expressam. A sua radical oposição ao conceito de *tableau* não traduz apenas uma adequação às condições físicas do suporte mas constitui, acima de tudo, uma afirmação de gosto com profundas consequências estéticas e perceptivas na relação estabelecida com o sujeito observador e que, em grande medida, só voltariam a ser equacionadas, sob esta forma alargada e sistemática, na segunda metade do século XX – agora em novos meios, como o cinema, a arte multimédia e a chamada *realidade virtual*. Esta avassaladora afirmação de

visualidade, esta ambição da pintura em ocupar e transformar a quase totalidade do campo visual do observador, substituindo a realidade visual por uma outra, ilusória mas verídica, construída inteiramente por si, constitui um desafio único colocado pelas máquinas celestiais tanto ao pintor como ao observador. Um e outro, entendidos como sujeitos perceptivos, são por elas convocados e tornados tão indispensáveis como indissociáveis ao sentido e sucesso da obra. Perante elas, o observador é não apenas testemunha de um espectáculo mas um activo participante dele. A ele não está reservado um camarote ou uma poltrona no centro do espaço; aqui, ao contrário da sala de teatro ou de cinema, ele está liberto de constrangimentos físicos à sua mobilidade. É a partir desta consciência do observador como ser visualmente dinâmico que o pintor constrói a sua máquina.

O reconhecimento do papel fundamental atribuído ao observador definirá o âmbito desta terceira parte, onde serão analisados alguns dos principais aspectos que caracterizam a interacção do sujeito com as máquinas celestiais e o modo como estas se organizam em função dele. Ao longo do quarto capítulo procurar-se-á demonstrar de que modo a indeterminação é nestas pinturas não apenas uma dimensão fundamental da percepção e da representação espacial mas, simultaneamente, um meio indispensável à sua mais ampla eficácia subjectiva sobre o observador. Nesse sentido, o indefinido e o incomensurável (juntamente com o incompleto) são domínios cruciais do espaço perceptivo imaginário construído pelo pintor em *conluio* com o observador. Para tanto, o estudo das máquinas celestiais barrocas, enquanto objectos destinados a serem percebidos e compreendidos visualmente, assentará, nesta última parte, em duas premissas: *i)* o processo da representação pictórica, no contexto considerado, corresponde à construção de uma representação plástica bidimensional que remete para uma realidade tridimensional, através do uso e manipulação dos meios e artificios próprios da linguagem plástica; *ii)* o processo da percepção destas pinturas, é, na sua essência, o produto de complexas operações integradas de carácter fisiológico, neurológico e psicológico, que resultam numa *construção*, isto é, na criação de uma representação ou representações cognitivas de carácter tridimensional onde intervêm diferentes variáveis biológicas e cognitivas. Considera-se deste modo que a construção pictórica feita pelos pintores do século XVIII não pode ser desligada da construção perceptiva realizada pelos seus observadores. Mais ainda, que a primeira não só tem em conta a segunda mas depende dela para atingir os seus objectivos e, assim, completar o seu processo: criar na mente do observador uma verosímil realidade distinta mas paralela e comunicante com aquela que rodeia o sujeito. Por outras palavras, uma *pararealidade*.

CAPÍTULO 4. A INDETERMINAÇÃO

4.1. Conceitos

4.1.1. Construção

Na visão existe uma Diferença entre observar e ver, pois qualquer que seja o Objecto que observo com ambos os Olhos ele aparece único e todos os outros mais distantes ou próximos que vejo, aparecem duplicados

(Molyneux, 1692: 288-9; cit. por Wade, 1998: 264)⁷⁹³

Chamamos Desenho às justas medidas, às proporções & aos contornos dos objectos visíveis que podemos dizer serem imaginários, que não tendo consistência senão com a extremidade dos corpos, residem verdadeiramente & realmente no espírito ...

(Piles, 1708: 323)⁷⁹⁴

A ideia de Kepler, reforçada depois por Descartes e pelo seu famoso diagrama (fig. 99), que a visão corresponde a uma projecção de luz na parede opaca do olho tornar-se-ia um lugar comum do pensamento visual e solidificaria uma das mais persistentes e difundidas analogias da modernidade: o olho funciona como uma câmara, logo a visão humana corresponde à formação de uma imagem idêntica àquelas que as máquinas ópticas fornecem. No esquema de Descartes, alguém – ele próprio – observa essas imagens. Talvez seja necessário especificar melhor: alguém como ele, como que situado dentro de si, observa as imagens que se projectam nas suas retinas, exactamente como cada um de nós pode observar uma fotografia num álbum, numa revista ou num computador, ou, melhor ainda, como quando sentados numa sala de cinema às escuras observamos as imagens que se projectam no ecrã. Este alguém, ao mesmo tempo interior e autónomo de nós, esse *eu* ou *outro eu*, esse *alter-ego* visual situado na nossa mente não existe. Até porque se existisse,

⁷⁹³ «For in Vision there is a Difference between *looking* and *seeing*, what ever Object I *look* at with both Eyes appears *single*, and all others more remote or nigher, the I *see*, appear *double* ...» [William Molyneux (1692). *Dioptrica Nuova: A Treatise of Dioptricks in Two Parts*. Londres: Tooke].

⁷⁹⁴ «L'on appelle Dessein les justes mesures, les proportions & les contours que l'ont peut dire imaginaires des objets visibles, qui n'ayant point de consistance que l'extrémité même des corps, resident veritablement & réellement dans l'esprit ...».

como num jogo de espelhos, num desdobramento especular infinito, um segundo alguém teria que observar as imagens projectadas nas retinas do primeiro, um terceiro nas do segundo e assim sucessivamente sem que o processo tivesse fim ou sentido. Na verdade, nas nossas mentes não há ninguém a ocupar o lugar de Descartes. Não há um observador ideal e, por isso, o problema da visão é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexo.

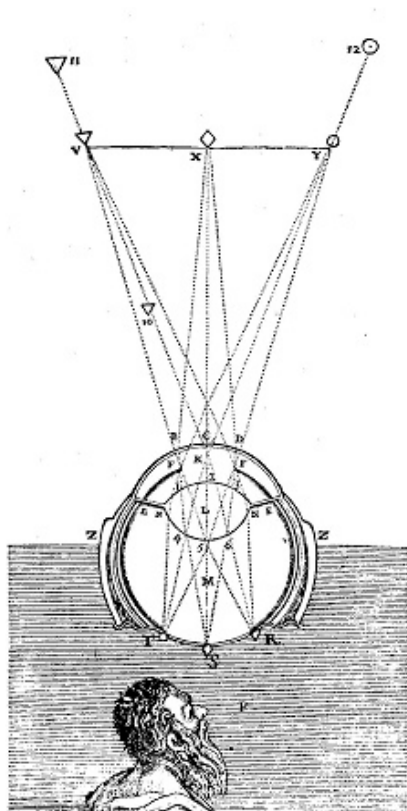


Fig. 99 – René Descartes (1596-1650). «Das imagens que se formam no fundo do olho» (in *La Dioptrique*, 1637: V).

Ver não é uma mera questão de projecção de imagens e a própria palavra *imagem* é já um problema adicional. Explicar a visão apenas como um processo de óptico simplifica um problema que, em grande parte, continua a ser para nós demasiado complexo e misterioso. Mas, também por isso mesmo, leva-nos a tomar a parte pelo todo, os meios pelos fins, o ponto de partida pelo ponto de chegada, fazendo-nos acreditar que ver é criar uma cópia interna do mundo exterior e, nesse sentido, que o sistema visual não é mais do que um admirável sistema óptico-mecânico – para os séculos XVII e XVIII, uma sofisticada câmara obscura dotada de lente, para os séculos XIX e XX uma admirável câmara fotográfica ou uma inigualável câmara de cinema ou vídeo. O paradigma de Kepler e de Descartes – o paradigma perspéctico da visão como projecção óptica de imagens – é, por isso, indissociável do conceito

mais lato da imagem como *mimesis* ou imitação⁷⁹⁵. Constitui, aliás, uma manifestação deste e, também por isso, quer a sua definição, como vimos, quer o seu destino posterior é indissociável da sua história. A analogia da nossa visão e até da nossa memória visual com o conceito de reprodução óptica faz com que uma e outra sejam encaradas como extensões deste: embora haja alguma verdade nesta relação isso «não é tanto porque a percepção tal como a memória sejam processos de cópia, mas antes porque *nem* a percepção *nem* a memória o são» (Neisser, 1968: 140). Se, como já foi tantas vezes referido, não vemos as projecções que ocorrem nas nossas retinas, o que é uma outra forma de dizer que estas não correspondem àquilo que *vemos*⁷⁹⁶, e se a nossa percepção visual não é uma cópia do mundo nem corresponde à simples adopção de uma imagem projectada opticamente nas nossas retinas, então o que é? A resposta, também ela apresentada da maneira mais simples, é a de que a percepção visual corresponde, muito provavelmente, ao resultado de uma *construção*⁷⁹⁷.

Esta ideia de construção pressupõe duas outras: *interpretação* e *inferição*, ou suposição. Uma e outra definem a percepção como um processo – ou um conjunto de processos simultâneos e paralelos⁷⁹⁸ – de *construção de hipóteses* acerca daquilo que, em

⁷⁹⁵ «Car, d'autant qu'ils [nos philosophes] ne considèrent en elles [les images] autre chose, sinon qu'elles doivent avoir de la ressemblance avec les objets qu'elles représentent, il leur est impossible de nous montrer comment elles peuvent être formées par ces objets, et reçues par les organes des sens extérieurs, et transmises par les nerfs jusques au cerveau. Et ils n'ont eu aucune raison de les supposer, sinon que, voyant que notre pensée peut facilement être excitée, par un tableau, à concevoir l'objet qui y est peint, il leur a semblé qu'elle devait l'être, en même façon, à concevoir ceux qui touchent nos sens, par quelques petits tableaux qui s'en formassent en notre tête, au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images, qui peuvent exciter notre pensée ; comme, par exemple, les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient. Et si, pour ne nous éloigner que le moins qu'il est possible des opinions déjà reçues, nous aimons mieux avouer que les objets que nous sentons envoient véritablement leurs images jusques au dedans de notre cerveau ...» (Descartes, 1637: IV, 31-2).

⁷⁹⁶ Como afirma Haber (1979: 94), «... the particular pattern of light on the retina at any one moment in time is never perceived as such. Rather, it serves only as a source of information from which to construct a representation – a perception. It, in itself, is not a representation of space or anything else». E Rock (1990: xiii-xiv), «the retinal image is not a picture any more than a photograph is a picture unless there is a viewer to construct it as one. A photograph is nothing more than an arrangement of points reflecting differing intensities and wavelengths. When we view it, however, we group certain points together ... As a result, we perceive a rectangular shape on a homogeneous background (which we may then go on to recognize as the shape of a book). In short, to perceive the rectangle in the picture, we engage in grouping or organization. ... Precisely the same is true about the retinal image».

⁷⁹⁷ «... our perception of the world is a construction of it. It forces us to realize that the physical world, which we assume exists independent of perception, should not be confused with our perception of that world. ... There are no colors such as red, blue and green in the physical world, only rays of light of varying wavelengths reflected from surfaces. There are no odors or tastes in the physical world, only certain chemical concentrations in the air or mouth. There are no sounds in the world, only vibrations created in the air. Colors, odors, tastes and sounds are the end result of the brain constructing such subjective sensations on the basis of the stimulation from the world impinging on a sense organ» (Rock, 1990: x).

⁷⁹⁸ «... a distinction between two levels of processing. Certain aspects of visual processing seem to be accomplished simultaneously (that is, for the entire visual field at once) and automatically (that is, without attention being, focused on any one part of the visual field). Other aspects of visual processing seem to depend on focused

cada momento se projecta nas nossas retinas⁷⁹⁹. Por outras palavras, as imagens projectadas nas paredes opacas dos olhos – sejam elas imagens do mundo natural ou imagens de outras imagens, artificiais e também elas *construídas*, como, por exemplo, pinturas – necessitam de ser interpretadas e, para o fazer, usamos de forma interactiva complexos processos de natureza biológica, cognitiva e psicológica. Ver envolve todas estas componentes e, acima de tudo, envolve muito mais informação do que aquela que recebemos em cada momento por via ocular. Nesse sentido, a concepção da percepção como construção pressupõe a revisão de um outro conceito: o de projecção. Na percepção visual, tão ou mais importante que a informação que se projecta opticamente nas retinas é a informação cognitiva armazenada na nossa memória e que, no processo de interpretação, *projectamos* ou adicionamos à informação óptica, de modo a torná-la coerente e com sentido. Assim, esta informação conduz a alterações e, acima de tudo, a um enriquecimento do processo visual, cujo resultado – o acto de ver – transcende em muito aquilo que o despoleta⁸⁰⁰. Portanto, a informação ou experiência previamente adquirida altera de facto a informação sensorial, tal como esta conduz inevitavelmente a alterações naquela (cf. Rock, 1990: xvi-xvii).

A concepção da percepção como construção significa, portanto, a construção de hipóteses acerca do que vemos – hipóteses que permitam explicar e compreender tudo aquilo que se situa e decorre no nosso campo visual e, dessa forma, adquirir conhecimento e domínio sobre ele⁸⁰¹. Criar e testar hipóteses constitui assim a principal tarefa da percepção e

attention and are done serially, or one at a time, as if a mental spotlight were being moved from one location to another» (Treisman, 1986: 97). Para a relação entre processos simultâneos e processos ao longo do tempo, cf., p.e., a teoria da percepção em três estádios formulada por Marr (1982). Para a concepção científica, desenvolvida nas duas últimas décadas, de *paralelismo maciço* e *especialização funcional* como modelo estruturante dos processos cerebrais e, em particular, do sistema visual, cf. p.e. Zeki (1990; 1999a; 1999b) e Livingstone (2002: 47-52). Para o conceito de percepção como construção, cf. p.e. Neisser (1968), Rock (1984), Crick e Koch (1992) e Zeki (1999a).

⁷⁹⁹ «It might be said ... that the very process of perception is based on the same rhythm of schema and correction. It is a rhythm which presupposes constant activity on our part in making guesses and modifying them in the light of our experience. ... To probe the visible world we use the assumption that things are simple until they prove to be otherwise» (Gombrich, 1960: 231). E Gregory (1979: 228-30), afirma: «Perception cannot be direct or intuitive knowledge of the world, as held by Berkeley. ... perceptions are extrapolations of data – hypotheses ...».

⁸⁰⁰ «The brain must use past experience (either its own or that of our distant ancestors, which is embedded in our genes) to help interpret the information coming into our eyes. ... seeing is a constructive process, one in which the brain has to carry out complex activities (sometimes called computations) in order to decide which interpretation to adopt of the ambiguous visual input. "Computation" implies that the brain acts to form a symbolic representation of the visual world, with a mapping (in the mathematical sense) of certain aspects of that world onto elements in the brain» (Crick e Koch, 1992: 111-2).

⁸⁰¹ «All men by nature desire to know. An indication of this is the delight we take in our senses; for even apart from their usefulness they are loved for themselves; and above all others the sense of sight. For not only with a view to action, but even when we are not going to do anything, we prefer sight to almost everything else. The reason is that this, most of all the senses, makes us know and brings to light many differences between things» (Aristóteles, *Metafísica*: 1.1, 980a, 22-27; cit. por Harries, 2001: 143).

para a compreendermos, como afirma Gregory (1995: 14), somos obrigados a «desenvolver hipóteses acerca de hipóteses». Este processo, assente na interpretação, inferição, organização e transformação da informação visual, implica necessariamente a construção de *representações perceptivas temporárias*, constantemente disponíveis para serem alteradas, corrigidas e aperfeiçoadas (cf. Treisman, 1986: 108-10). Representações que, por definição, são incompletas e, num certo sentido, indeterminadas. Por isso, o que vemos em cada momento não é simplesmente a informação projectada nas nossas retinas mas o conteúdo da representação, ou do conjunto de representações, que construímos continuamente a partir daquela: construções mentais, tanto de objectos, como de acontecimentos como, sobretudo, do espaço em que estes se situam e decorrem. Na verdade, esta capacidade de ver constantemente o mundo como *espaço* (que tendemos a considerar um mero reflexo, ou cópia, da própria espacialidade do mundo e, por isso, alheio a nós próprios como seres cognitivos), constitui um dos exemplos mais extraordinários deste poder construtivo: o de criar uma complexa, significativa e bastante completa representação tridimensional a partir de uma outra não só bastante mais simples e equívoca, como inquestionavelmente bidimensional – que, nas palavras de Marr (1982), pode ser designada como um *esboço primário*.

No entanto, podemos perguntar: porque é que a visão é uma construção mediada e não uma sensação directa? Ou seja, porque é que as “imagens” nas retinas têm que ser interpretadas e sujeitas a processos de inferência e de adição de informação memorizada? Fundamentalmente porque, enquanto projecções bidimensionais de um mundo visual tridimensional, elas são estruturalmente ambíguas (Gombrich, 1960: 264; Hoffman, 1983: 111; Hoffman, 1998; Singer, 2002: 41). Essa ambiguidade resulta, desde logo, do facto da operação de projecção óptica conduzir a uma redução e alteração da informação visual, seja por supressão, compressão ou distorção. Donde, as imagens retínicas não são idênticas ao mundo que as originou mas, como qualquer projecção perspéctica, são uma representação dele. Por isso, à semelhança de qualquer outra representação, necessitam de ser interpretadas, pois a mesma projecção pode ser a representação de múltiplos objectos, contextos ou acontecimentos diferentes. Além disso, dois outros factores são também importantes: por um lado, não ocorre *uma* mas *sucessivas* projecções diferentes ao longo do tempo, em virtude da constante mutabilidade do mundo à nossa volta e das modificações do nosso próprio ponto de vista, consequentes com a nossa condição de sujeitos visuais móveis; por outro, a informação visual contida nessas projecções luminosas está codificada em impulsos fotoeléctricos, ao passo que a linguagem do sistema visual, comum a todo o sistema nervoso, é formada por impulsos electroquímicos. Isto significa que a primeira tarefa é traduzir

a informação de uma linguagem para outra. Depois disso, operações ainda mais complexas conduzem a uma extracção, segmentação, análise e recombinação da informação por sistemas, células e áreas nervosas especializadas, em constante comunicação tanto entre si como com outras regiões do cérebro, tendo por objectivo último construir uma ideia visual do mundo coerente, espacial e com sentido (cf. Hubel, 1988; Bruce, Green e Georgeson, 1996; Hoffman, 1998; Palmer, 1999).

Em suma, a grande tarefa da visão é adquirir conhecimento acerca do mundo para, em primeiro lugar, criar dele uma ideia suficientemente exacta e completa que nos permita, antes de mais, sobreviver no seu seio. Para isso, o nosso cérebro necessita de construir *representações* dos objectos e acontecimentos tal como estes são e não como se apresentam aos nossos olhos a cada momento (Crick e Koch, 1992: 112-3; Zeki, 1999*b*: 80). A tarefa da percepção é, assim, a de procurar *constâncias*⁸⁰²: uma busca das características essenciais e permanentes dos objectos, acontecimentos e contextos com que nos relacionamos, que nos permita criar ideias genéricas acerca deles e, por isso mesmo, plasticamente adaptáveis às suas múltiplas transformações ao longo do tempo, como aqueles que decorrem das diferentes condições de luminosidade, distância, ponto de vista, entre outras. Tanto a percepção, através das suas representações cognitivas, como a arte, através das suas representações materiais, têm em comum este carácter de construção e de interpretação; mas também, como acentua Zeki (1999*b*: 79), ambas partilham esta necessidade de conhecimento e esta busca de constância na sempre mutável aparência visual das coisas. Ou, como afirma Gombrich (1960: 47), sem esta nossa faculdade cognitiva «para reconhecer identidades através das diferentes variações, para descontar a mutabilidade das condições e para preservar a estrutura de um mundo estável, a arte não podia existir». Ambas são, assim, produto da experiência cognitiva no seio da qual a *descoberta das aparências* é, efectivamente, a «descoberta da ambiguidade da visão» (Gombrich, 1960: 264). E é esta mesma busca de constâncias, do que é permanente e consistente, que explica porque é que frequentemente, sobretudo quando confrontados com imagens ilusionistas, «preferimos uma ilusão coerente a uma percepção inconsistente mas realista» (Singer, 2002: 44).

⁸⁰² «Despite great variability in the particular shape of the retinal image as we move from one position to another, and despite lack of correspondence between that image and the actual shape of the object, our perception remain remarkably stable and accurate. Investigators refer to the stability and accuracy of perception as *constancy*, in this case constancy of shape. They refer to the correspondence between the percept, or construction, and the external object as veridicality, which means truthfulness. Perception is remarkably veridical, although ... not perfectly or always so» (Rock, 1990: x-xi).

De facto, se a percepção pressupõe a construção de hipóteses, então ela é por natureza probabilística, incerta e, sobretudo, indeterminada – no sentido em que é um processo impreciso, não fixo, em decorrência e, em última análise, sujeito a revisão e a correcção. Isto é, ambíguo. Uma tal ambiguidade – mas também, por isso mesmo, complexidade e riqueza – significa que ela não é unívoca, exacta ou destituída de incertezas. A arte procura explorar todas as potencialidades desta inerente ambiguidade da percepção, dos seus paradoxos e ilusões, decorrente desta lógica de elaboração, avaliação e selecção de hipóteses com base em graus de probabilidade⁸⁰³. Nesse sentido, a natureza da percepção visual como um conjunto de processos mentais que, partindo de informações visuais insuficientes, opera a construção de percepções sólidas e coerentes torna-a particularmente apta a lidar com imagens e, no âmbito destas, com pinturas. Um mundo de possibilidades: eis do ponto de vista perceptivo o grande traço de união entre o mundo visual e o mundo da arte.

... existem infinitos objectos que podem produzir a mesma distribuição luminosa bidimensional. ... [Porém,] porque um número infinito de contextos *pode* ser percebido mas apenas um o *é*, isto significa que devemos considerar mais do que o próprio estímulo: devemos considerar a natureza do observador, o qual apenas responde à imagem naquela de entre muitas maneiras possíveis. (Hochberg, 1972: 49-50)

Neste entendimento da percepção como construção, o observador é, acima de tudo, um intérprete (Bryson, 1983: 15), alguém capaz de transformar a díspar informação visual e a incerta matéria pictural – manchas e linhas – em algo com sentido, alguém capaz de aceitar as imagens como representações, as simulações como substitutos significantes e as convenções pictóricas como informação codificada. É nesse sentido que Gombrich (1960: 76) afirma que se «toda a arte tem origem na mente humana, nas nossas reacções ao mundo mais do que no próprio mundo visual», então de algum modo «toda a arte é “conceptual”». Por isso, o observador é não só um *organismo perceptivo* «no qual as imagens actuam» (Aumont, 1994: 56), mas um *parceiro activo* na construção do sentido das imagens e um *sujeito subjectivo* que as interpreta, alargando os limites da sua existência efectiva e tornando-as em algo mais do aquilo que mostram (Reis, 2002: 24-5). Como objectos incertos, inexactos e equívocos, elas dirigem-se a nós, interpelam-nos e desafiam-nos, tal como nós interpelamos e desafiamos

⁸⁰³ «Perception is essentially the postulating of objects from strictly inadequate data. We may say, then, that behaviour is controlled from perceptual *postulates* rather than directly from sensory *data*. We have found that object-hypotheses can be ambiguous, distorted or paradoxically. They can also be false fictions. ... perceptual hypotheses can ... be uncertain, ambiguous, distorted, paradoxical and fictional in the sense of going beyond fact, sometimes to generate error. But we suppose that none of these can apply to physical reality. Facts are, or they are not. Facts, or physical events, cannot be uncertain, ambiguous, distorted or paradoxical: and they cannot go beyond themselves, to be fiction. ... [But] It is not facts, it is description, which can be distorted, ambiguous or paradoxical» (Gregory, 1973: 89-90).

essas mesmas imagens, numa relação que «envolve um contínuo ajustamento, à medida que as escrutinamos em busca de sugestões de como proceder e de confirmações, ou negações, das nossas respostas» (Podro, 1998: vii).

Se a ambiguidade da visão nos torna sujeitos activos na construção da aparência do mundo, a estrutural indeterminação da pintura, de que a representação de espaço é um exemplo paradigmático, torna-nos em participantes activos na sua construção. Desse modo, pintor e observador são parceiros indissociáveis, desempenhando até papéis intermutáveis – todo o pintor é um observador da sua pintura – e o conceito de construção perceptiva encontra correspondência no de construção compositiva, ou pictórica: pintar, tal como ver, é assim um acto de construção, envolvendo organização mas também interpretação e inferição. Consciente, directa ou indirectamente, desta realidade perceptiva, o pintor explora todas as possibilidades da ambiguidade inerente tanto à visão como à natureza da própria imagem pictórica, apela aos processos de participação activa do observador e emprega estratégias compatíveis – por vezes mesmo idênticas – àquelas que o sistema visual usa para construir percepções espaciais a partir de projecções ou representações bidimensionais: fornecendo as informações suficientes ou necessárias e organizando-as de uma certa maneira. Ou seja, criando representações que ao mostrarem algo sejam capazes de sugerir ou evocar algo mais. Tornando-as *imagens potenciais*, imagens capazes de, naquilo que explicitamente representam, conterem potencialmente a sua própria transcendência visual: a representação de possíveis, implícitas mas não necessariamente determinadas, realidades visuais (sejam objectos, contextos ou acontecimentos) situadas *para além* da sua objectiva configuração material. Mundos imaginários, que, em última instância, apenas existem na mente do pintor e/ou do observador.

O modo como biologicamente percebemos o mundo visual pouco ou nada mudou desde há milhares de anos. De facto, ao longo da nossa existência fomos capazes de desenvolver novas capacidades, que nos permitiram produzir artefactos visuais, mas não órgãos específicos, físicos ou cognitivos, para a sua realização ou percepção. Por outras palavras, desenvolvemos novos sentidos e usos, em grande medida inesperados, para a complexa maquinaria neurobiológica que já possuíamos. Porém, a experiência contemporânea da representação ilusionista demonstra-nos que a eficácia perceptiva da ilusão na arte é temporal, cultural e historicamente mutável. Portanto, a análise da eficácia dos artifícios e recursos visuais e, em última análise, da própria representação pictórica num dado observador do passado – por exemplo, do século XVIII – deve ser avaliada, desde logo, a partir da implícita declaração pelo artista da eficácia que eles têm para si próprio. Quase sempre o

conjunto de artifícios e convenções presentes de forma recorrente em diferentes obras do mesmo período – o conjunto de constantes ilusionistas – constituem implicitamente essa declaração.

... o artista não tem um acesso mais privilegiado à sua experiência visual do que qualquer outra pessoa. No entanto, ele treinou-se para avaliar a sua própria resposta à imagem à medida que esta cresce nas suas mãos. Se o seu objectivo é uma correspondência com o mundo visual ele adoptará qualquer artifício que a sugira a si próprio. Se o seu trabalho é bem sucedido podemos inferir que também sugere uma tal experiência a outros observadores ... (Gombrich, 1976b: 271)

Ao dirigir-se sobretudo ao sujeito observador, entendido como um ser psicológico, a arte barroca contribuiu de forma fundamental para a moderna definição de *observador* e para a sua centralidade no processo artístico – que a época contemporânea reflecte de forma inquestionável. A frequente indistinção nos processos e respostas perceptivas do sujeito às imagens e aos objectos reais (Cutting, 2003: 217) constituiu uma questão central da arte religiosa contra-reformista, tornando-se, pela primeira vez no período barroco, um problema estético incontornável. O reconhecimento do poder artístico e psicológico da ilusão conduziu, de forma consequente, à reafirmação e aprofundamento ilusionista de toda a pintura religiosa – expresso, de forma especialmente notável, no caso das máquinas celestiais. De facto, tanto a percepção do espaço real como do espaço representado nas pinturas assenta nos mesmos processos biológicos e nas mesmas estratégias psicológicas, desenvolvidos pelos mesmos órgãos e sistemas cognitivos (Haber, 1980: 4; Shepard, 1990: 367) – o que, em parte, explica essa recorrente alternância, na história da cultura visual, entre a identificação da imagem com o mundo (o poder mágico da imagem) e a acentuação da sua dissemelhança (da imagem como revelação à imagem como engano), que cada um de nós pode experimentar em momentos diferentes.

O apelo da pintura ilusionista barroca à participação activa do observador, aquilo que E. H. Gombrich designa por *beholder's share* – isto é, o resultado estético e perceptivo da interacção entre a imagem e o observador ou, por outras palavras, entre a *materialidade da obra* e a *imaterialidade da mente* – significa não apenas a identificação do observador com o artista mas também do artista com o observador: «essa consciência do essencial que o faz suprimir todas as redundâncias sabendo que pode confiar num público que participará no jogo e saberá como receber uma sugestão», num processo em que «o artista cria a sua própria elite e a elite os seus próprios artistas» (Gombrich, 1960: 196). Portanto, com base neste pressuposto, os artistas confiam e contam com os mecanismos perceptivos do sujeito, com as suas capacidades de construir, ou reconstruir, um todo espacial complexo a partir de

sugestivas, mas incompletas e indeterminadas, representações bidimensionais; sobretudo, confiam e contam com a sua disponibilidade para aceitar um tal desafio.

Como salienta Kemp (1990: 165), não deixa de ser notável, ou «excepcional», o modo como as ideias de Leonardo perturbaram, ou conduziram a um «distúrbio», dos pressupostos fundamentais da perspectiva linear e, acima de tudo, desafiaram com sucesso o paradigma geométrico do espaço visual. A revisão do papel do olho e a nova centralidade da mente no processo visual significou um confronto das regras perspécticas com a flexibilidade e a relatividade do acto de ver e com o papel activo da imaginação do sujeito observador. A estes desafios, o século XVIII acrescentará um outro ainda mais radical: «uma reavaliação fundamental da percepção como um todo – como é que “vemos”, como é que descodificamos as confusas impressões sensoriais, como é que compreendemos, como é que os sentidos se relacionam entre si, e assim sucessivamente» (Kemp, 1990: 165). De algum modo, a *percepção visual*, no seu sentido amplo e moderno, nasce nesse século; tal como é nele, especialmente na sua segunda metade, que a ideia da percepção como construção dá os seus primeiros e decisivos passos – as contribuições de John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776) e, no final do século, de Immanuel Kant (1724-1804)⁸⁰⁴, são, neste domínio, fundamentais (cf. Locke, 1690; Hume, 1738; Kant, 1790). Assim, ao longo de setecentos a concepção de que a percepção de distância e profundidade – ou seja, a percepção de espaço – envolve operações entre «elementos já presentes no domínio mental (obtidos sensorialmente) para produzir um produto final no domínio mental (a experiência do mundo visual)», cabendo, portanto, à mente «construir uma imagem perceptiva ou representação da estrutura espacial dos objectos presentes no campo da visão» torna-se predominante (Hatfield, 1990: 39).

Berkeley, na sua psicologia da visão, considera que a «*Distância é sugerida à Mente pela Mediação de uma outra Ideia que é, em si própria, percebida no Acto de Ver [sublinhado nosso]*» (Berkeley, 1709: XVI, 3)⁸⁰⁵. Embora tenhamos tendência «a pensar que é através da Visão que temos as Ideias de Espaço e de Sólidos, as quais resultam de nós imaginarmos que, em termos estritos, vemos a Distância e algumas partes de um Objecto a

⁸⁰⁴ «The Enlightenment culminated at the close of the eighteenth century with Immanuel Kant's critiques of the foundations of human knowledge in his grand Teutonic system – German Idealism. ... Although Kant never doubted that the flowers and birds existed out there in the commonsense world, he concluded that, in a strict philosophical sense, one knows the natural world as a mental construction made out of colors, sounds, and other sensations» (Gamwell, 2002: 13).

⁸⁰⁵ «... Distance is suggested to the Mind, by the Mediation of some other Idea which is it self perceiv'd in the Act of Seeing».

maior Distância que outras», é através do sentido tátil que, segundo ele, estas ideias se formam na nossa mente – sendo, portanto, ideias como distância, profundidade, espaço ou corpo obtidas por via não da geometria ou óptica da visão mas por processos de inter-relação entre diferentes sistemas sensoriais (Berkeley, 1709: CLIV, 41-2)⁸⁰⁶. O que a visão, só por si, nos fornece são as sensações de cor, de luz e sombra e respectivas variações (Berkeley, 1709: CLVI, 42). Assim, de acordo com a sua visão empirista da percepção visual, o conceito de espaço é uma ideia abstracta construída a partir da percepção de extensão (cf. Berkeley, 1710). Por isso mesmo, o conceito newtoniano de espaço absoluto é para si «uma falsa hipótese de uma abstracção» (Jammer, 1993: 135).

Esta ideia defendida por Berkeley do mundo visual como construção empírica humana, ou seja como construção mental, surge quando Molyneux, a propósito do problema das imagens se projectarem invertidas na retina, havia afirmado que não é o olho que vê mas sim a mente, ou *alma*, sendo aquele apenas um instrumento desta (cf. Molyneux, 1692: 105-6; cit. por Wade, 1998: 323-4). Isto mesmo será repetido depois de forma mais clara por William Porterfield (c.1696-1771) (cf. Porterfield, 1737: 213-4; cit. por Wade, 1998: 324). No entanto, foi através da cor que se tornou absolutamente claro para o século XVIII que a percepção é uma construção mental feita a partir das informações recolhidas do mundo físico: a dissociação entre luz como realidade física e cor como sensação perceptiva foi uma das consequências mais óbvias – e polémicas – da teoria óptica de Newton publicada em 1704.

A crítica empirista de Berkeley ao espaço geométrico e, particularmente, à perspectiva linear, não só expressava uma nova concepção das questões da visão como ecoava e reforçava uma nova atitude crítica relativamente a essa perspectiva, entendida como modelo da representação e da visão. Se ao longo do século XVIII esta crítica seria continuamente reforçada e aprofundada, ainda assim, ela permaneceu matéria de polémica e discussão. Hoje, no entanto, parece ser absolutamente claro que a ambiguidade da representação perspectivada, na qual um dado ponto na sua superfície pode ser a representação de infinitos pontos no espaço, a torna, só por si, insuficiente como verídica simulação espacial. Isto é, à semelhança das nossas projecções retínicas, ela necessita não só de ser

⁸⁰⁶ «We indeed are prone to think, that we have by Sight the Ideas of Space and Solids, which arises from our imagining that we do, strictly speaking, see Distance, and some parts of an Object at a greater Distance than others, which has been demonstrated to be the Erect of the Experience we have had, what Ideas of Touch are connected with such and such Ideas attending Vision. But the Intelligence here spoken of is suppos'd to have no Experience of Touch. He wou'd not, therefore, judge as we do, nor have any Idea of Distance, Outness, or Profundity, nor consequently of Space or Body, either immediately or by Suggestion. Whence it is plain, he can have no Notion of those parts of Geometry, which relate to the Mensuration of Solids, and their Convex or Concave Surfaces, and contemplate the Properties of Lines generated by the Section of a Solid».

interpretada, por via de sistemas e processos inatos, como de ser confrontada e enriquecida com a experiência adquirida de que falavam os empiristas ingleses.

Se as imagens [*pictures*] fossem capazes de duplicar de forma exacta a luz dos contextos que representam, então o processo de perceber uma imagem seria idêntico ao processo de perceber directamente o contexto representado e não haveria nenhuma área separada de investigação que pudéssemos identificar como representação "pictórica". Porém, uma imagem não consegue duplicar a luz de um contexto real. A superfície plana e pigmentada de uma imagem produz uma distribuição da luz reflectida que, se for medida por qualquer dispositivo de registo da energia luminosa, se descobrirá, quase sem excepção, ser diferente em quantidade, composição espectral e distribuição espacial da luz reflectida, do contexto que a imagem representa. (Sedgwick, 1980: 34)

Portanto, muitas das mais importantes características visuais do meio ambiente, como cor, textura e outras, não podem ser reproduzidas pelo modelo projectivo (Sedgwick, 1980: 37-8), seja ele aplicado à visão ou à representação pictórica – algo que havia sido reconhecido por Leonardo na sua teoria da perspectiva atmosférica. Além disso, só por si, a geometria não determina o modo como a informação que fornece é usada, organizada e combinada com outros tipos de informação, isto é, como é interpretada e transformada pela experiência prévia do sujeito, pelas suas características individuais e pelas suas expectativas (Haber, 1980: 5). Fazer uma distinção entre ilusão e alucinação seria muito mais fácil se as nossas percepções fossem cópias das projecções retínicas e as nossas representações pictóricas reproduções projectivas do mundo visual que pretendem representar (cf. Neisser, 1968: 145). Isso não significa que umas e outras sejam arbitrárias, totalmente imprevisíveis ou incompreensíveis. Pelo contrário, obedecem a regras, a constâncias e a convenções ou processos pré-determinados, mas, por isso mesmo, não só têm que ser objecto de interpretação como esta permite, afinal, chegar a resultados não apenas verídicos mas relativamente comuns, constantes e partilháveis entre sujeitos diferentes. Umas e outras dependem, portanto, da construção de representações ou *mapas cognitivos* (cf. Treisman, 1986) que, em grande parte, são determinados por mecanismos e processos idênticos em todos os indivíduos. É esta mesma semelhança de mecanismos e processos que está envolvida tanto na percepção do espaço real como na percepção de uma representação de um espaço virtual – aquilo que Sedgwick (2003: 61-3) designa por *percepção directa* e *percepção indirecta*, respectivamente⁸⁰⁷. Também por isso se pode afirmar que a ilusão «consiste na convicção de

⁸⁰⁷ Como realçam Niederée e Hayer (2003: 87), o que a teoria perspéctica da projecção central explica «is that we perceive the *same* in both situations, that is, when viewing the real cube and the picture of the cube, but not *why* we see a cube at all».

que há apenas uma maneira de interpretar o padrão visual à nossa frente» (Gombrich, 1960: 210).

Assim, as imagens [*pictures*] devem ser consideradas como tendo, normalmente, um veículo, um conteúdo e um referente. O veículo é um objecto físico com propriedades visuais como forma e cor. O referente de uma imagem é o que se considera que ela refere: isto pode incluir todos os tipos de objectos e acontecimentos ... Finalmente, o conteúdo consiste naquelas propriedades que consideramos relevantes para a representação e que relacionamos com um objecto ou um acontecimento. Portanto, o conteúdo providencia-nos normalmente um procedimento através do qual podemos determinar o referente da imagem. O conteúdo pode também ser caracterizado como um objecto intencional que, por assim dizer, podemos ver *na* superfície do veículo da imagem. ... O processo que constitui um conteúdo deve ser designado por "interpretação". (Sachs-Hombach, 2003: 171)

O fenómeno da ilusão ou, talvez seja melhor dizer, das ilusões, nasce do facto de que não há percepção sem ilusão. Isto significa que a ilusão na arte não é o resultado de um funcionamento diferente, ou deficiente, da percepção visual mas, pelo contrário, do conflito entre o seu normal funcionamento e a natureza artificial – isto é, distinta do mundo – do objecto percebido (cf. Gillam, 1980; Gregory, 1995: 23-6). Se «as percepções são hipóteses», então as ilusões, enquanto «fenómenos da percepção» são «hipóteses deslocadas» (Gregory, 1973: 49, 69) e, nesse sentido, o resultado dessa natureza estruturalmente paradoxal da percepção que se expressa, desde logo, no facto de todas as imagens bidimensionais serem por nós «processadas como objectos no espaço tridimensional» (Gregory, 1995: 13). Por isso aceitamos imagens distorcidas e comprimidas de um objecto, criadas pela aplicação dos princípios da perspectiva linear, como verosímeis representações desses objectos e, além disso, reconhecíveis e identificáveis. O papel determinante das suposições na percepção de imagens pictóricas é, afinal, reflexo, do papel mais vasto que essas mesmas suposições desempenham na nossa percepção visual do mundo – que, convém não esquecer, é despoletado pela sua projecção reduzida, comprimida e, necessariamente, distorcida nas nossas retinas. O facto de, para nós, o mundo não se confundir com estas projecções bidimensionais ou, inversamente, destas projecções não serem só por si a aparência final do mundo, é a melhor demonstração do carácter mental da percepção, isto é, do primado da interpretação cognitiva sobre a projecção óptica.

Um bom exemplo deste carácter construtivo da percepção e da profunda articulação e compatibilidade com ela da construção pictórica é a nossa capacidade de reconhecer e identificar objectos conhecidos através da sua mera representação através de linhas de contorno – veja-se o caso do desenho e de tantas pinturas. Considerando que no mundo visual estas linhas não existem e sabendo hoje que o sistema visual está particularmente bem equipado biologicamente para *extrair* linhas de contorno dos limites entre corpos e áreas

diferentes, acentuando para isso até as suas diferenças lumínicas e cromáticas, podemos perceber melhor o que construir significa e de que modo os artistas sempre souberam tirar partido deste carácter da percepção visual (cf. p.e., Hubel, 1988: 85-8; Solso, 1994: 51-72; Palmer, 1999: 151-3, 292-6; Livingstone, 2002). Neste sentido, a percepção é um constante esforço para ver algo espacialmente organizado e, de preferência, com sentido. Uma constante tentativa para ultrapassar a indeterminação, a ambiguidade e a incerteza, mesmo que para isso tenhamos que acrescentar ao que vemos o que não vemos ou simplesmente ver à nossa frente o que, pura e simplesmente, não está lá ou está de forma diferente – para nós menos aceitável e menos significativo. Ver significa tudo isto: construir, interpretar, acrescentar, transformar – mas também «adivinhar» (Gombrich, 1960: 254). E num jogo de adivinhação, por mais bem treinados que estejamos, o erro – ou a ilusão – é uma consequência inevitável das suas regras. Na percepção e na arte ele é, frequentemente, indistinguível da resposta correcta e esse é um dos seus aspectos mais fascinantes.

4.2. O domínio do indefinido

4.2.1. *Theatrum sacrum*: a visão oblíqua, a robustez e as figuras canónicas

*O mundo inteiro é um palco, / E todos os homens e mulheres
meros actores. / Têm as suas entradas e saídas; / E um
homem no seu tempo representa muitos papéis, / E sete
idades têm os seus actos.*

(Shakespeare. *As You Like It*, c.1599)⁸⁰⁸

A necessidade de interacção com o observador, de dominar e prender a sua atenção, de o fazer participar activamente na construção do espaço ilusionista e imaginário, é simultaneamente causa e consequência da dimensão teatral da pintura barroca. Esta atitude nada tem de estranho ou de inusitado: a pintura encontra a sua justificação não apenas no acto de criação realizado pelo seu autor – ou autores, como no caso da maioria das máquinas

⁸⁰⁸ «All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages» (*The Complete Works of William Shakespeare: Comprising His Poems and Plays*. Londres: Spring Books, 1958; II, vii).

celestiais – mas no acto de observação realizado por um dado sujeito. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a ideia de que uma pintura é para ser vista, partilhada, desfrutada e compreendida visualmente nada tem de novo: o que é novo é a ênfase nela colocada durante este período. Constata-se, por isso, que conceito barroco de *espectáculo* domina um campo muito vasto de manifestações artísticas diferentes, instala-se em quase todas as esferas da cultura visual e, desse modo, «controla tanto o olhar como a consciência de toda uma sociedade ou, pelo menos, de parte dela» (Minor, 1999: 186). O seu poder reside nessa sua capacidade para primeiro transformar o observador numa testemunha de acontecimentos visionários, impossíveis mas verosímeis, para depois o arrancar à terra e transportar para um outro mundo, fantástico, misterioso e absolutamente irresistível. Para isso, o artista, quer na qualidade de pintor, de cenógrafo ou de encenador – ou de todas elas simultaneamente – é chamado a criar visões sobrenaturais, acontecimentos cósmicos espantosos, inesperados túneis espacio-temporais, maravilhosas aberturas celestiais capazes de inundar o observador num fluxo de luz divina, de o esmagar com as figuras e as massas de nuvens que por elas irrompiam e de o seduzir com a possibilidade de através delas ascender a uma outra esfera. Envolvido nestas apoteoses celestiais, o observador é conduzido do espanto à admiração, da admiração à veneração e destas, finalmente, ao abandono e ao rapto: exactamente como «o abandono extático dos corpos dos santos barrocos representa o abandono das suas almas à acção de Cristo que os místicos descrevem como uma fusão luminosa ou, segundo o modelo eucarístico, como uma incorporação da Graça» (Carreri, 2002: 273). Nesse momento ele torna-se a personificação viva da ilustração do *ravissement* de Charles Le Brun. O artifício não só captura mas transforma observador, no qual «a admiração mas, sobretudo, a maravilha perante a realização da extraordinária máquina sucedem à ilusão» (Casale, 2002: 218).

A ideia da pintura como drama e do drama como espectáculo pictórico reunia-se nos tectos para uma teatral apoteose celestial. O teatro propriamente dito, mas também a teatralidade de todas as formas artísticas e a própria teatralização da vida, expressão dessa recorrente ideia do mundo como um palco, desempenham um papel absolutamente central na sociedade e na cultura barroca, que é indissociável do primado da esfera pública sobre a esfera privada⁸⁰⁹, tanto quanto da afirmação e celebração do poder do *ancien régime* por via do *fausto*: Gabriel Sénac de Meilhan (1736-1803), no seu *Considérations sur les richesses et*

⁸⁰⁹ Só na segunda metade de setecentos é que, gradualmente, quer este predominio do teatro e da teatralidade quer esta relação entre as duas esferas da vida começaria a mudar (cf. Norman, 2001; Fried, 1980; Saisselin, 1992).

le luxe de 1787⁸¹⁰, redefiniu a função do luxo no seio da monarquia absoluta chamando-lhe «*le fauste* – pompa, esplendor, magnificência, grandeza» (Saisselin, 1992: 40). Entendido deste modo, o fausto desempenhava efectivamente um papel fundamental no seio da sociedade barroca, quer como instrumento político e ideológico da Coroa, quer como instrumento religioso e metafísico ao serviço da propagação da fé católica e da glorificação da Igreja (Minor, 1999: 84). A arte constitui um dos campos privilegiados desta acção política e religiosa e não admira por isso que, nela, fausto e teatralidade se misturem ao ponto de serem difíceis de destringir. Não admira também que o conceito de teatralidade atravessasse as múltiplas manifestações artísticas dos séculos XVII e XVIII e nelas se expresse sob múltiplas e diferentes formas. A ambição da obra de arte total, a *Gesamtkunstwerk*, e da fusão teatral das várias formas de arte, o *bel composto*, invade indiferentemente os palcos e os tectos, os palácios e as igrejas, a pompa da corte e o ritual eclesiástico, numa quase completa diluição de fronteiras.

Um dos exemplos mais notáveis é a Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vittoria (1647-52), em Roma, projectada por Gian Lorenzo Bernini e realizada por si e pela sua equipa (figs. 100, 101 e 102). Decorada com requintados mármore policromos, a capela é concebida com um verdadeiro *theatrum sacrum*: nas duas paredes laterais, sentados em camarotes, os membros da família Cornaro assistem ao *Êxtase de Santa Teresa* que, esculpido por Bernini, decorre no “palco” central; ao mesmo tempo, na abóbada, a *Glória do Espírito Santo*, pintada por Guidobaldo Abbatini (1600-1656), cria uma abertura para o céu, para a aparição de Deus e para a sua luz, cujos raios invadem a capela e iluminam a santa, deitada sensualmente sobre uma nuvem, no momento em que um anjo espeta a seta do amor divino no seu corpo em êxtase. Arquitectura, pintura e escultura; mármore, ferro, estuque pintado, vidro – uma combinação de diferentes artes, materiais e técnicas, envolvendo uma vasta equipa de diferentes artífices, dirigidos pelo grande *maestro* Bernini naquela que é uma das mais extraordinárias obras seicentistas de arte total, uma espécie de *ópera pictórico-escultórica*, que teatraliza a já muito barroca, pela exacerbada combinação de espiritualidade e sensualidade, visão de Teresa de Cepeda y Ahumada, ou Santa Teresa de Ávila (1515-1582)⁸¹¹:

⁸¹⁰ Gabriel Sénac de Meilhan (1787). *Considérations sur les richesses et le luxe*. Paris: Chez la Veuve Valade; viii-499 pp.

⁸¹¹ Uma outra obra escultórica de Bernini com algumas semelhanças a esta é *Ludovica Albertoni* (1674), na Capela Altieri, da Igreja de San Francesco a Ripa, em Roma. Bernini foi também um reputado criador de espectáculos teatrais, tanto de índole sacra como profana: a ópera *S. Alesio* criou enorme sensação havendo

Quis o Senhor que visse algumas vezes esta visão: via um anjo em forma corporal junto de mim, à minha esquerda ... não era alto, mas pequeno e muito bonito; o rosto tão incandescente que parecia ser um dos anjos mais altos [da hierarquia], daqueles que pareceu todos fogo. Devem ser os que chamam de querubins, pois os nomes eles não mo dizem ... Via nas suas mãos um grande dardo de ouro, e na ponta do ferro parecia-me ter um pouco de fogo. Pareceu-me que a espetava algumas vezes no meu coração e que chegava às minhas entranhas. Ao tirá-la parecia que as levava consigo, deixando-me toda abrasada num grande amor a Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos e tão excessiva a doçura dessa tão grande dor que não queria que cessasse, tal como a alma não se contenta com menos que Deus. Não era uma dor corporal mas espiritual, embora o corpo não deixe em parte de participar nela, aguda mesmo. (Teresa de Ávila, 1574: 29, 13)⁸¹²

Neste contexto, o pintor de tectos é, quase sem excepção, cenógrafo e decorador e, muitas vezes até, arquitecto; cria pinturas, cenários, decorações efémeras, decora igrejas, palácios e carruagens⁸¹³. Por isso também, as máquinas celestiais abrangem tanto temas sagrados como temas profanos – da mesma forma que o teatro, além de poder ser declamado ou cantado, representado por actores, cantores e marionetas⁸¹⁴, é não só matéria para a

testemunhos entusiásticos acerca dos efeitos ilusionistas por si criados, como as «scenes in Hell, the woody landscapes, the palace, the angels flying through the clouds, the final triumphant appearance of Religion. The performance stimulated a passion for sensational effects which were much more vividly produced in the provisional theatre Bernini erected outside his own house. Here he directed plays written (and often acted) by himself, the most famous of which was *L'Inondazione del Tevere* given during the carnival of 1638 and inspired by a flood of the year before. As no drawings for it have survived, we have to rely entirely on the evidence of contemporary spectators. "When the curtain rose, a marvellous scene appeared showing the most distant buildings in perspective, above all St Peter's, the Castel S. Angelo and many others well known to those who live in Rome. Nearer, you saw the Tiber, which through hidden devices of the most ingenious kind, was shown to be rising. ... Nearer the part of the stage where the acting took place was real water held back by dykes which had been specially placed all around the scene. And you saw real men rowing people from one side to the other, as if the river had submerged the lower part of the city and stopped traffic as it did last year. While everyone was stunned by the spectacle, various officials went to inspect the banks and repair the blocks and dykes so that the river should not flood the city. But suddenly the banks collapsed and the water, rising above the stage, began to pour down towards the auditorium. Those who were nearest thought that there was real danger and got up so as to run away. But just as the water was about to fall on them, a large dyke suddenly emerged at the edge of the stage and the water was diverted without harming anyone. ..." [S. Frascchetti (1900). *Il Bernini*. Milão: p. 264]» (Haskell, 1980: 58).

⁸¹² «Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veía le en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto».

⁸¹³ Para a actividade teatral dos pintores portugueses ou dos estrangeiros que cá viveram, cf. Pereira Dias (1941), Brito (1987), Beaumont (1987), Silva Correia e Guedes (1989), Câmara (1991), Raggi (2003b; 2004). Um bom exemplo desta diluição de fronteiras é o caso do *pintor de história* Pedro Alexandrino de Carvalho, indubitavelmente o mais importante pintor de tectos da segunda metade do século XVIII: não havendo a certeza de ter realizado cenários teatrais, sabe-se, no entanto, como foi referido, ter sido o autor da decoração de, pelo menos, uma carruagem para D. Maria I.

⁸¹⁴ Vejam-se as peças de António José da Silva (1705-1739), "o Judeu", no Teatro do Bairro Alto, combinando teatro declamado, teatro de ópera e marionetas. As *Variiedades de Proteu e Guerras de Alecrim e Manjerona*, ambas de 1737, são algumas das populares "óperas" criada em colaboração com o compositor António Teixeira.

representação de histórias profanas como de alegorias religiosas e, por isso, praticado tanto em teatros de corte e em teatros públicos, como nas igrejas; por exemplo, em festas litúrgicas marcantes como a Páscoa, ou os dias dos santos padroeiros⁸¹⁵. Esta indeterminação entre o sagrado e o profano, entre o religioso e o cortesão e até entre o público e o privado é uma das características mais marcantes do espectáculo barroco. No seu *Diário* lisboeta, William Beckford (1760-1844), descreve na quarta-feira, 21 de Novembro de 1787, a sua ida à recentemente reconstruída Igreja dos Mártires para assistir às Vésperas:

Já era escuro quando chegámos. Como tínhamos vindo muito depressa, afigurou-se-nos encontrarmo-nos, de repente, não numa igreja, mas num esplêndido teatro, cintilante de luzes e dos fios de lantejoulas. Todos os altares resplandeciam com as suas velas acesas, todas as tribunas estavam engalanadas com reposteiros do mais vistoso damasco da Índia. Centenas de cantores e de músicos executavam as mais animadas e brilhantes sinfonias. Muito bater de leques, muitos risos abafados e muitos namoricos pela espaçosa nave, confortavelmente atapetada para a acomodação de numerosos grupos de senhoras. A concavidade, em frente da entrada principal, onde fica o altar-mor, de tal modo me parecia um palco e era decorado tão à moda das óperas que eu estava sempre à espera de ver a entrada triunfal do herói ou a descida de qualquer divindade pagã, cercada de cupidos e de rolas. Toda esta ostentação era em honra da Santa Cecília e custeada pela irmandade dos músicos. Devo confessar que tudo isto me alegrou o espírito e me encheu de ideias pagãs. (Beckford, 1787-8: 173)

Em todos estes casos, as relações entre pintura de tectos e cenografia teatral, entre máquinas pictóricas e máquinas de cena, entre teatralidade pictórica e teatralidade operática, são constantes. Como constantes são as contaminações entre os conceitos de drama épico e trágico na pintura e no palco, entre os artifícios ilusionistas num e noutra domínio.

Em resposta a novos imperativos, o espaço teatral evolui do vazio palco medieval para o elaborado palco à italiana, caracterizado pela maquinaria, grandes cenários e espectacularidade. Dramaturgos por toda a Europa utilizavam uma hierarquia visual vertical para experimentar e expressar o topos do *theatrum mundi*; a arquitectura cenográfica, reflectindo a arquitectura do mundo, colocava os céus em cima e o mundo inferior em baixo. Os espaços mais altos (balcões, plataformas, a crescentemente importante maquinaria “maquinaria de voo”) denotava a província de reis, deuses e outras personagens grandiosas. (Hagerman-Young e Wilks, 2001: 40)

É esta mesma estrutura vertical que caracteriza constantemente as máquinas celestiais pintadas nos tectos das igrejas e onde o espaço terreno é, de forma implícita, «o espaço da

António José da Silva morreria estrangulado e queimado num Auto de Fé a 18 de Outubro de 1739, depois de já ter sido preso e torturado em 1726 pela Inquisição, tal como havia acontecido com a sua mãe em 1712.

⁸¹⁵ Cf. os projectos de *teatros sacros* apresentados por Pozzo no seu tratado: no volume I, a fig. 71 (*Teatro delle Nozze di Cana Galilea fatto nella Chiesa del Gesù di Roma l'anno 1685, per le 40 hore*), e no volume II, as figs. 45, 46 e 47 relativas a um *Teatro Sacro fatto in Roma* com a representação de uma atmosférica visão celestial tendo por tema central a aparição do Cordeiro Místico. No caso de Portugal, cf. p.e., os documentos apresentados por Raggi (2004: 1196, doc. II.13) relativos aos trabalhos executados pelo pintor Simão Caetano Nunes na Igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa, para as celebrações das exéquias da morte do Papa Bento XIV e eleição de Clemente XIII, em 1758, ou das iluminárias de 2 e 3 Junho de 1773 executadas pelo mesmo Simão Caetano Nunes, juntamente com Jerónimo Gomes Teixeira e Gaspar José Raposo (Raggi, 2004: 1197, doc. II.14). França (1966: 28) refere que Gaspar José Raposo foi o autor, em 1793, das iluminárias feitas para comemorar o nascimento do primeiro filho do Príncipe Regente D. João VI.

própria igreja, ocupado pelos fiéis que os olham de baixo» (Hagerman-Young e Wilks, 2001: 40).



Fig. 100 (à direita) – Guidobaldo Abbatini (1600-1656). *Glória do Espírito Santo*, 1647-52. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Santa Maria della Vittoria (abóbada da Capela Cornaro).

Figs. 101 e 102 (em baixo) – Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). *Extase de Santa Teresa*, 1647-52. Roma, Igreja de Santa Maria della Vittoria (Capela Cornaro).



Esta concepção da igreja como um opulento e maravilhoso *theatrum sacrum* está na base do projecto estético-religioso de D. João V que marcará a Lisboa barroca e católica de todo o século XVIII⁸¹⁶. O centro irradiador é a sua Patriarcal, ao lado do Palácio da Ribeira, e o Seminário a ela associado – criado por si em 1713. Domenico Scarlatti e um conjunto de cantores e músicos italianos são contratados por D. João V com o objectivo de tornar esplendoroso o ritual religioso e não tanto, à semelhança dos seus congéneres europeus, para

⁸¹⁶ «O cerimonial cada vez mais festivo e espectacular, na corte e na igreja, impregnou de teatralização o dia a dia da cidade, desde os actos quotidianos até às cerimónias mais marcantes. As procissões grandiosas, os espectaculares autos-de-fé e as variadas festas tornaram-se espectáculos barrocos exteriorizados e cheios de teatralidade, paralelamente ao desenvolvimentos da cenografia teatral e das maquinarias complexas usadas nos espectáculos italianizantes de ópera, cujo efeito passou a ser imitado nas cerimónias litúrgicas. ... o período joanino ganhou contudo uma fantasia e riqueza de efeitos ilusórios consideráveis» (Meco, 1994: 335).

animar a corte com espectáculos de ópera profana⁸¹⁷. Na Basílica Patriarcal, cento e sessenta padres, quatro organistas, um grande coro, mais os novos *virtuosi* italianos, estavam a postos.

Uma nova era havia começado, a excitação do momento é expressa de forma vívida e a música torna-se famosa. ... Por volta de Abril de 1719 a reforma da liturgia na Patriarcal estava completada e, agora, rigorosamente conforme ao rito Romano. Dirigida por cinco mestres de cerimónias, a igreja tornara-se um grande palco, ou *theatrum sacrum*, no qual os rituais sagrados eram interpretados. O devoto D. João V realizara a sua ambição pessoal ... (Delaforce, 2002: 187-8)

O reconhecimento de Lorenzo Corsini (1652-1740), eleito Papa Clemente XII em 1730, chegou a 6 de Fevereiro de 1738, através da *Bulla Christianorum*. D. João V era o rei que estava a recriar o céu, ou, mais exactamente, a «corte celestial», na terra. Também por isso, Bento XIV (1675-1758), em 1748, conceder-lhe-á o título de *Sua Majestade Fidelíssima*.

Neste *theatrum sacrum*⁸¹⁸, a indefinição de fronteiras é, assim, uma das suas características mais marcantes. Mas este domínio do indefinido, nas múltiplas facetas com que se revela e expressa, não é senão uma das componentes dessa constante indeterminação subjacente à obra de arte barroca, fundamental à sua acção subjectiva e ao exercício do seu poder psicológico, isto é, ao envolvimento perceptivo e à consequente intervenção na mente do sujeito que é chamado a nela participar para, assim, melhor ser convencido ou persuadido. As máquinas celestiais constituem um excelente exemplo deste uso da indeterminação como instrumento de poder: a transformação da percepção visual do mundo real e, dessa forma, da relação cognitiva que o sujeito mantém com ele por via da sábia manipulação do visível.

⁸¹⁷ Ainda assim, mesmo que de forma esporádica, D. João V patrocinou representações operáticas: «In November the same year [1721], in honour of the newly elected Innocent XIII, the Conde das Galveias staged the pastorale *La Virtù negli'amori* with music by the Arcadian Alessandro Scarlatti (1660-1725) and with elaborate stages sets by the celebrated Francesco Galli-Bibiena (1659-1739). It was held at the Teatro Capranica and concluded with a fantastic staging of Aurora and her chariot of the sun united with an apotheosis of Dom João V and Pope Innocent XIII» (Delaforce, 2002: 107). Porém, «em Portugal, o estabelecimento da ópera de corte como instituição de carácter permanente data somente da segunda metade do século XVIII. D. João V não cuidou nunca de construir um verdadeiro teatro de ópera nem de utilizar a *opera seria* como *instrumentum regni* do poder absoluto, como fizeram muitos dos monarcas do seu tempo, tendo-se virado em vez disso para a "ópera do divino", expressão com que Teófilo Braga definiu muito justamente a sua obsessão com o espectáculo litúrgico. De facto, a italianização da nossa vida musical iniciada com a chegada a Lisboa de Domenico Scarlatti e de outros músicos italianos à roda de 1720 está sobretudo associada à reforma da Capela Real e da música religiosa em geral» (Brito, 1987: 30).

⁸¹⁸ Em Abril de 1719, durante a sua estadia em Lisboa, Filippo Juvara criou na Igreja do Loreto uma «bella Machina di prospettiva», que seria admirada pela «la novità del sepolcro Isolato, e degli Altari tutti chiusi, come se fosse un gran sepolcro, tutta la chiesa illuminata con sopra 700 grossi lumi di cera e torcia dentro e fuori del prospetto principale» (Archivio Segreto Vaticano, Portogallo, seg. 75, fol. 71 v., 11 Abril de 1719; cit. por Delaforce, 2002: 186-7).

4.2.1.1. *A dupla realidade perceptiva das pinturas*

Ao entrarmos na igreja do Santuário do Cabo Espichel, ou nas igrejas do Menino Deus, de São Paulo, de Nossa Senhora da Pena e da Bemposta, em Lisboa, para dar cinco exemplos de máquinas celestiais que, preenchendo a totalidade dos tectos abobadados das naves, os transformam em grandes ecrãs ilusionistas, pintados em diferentes momentos do século XVIII e apresentando diferentes dimensões e alturas relativamente ao observador, um aspecto ressalta de imediato: a impossibilidade de abarcar a totalidade da pintura a não ser da zona da entrada. A este associam-se três outros: a orientação das principais figuras em função desta posição privilegiada do observador e a dissonância daí resultante face à quadratura, cuja construção pressupõe a localização desse mesmo observador no centro da nave; a ocorrência de contínuas distorções perspécticas à medida que nos deslocamos ao longo da nave; e, finalmente, a dupla consciência da superfície pictural e do espaço virtual criado por estas complexas e paradoxais máquinas ilusionistas. Começaremos pelo último.

Como foi dito antes, a *dupla realidade perceptiva* da imagem traduz a constante consciência que o observador tem dessa sua natureza de superfície visível e de representação visual ou, dito de outro modo, a sua inevitável percepção como uma superfície delimitada situada no espaço real (a imagem como realidade superficial) e a sua percepção como um espaço virtual (a imagem como realidade espacial), o qual se desenvolve, de forma potencialmente ilimitada, para além da própria superfície mas que é gerado pelo conjunto de indícios e marcas visuais presentes nesta. Esta dupla consciência perceptiva e o inerente paradoxo, conflito ou dissonância dela resultante, é um facto absolutamente central de toda a experiência visual da pintura e um acontecimento mental de enormes consequências, tanto cognitivas como estéticas, na relação entre um dado observador e uma qualquer pintura ilusionista. No caso das máquinas celestiais isto significa que elas surgem ao observador como pinturas bidimensionais realizadas sobre a superfície plana ou curva do tecto – assim enfatizando a presença real deste e ajudando até a determinar, por contraposição ao restante espaço da igreja, a sua forma e distância – e como mundos espacialmente ilimitados situados para além do tecto, cuja percepção envolve a transcendência visual deste.

A dupla realidade perceptiva é, neste sentido, indissociável da percepção visual de qualquer pintura, determinada por esta constante tensão ou conflito entre a informação bidimensional veiculada pela sua superfície e a informação tridimensional sugerida pela modo

como a primeira se organiza. Este conflito, por maior que seja a dimensão da superfície pictórica, é também entre esta e o contexto espacial que a rodeia – no caso das igrejas, o conjunto formado pelas paredes, chão e demais elementos que preenchem este espaço assim definido – e do qual o observador está constantemente consciente, tanto visual como cognitivamente. Além disso, as pinturas, incluindo aquelas que aqui se estudam, por mais eficazes que sejam a criar uma ilusão espacial, estão materialmente limitadas por leis físicas e químicas: em momento algum são capazes de reproduzir de forma mimética o padrão lumínico e cromático do mundo real, o que contribui para reforçar a convicção perceptiva, por parte do sujeito, da sua natureza planar. Donde, o conhecimento que o observador tem do mundo real, impede-o de tomar aquilo que vê – seja a arquitectura, o céu ou as figuras aí presentes – como parte efectiva da realidade. Portanto, do ponto de vista perceptivo, ver a superfície pintada não impede a construção de uma percepção espacial do que nela está representado mas esta também não anula a consciência de que o objecto da percepção é uma imagem, isto é, uma superfície pintada. Pelo contrário, não só ambas estão profundamente inter-relacionadas como são até indissociáveis. Por isso, duas perguntas devem ser colocadas: a consciência da natureza bidimensional de uma pintura afecta a sua percepção tridimensional virtual? E esta percepção tridimensional afecta a percepção da sua bidimensionalidade? Como salienta Haber (1980: 15), a resposta a ambas é sim. Os observadores não só podem conciliar ambas as percepções, alternando entre cada uma delas e tendo no momento de cada uma consciência da outra, como toda a percepção de pinturas é o profícuo resultado desta dupla realidade perceptiva. Uma tal alternância é não só perceptiva mas cognitiva: significa uma alternância do *foco* da nossa atenção entre o particular e o global, entre o conteúdo da imagem e o seu suporte, entre o que se situa apenas *no interior* da moldura e o que se apresenta como a totalidade do campo visual, isto é, o tecto e o seu envolvimento espacial (cf. Gombrich, 1973: 239; Hagen 1986: 229).

A que é que se deve esta dupla realidade perceptiva? Por outras palavras, o que é que nos torna concretamente capazes de, perante uma pintura ilusionista, construir uma percepção espacial a partir de uma mera representação bidimensional sem deixar de perceber a superfície pictórica? Fundamentalmente, o mesmo conjunto de eficazes variáveis perceptivas que estão na base da percepção do espaço real. Estas dividem-se em dois grandes grupos: por um lado, aquelas que são fontes, ou variáveis, de informação

binocular⁸¹⁹, isto é, aquelas que decorrem directamente do facto de termos dois olhos, colocados na parte frontal da cabeça, a uma distância média constante para todos os indivíduos, trabalhando em estreita cooperação e que na percepção de imagens nos informam da sua bidimensionalidade⁸²⁰; por outro, as fontes, ou variáveis, de informação monoculares⁸²¹, isto é, aquelas que asseguram a percepção espacial do mundo à nossa volta mesmo quando usamos apenas um dos olhos ou quando observamos tudo o que está a distâncias superiores às que constituem o limite funcional das variáveis binoculares e que nos permitem construir percepções tridimensionais a partir de imagens bidimensionais (cf. Rock, 1984: 53-89; Solso, 1994: 157-76; Bruce, Green e Georgeson, 1996: 154-7; Hershenson, 1999; Solso, 2003: 201-15).

Na situação em que as variáveis monoculares actuam exclusiva ou predominantemente, comportamo-nos como seres monoculares ou ciclópicos: a informação fornecida por um e outro olho é absolutamente idêntica, e, em última instância, apenas as chamadas *variáveis pictóricas* (interposição ou oclusão, relações luz-sombra, perspectiva geométrica e atmosférica, textura, tamanho familiar e posição ou altura no campo visual) nos permitem continuar a perceber um mundo espacialmente profundo. Caso assim não fosse, o mundo assemelhar-se-ia a um palco de diminuta profundidade, pois, a partir da nossa localização, os movimentos de convergência dos olhos e de adaptação do cristalino apenas informam o cérebro da distância relativa dos objectos observados numa região com cerca de seis metros de profundidade (cf. Koretz e Handelman, 1988), e a discrepância de projecções estereoscópicas numa de cerca de 135 metros (Hershenson, 1999: 29), considerando vários autores que ela, só por si, é ineficaz para além de 20 ou 30 metros (Pirenne, 1970: 77-9), ou até mesmo dos 2 metros (Kubovy, 1986: 43). De qualquer modo, parece consensual que a disparidade de projecções retínicas é mais eficaz a curtas distâncias, pois ela diminui de forma inversamente proporcional ao aumento da distância ou, de forma mais exacta, com o quadrado desta. No entanto, para evitar que, de forma paradoxal, a profundidade percebida diminua com o aumento da distância o sistema perceptivo emprega um processo de constância da profundidade estereoscópica que permite interpretar a diminuição

⁸¹⁹ Também chamadas variáveis orgánicas, que incluem os chamados sinais oculo-motores (como a convergência ocular e a acomodação do cristalino), a estereoscopia e o tamanho da projecção retínica.

⁸²⁰ «... the binocular information available to the observer of a picture specifies only the picture's flatness; this information specifies nothing about the scene represented by the picture» (Sedgwick, 1980: 63).

⁸²¹ Constituídas pelas variáveis de estímulo, que incluem tanto as de movimento (como a paralaxe ou movimento relativo) como as pictóricas (interposição, relações luz-sombra, perspectiva geométrica e atmosférica, textura, tamanho familiar e posição, ou altura, no campo visual).

de disparidade não como sintoma da diminuição da distância mas como significativa da mesma profundidade (cf. Rock, 1984: 58-63; Hershenson, 1999: 57).

Portanto, mesmo na ausência de informação binocular somos capazes de perceber grandes profundidades devido à eficácia das variáveis monoculares, particularmente das referidas variáveis pictóricas – assim designadas por, no essencial, coincidirem com o conjunto de artifícios ilusionistas típicos da linguagem visual empregue pelos pintores para sugerir profundidade virtual⁸²². Assim, estes fornecem ao sistema perceptivo do observador informação do *mesmo tipo* (mas não *igual*) à que este retira automaticamente do mundo real para reconstruir perceptivamente a sua profundidade. Por isso, perante as pinturas ilusionistas o observador é capaz de, empregando os mesmos processos e sistemas perceptivos, construir uma percepção espacial minimamente sólida – ou, como afirma Podro (1987: 165-6), «é uma questão de convenção que olhemos para a superfície de uma pintura para ver o que está nela representado. É uma questão de convenção que usemos superfícies planas para representar coisas, mostrando a aparência dessas coisas ... O que não é uma questão de convenção é que sejamos capazes de fazer isto». Porém, com uma diferença importante: sendo esta informação tridimensional inevitavelmente inexacta e frequentemente incoerente, sendo ela acompanhada de informação contrária vinda da mesma localização (isto é, informação acerca da superfície pictural) e, além disso, confrontável com aquela que simultaneamente o sujeito retira do espaço real envolvente, em momento algum este perde a consciência de que aquilo que observa é um espaço virtual; por outras palavras, não o confunde, total e continuamente, com o espaço real. Por isso, como a experiência das máquinas celestiais demonstra, a eficácia ilusionista da imagem é tanto maior quanto maior é a imagem e mais distante ela está e, adicionalmente, como demonstra a experiência oitocentista do panorama ou a moderna experiência do cinema e da “realidade virtual”, quando se anula, quer pela total ocupação do campo visual pela imagem quer pelo obscurecimento da envolvência, a percepção do espaço real⁸²³. Da mesma

⁸²² Cutting (2003: 222-4), define por isso três tipos de espaço egocêntrico (espaço percebido por um observador a partir de si próprio): o *espaço pessoal*, percebido de forma muito exacta entre si e os cerca de 2 metros de distância (i.e., algures entre 1,5 a 3 m); o *espaço da acção*, caracterizado por uma crescente ineficácia das variáveis binoculares, que vai da fronteira anterior até cerca de 30 metros (i.e., algures entre 20 a 40 m, a distância do tecto de Pozzo na nave de Sant'Ignazio); e, finalmente, o *espaço panorâmico* (*vista space*), para além dos 30 metros e onde as «traditional pictorial sources of information are efficacious, and vista space becomes increasingly compressed with distance».

⁸²³ Inversamente, como demonstrou uma experiência feita em 1978 por M. A. Hagen, R. Glick, and B. Morse, «if you make a viewer think he is looking at a picture by adding irrelevant cues of flatness (e.g., a plate of glass placed between the viewer and the scene), the perceiver treats the new scene as if it were a picture of the scene and makes the same type of errors that are made in looking at an actual print of the scene. Thus, not only does

forma, se observarmos um tecto pintado com um só olho e através de um simples canudo de papel, constaremos então, como na primeira experiência de Brunelleschi, uma transformação radical: na total ausência de informações binoculares e contextuais contraditórias, somos incapazes de estimar uma distância entre nós e o que vemos ou de ter a mesma capacidade de definir como virtual ou real o espaço que observamos (cf. Gombrich, 1973: 232; Kelly Smith, 1994: 12).

Mas há uma última razão que impede que a percepção de imagens, nomeadamente as pinturas realizadas nos tectos, seja habitualmente confundida por nós com a percepção da realidade: o papel da informação perceptiva fornecida pelo nosso movimento – a chamada *paralaxe do movimento* ou *movimento relativo*. À medida que deslocamos os nossos olhos, a nossa cabeça ou, sobretudo, todo o nosso corpo no espaço da igreja, em qualquer dos sentidos ou trajectórias possíveis, a observação da pintura permite-nos constatar que, ao contrário do que se passa com formas e objectos efectivamente situados quer a distâncias diferentes de nós quer entre si, nada se modifica no padrão visual: ou seja, nem as formas revelam novas facetas com os novos pontos de vista nem deixam de mostrar o que já era visível a partir dos pontos de vista anteriores; tal como, de instante para instante, nada se altera nas distâncias absolutas ou relativas percebidas. Pior que isso, muitas das configurações sofrem agora distorções notáveis, não só perdendo verosimilhança tridimensional como acentuando a sua natureza bidimensional. Como afirma Podro (1987: 183), dando como exemplo um desenho, «quando olhamos para um objecto num desenho, embora possamos alterar as nossas fixações sobre o *desenho*, não podemos alterar as nossas fixações sobre o objecto, pela simples razão que ele não está realmente ali. Apenas o desenho está». Por isso, nas palavras de Haber (1980: 13), «não há qualquer possibilidade da deslocação [do observador] poder conduzir à informação de que uma imagem plana é uma janela aberta» para uma realidade tridimensional.

Ao contrário das mais comuns pinturas de cavalete, na percepção das pinturas realizadas nos tectos das igrejas, a distância a que muitas estão situadas de nós faz com que a informação oriunda das variáveis binoculares, conflituosa com a das variáveis monoculares, seja diminuta ou nalguns casos nula. Ainda assim, a informação recolhida pelas chamadas variáveis pictóricas permite-nos construir uma percepção espacial ao mesmo tempo que a informação recolhida durante o nosso movimento nos assegura do carácter absolutamente

the perceiver confused the modified scene with its picture (Hochberg's findings), but he or she perceives the depth relationships in the modified scene and its picture in the same way» (Haber, 1980: 17).

invariável – e, por isso, superficial – das formas e objectos vistos. Porém, constata-se que nas máquinas celestiais nada é feito para contrariar isto; pelo contrário, o recurso à dissonância perspéctica e a sua concepção global contrapontística – essa referida arte de contrapor o espaço geométrico ao espaço atmosférico – reforça este conflito entre percepções distintas e acentua a dupla consciência que o observador tem da pintura, numa demonstração de que a ilusão e não a alucinação constitui o seu objectivo central. Dois outros factores desempenham aqui um papel importante: a complexa relação filosófica e religiosa da época barroca com a ideia de ilusão – entendida não tanto como puro engano dos olhos mas mais como revelação, aos olhos e à mente do observador, da fragilidade e limitação dos sentidos humanos e do carácter de *teatro de aparências* do mundo terreno – e o crescente valor estético atribuído à pintura e, conseqüentemente, ao trabalho do pintor, cujo reconhecimento depende da admiração pelo observador da pintura como objecto, da sua consciência da superfície pictural tanto quanto do mundo aí representado. Esta interacção entre o reconhecimento do trabalho artístico e a consciência da superfície traduz-se numa crescente atenção por parte do observador às marcas na superfície, aos elementos plásticos e picturais como o desenho, a modulação da luz e da cor, a perspectiva, o sfumato, as pinceladas, entre tantas outras (Wollheim, 1987: 75; Aumont, 1994: 99). Nesse sentido, a dupla consciência perceptiva não é o resultado imperfeito e involuntário da ambição do pintor, mas o resultado procurado e desejado por ele. Se a lógica barroca pressupõe a ilusão e a revelação da sua construção, ela, à semelhança da lógica *neobarroca* presente nas contemporâneas máquinas ilusionistas audiovisuais, aceita também que uma representação possa ser *perceptivamente* realista sendo, ao mesmo tempo, *referencialmente* irrealista – uma outra manifestação dessa dupla realidade das imagens (Ndalianis, 2004: 169-70).

Ver como, isto é, ver algo como outro algo (a tarefa perceptiva do sujeito observador que o artista despoleta ao construir a representação pictórica como um substituto de figuras, objectos e acontecimentos ausentes e uma simulação de um espaço inexistente), pressupõe aquilo que Wollheim (1987) define sob o conceito de *twofoldness*: a experiência da imagem como superfície plástica e, simultaneamente, a percepção da realidade espacial dela decorrente, que o autor considera serem aspectos distinguíveis mas indissociáveis e não experiências autónomas.

[*Ver como* significa] que estou visualmente consciente da superfície que observo e que discirno algo sobressaindo, seja avançando seja, em certos casos, recuando, de outro algo. ... os dois aspectos são distinguíveis mas também inseparáveis. São dois aspectos de uma única experiência e não duas experiências. Também não são duas experiências simultâneas que eu, de algum modo, mantenho na minha mente ao mesmo tempo, nem duas experiências alternativas entre as quais oscilo. (Wollheim, 1987: 46)

Ver como significa, portanto, uma dupla consciência da superfície plástica e do espaço da representação, que conduz a uma diluição, ou até mesmo a uma rejeição, das tradicionais fronteiras entre *bidimensionalidade* e *tridimensionalidade*, entre *abstracção* e *representação* (Wollheim, 1987: 62)⁸²⁴. Trata-se de um conflito ou tensão criativa entre duas maneiras diferentes mas indissociáveis de ver uma imagem, independentemente do seu conteúdo “figurativo” ou “abstracto”, as quais, juntas, contribuem para a complexa realidade perceptiva que o sujeito dela constrói na sua mente. Pressupõe que a interacção do observador com a pintura depende, desde logo, do reconhecimento por este da sua própria posição no espaço, da capacidade de imaginar outros pontos de vista, de ter presente diferentes modos de ver o que nela está representado, e, portanto, de integrar na percepção da pintura não apenas informações objectivas mas também informações e experiências subjectivas acerca dela ou por ela despoletadas (Church, 2000: 105-6): «ao aumentar a convergência de um número crescente de aparências conflituosas, “ver como” permite-nos experienciar um mundo de crescente profundidade e objectividade o qual, por sua vez, intensifica a nossa experiência da própria subjectividade e consciência» (Church, 2000: 111).

A dupla consciência da representação como superfície visível e como espaço visual envolve, assim, uma dupla percepção: a percepção *quer* da superfície pictural, da sua organização e composição, *quer* do espaço pictórico representado na superfície (Niederée e Heyer, 2003: 77-8) ambas assentes em mecanismos perceptivos, uns conscientes e outros inconscientes, que envolvem *quer* informação objectiva *quer* informação subjectiva⁸²⁵. Desta forma, tanto os aspectos planares como os aspectos espaciais da pintura não apenas coexistem em paralelo, mas interagem entre si construindo uma *unidade perceptiva* (Niederée e Heyer, 2003: 81-2), que é sempre distinta da pura soma de ambas as componentes ou, mais ainda, da eventual percepção isolada de cada uma delas. Neste sentido, a dupla consciência corresponde sempre à coexistência cognitiva de uma dupla realidade: a da imagem como entidade física (a superfície como objecto no espaço) e a da imagem como entidade mental (a

⁸²⁴ «... the connection between representation and seeing-in allows us to reject the contrast, often drawn but quite unwarranted, between representational and abstract painting. ... Most abstract paintings display images: or, to put it another way, the experience that we are required to have in front of them is certainly one that involves attention to the marked surface but it is also one that involves an awareness of depth. In imposing the second demand as well as the first, abstract paintings reveal themselves to be representational, and it is at this point irrelevant that we can seldom put into adequate words just what they represent. ... if there are certain abstract paintings that are non-representational for the reason that they do not call for awareness of depth, there are also paintings that are non-representational for the complementary reason, or because they do not invoke, indeed they repel, attention to the marked surface. *Trompe l'oeil* paintings ... are surely in this category» (Wollheim, 1987: 62)

⁸²⁵ «... different pictures offer not only simply different *amounts* of information but qualitatively different informational contents» (Koenderink e Doorn, 2003: 244).

representação como espaço), numa distinção que na língua inglesa, por exemplo, ao contrário da portuguesa, pode ser feita através dos termos *picture* e *image* – referindo-se a primeira ao objecto físico pintura (desenho, fotografia, ou outro), que tem uma existência e um lugar no mundo real, e o segundo à percepção daquela, que apenas existe na mente do observador (cf. Koenderink e Doorn, 2003: 244). Como diria em 1890 o pintor Maurice Denis (1870-1943), «um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma qualquer anedota – é, essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizadas numa certa ordem» (Denis, 1890)⁸²⁶. Porém, sendo o espaço pictórico uma *entidade perceptiva mental* que «depende tanto do observador como da pintura», isto significa que sem o observador não existem *imagens* e as *pinturas*, ou, em geral, todas as *pictures*, permanecem para sempre objectos planares ou bidimensionais (Koenderink e Doorn, 2003: 247), a mera superfície plana coberta de cores de que falava Maurice Denis.

A clara definição da superfície pictural como uma entidade física e do espaço pictórico como entidade perceptiva e mental significa que nas representações barrocas do espaço celestial a superfície se identifica com o conceito de plano de projecção da teoria da perspectiva mas que a imagem nesse plano, que na mesma teoria corresponde ao corte ou secção da pirâmide visual, «será uma entidade ideal situada entre o observador e o objecto hipotético» (Podro, 1987: 30-1). Esta entidade, mais do que uma construção perspectiva, é uma construção mental e, mais do que pairar algures no espaço real, *paira* na mente do observador. Nesse sentido, não só a superfície é uma fronteira entre o espaço real do observador e o espaço ficcional por este criado na sua mente⁸²⁷, entre espaço objectivo e espaço subjectivo, como este espaço pictórico, mental, ficcional e subjectivo, «*não é de todo* idêntico ao espaço euclidiano» (Koenderink e Doorn, 2003: 278). O que é extraordinário é o modo como, no mesmo local do espaço real, conseguimos conciliar «uma superfície plana opaca numa parede e uma abertura transparente nessa parede» (Niederée e Heyer, 2003: 80-1) através da qual vemos um mundo espacial desenvolvendo-se para lá, ou para cá, da parede; o espaço pictórico na imagem e o espaço físico que envolve e contém a imagem, numa permanente gestão da ambiguidade ou da indeterminação que é, afinal, um dos

⁸²⁶ «Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées» [Maurice Denis (1890). «Définition du Néo-traditionalisme». *Art et Critique*: 30 de Agosto].

⁸²⁷ «The space of a painting and the space of architecture are by their very nature irreconcilable, but they do come together in the mural painting and it is here that we can point to the boundary between them» (Sandström, 1963: 15-6).

aspectos mais salientes do *beholder's share* do observador, da sua activa participação e dessa sua extraordinária capacidade de suspensão da descrença.

A ênfase de Roger de Piles na ilusão e, simultaneamente, na composição – isto é, na organização da superfície, expressa através dos seus conceitos de *tout ensemble* e de *disposição*, e no espaço virtual gerado por essa organização da superfície – corresponde a esta dupla realidade perceptiva da pintura e constitui uma afirmação da ilusão como consciência e não como alucinação (ou perda da consciência) e da pintura como artefacto estético e artístico, no qual forma e conteúdo, apesar da sua dissemelhança, formam uma unidade visual e cognitiva (cf. Puttfarcken, 1985: 53-4). Por isso, tanto a sua insistência na ordem visual e no valor pictural da superfície como na ilusão visual e no espaço pictórico a que aquela deve conduzir não apenas sintetiza, de forma única e brilhante, a atitude dos pintores barrocos como, ao mesmo tempo, define e antecipa, em termos modernos, o conceito de dupla consciência da pintura e o conseqüente papel do observador no processo artístico, abrindo caminho à moderna autonomia do objecto artístico e à especificidade da linguagem da arte (cf. Puttfarcken, 1985: 89-90; Kauffman, 2005: 112, 125-6). O facto da ênfase dada por Piles à cor e ao colorido ter conduzido, a partir do século XIX, à sua transformação num dos conceitos chave da pintura moderna, é apenas um dos reflexos mais salientes disso. Portanto, para Piles a dupla e simultânea valorização dos valores picturais da superfície e do espaço pictórico ilusionista – gerado tanto pela consciência desta como pela sua momentânea suspensão – não só não são incompatíveis como, pelo contrário, constituem a base indispensável para a construção de um *mundo imaginário*, que mais do que replicar o mundo real constitui uma transcendência visual dele e que só a pintura é capaz de realizar.

Assim, a dupla consciência perceptiva da pintura significa que para ver o conteúdo imaterial da imagem – aquilo que ela representa – o observador não necessita de ignorar a realidade material do suporte. Pelo contrário, a percepção desta aprofunda e enriquece, mesmo que isso signifique tensão e conflito, a percepção daquele. Por isso, a tarefa do pintor é usar esta realidade material, criada e manipulada por si, para estimular no observador novos modos de ver e compreender, transformando o conhecimento que este tem do mundo ou conduzindo-o ao conhecimento de novos e inesperados mundos. Mesmo que «de uma forma ligeiramente exagerada», esta tarefa pode ser expressa deste modo: «o tema passa a estar dirigido a nós e nós a ele, participando ambos num novo tipo de mundo, um mundo no qual a relação entre o espectador e o tema é mediado pela arte e processo da pintura; requer da nossa parte um modo particular de atenção e revela o tema tal como apenas pode ser visto na pintura» (Podro, 1987: 173). Por outras palavras, a dupla realidade das imagens permite-nos

aceitar na pintura algo que só nela pode existir – algo que não é real, nem poderá existir na realidade, isto é, fora da pintura. Mas ali, no seu seio, não só é possível e verosímil como, em termos perceptivos, é tão ou mais poderoso que a própria realidade: gera pensamentos, sentimentos e até acções. Deixa-nos emocionados, perturbados ou até chocados. Cria sensações de felicidade e de infelicidade, de euforia e de melancolia, de crença e de descrença. Ou seja, cria uma *pararealidade* mental na qual, nem que seja por alguns instantes, o sujeito pode viver.

4.2.1.2. Visão recta e visão oblíqua

A pintura apenas parecerá perfeita e exactamente como o artista a pintou à pessoa que se colocar no ponto que corresponde em distância ao horizonte da pintura, enquanto que aos outros apenas parecerá parcialmente correcta ...

(Carducho, 1633: 223; cit. por Stoichita, 1995: 90)⁸²⁸

As máquinas celestiais do século XVIII foram realizadas por indivíduos que sabiam que o mundo terreno que pisavam era móvel, periférico e minúsculo na ordem física do universo. A ideia que a Terra era o centro deste universo e que nela o homem tinha, por isso, um privilegiado ponto de vista central sobre o espaço cósmico circundante tornara-se definitivamente uma crença do passado. Embora, como foi já salientado, seja difícil encontrar evidências directas do confronto dos pintores setecentistas com esta nova consciência, a verdade é que de cada vez que criavam as suas visões do espaço celestial não só, implícita ou explicitamente, afirmavam uma posição sobre esta questão como conduziam um observador informado a reflectir sobre ela. Há, no entanto, uma excepção: a militante defesa do ponto de vista único feita pelo irmão leigo da Sociedade de Jesus Andrea Pozzo logo no início do seu tratado. Ao contrário de Bosse, mais do que expressar uma crença intelectual nos princípios da ciência da perspectiva, Pozzo expressa uma cosmovisão religiosa:

⁸²⁸ «The painting will only appear perfect and exactly as the artist painted it to the person positioning himself on the spot corresponding in distance to the horizon of the painting, whereas to others it will only appear partially correct ...» [Vicente Carducho (1633). *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Frco. Martinez].

Portanto, Leitor, o meu conselho é o de que, com alegria, comeces a tua Obra com a Resolução de desenhar todos os Pontos em direcção a esse verdadeiro Ponto, a Glória de DEUS; e eu ousou prever e prometer enormes Sucessos em tão honrosa Tarefa. (Pozzo, 1693a: 12)⁸²⁹

Pozzo não discute se o homem está no centro do mundo: afirma que, incontestavelmente, Deus está. Mas ao identificar Deus com o ponto de fuga, único e central, Pozzo inevitavelmente tece uma correlação geométrica e metafísica entre esta centralidade divina e a centralidade do homem que, no extremo simétrico deste eixo, contempla a glória divina desde um ponto de vista único e central. A máquina celestial de Andrea Pozzo na nave da igreja de Sant'Ignazio, em estreita articulação com a exposição teórica do seu tratado cujo primeiro volume é publicado ainda durante a realização daquele fresco, cria um paradigma – um paradigma que, como foi dito anteriormente, mais do que ser reproduzido e continuado, será visualmente admirado, intelectualmente discutido e louvado, mas não pictoricamente seguido. Esta paradoxal combinação de sucesso e fracasso no uso militantemente ideológico do ponto de vista único constitui um dos traços da excepcionalidade da *Glória de Santo Inácio de Loyola*⁸³⁰.

No novo universo copernicano, onde, à escala macroscópica, o sujeito é sempre um observador descentrado, a possibilidade deste observar o espaço celestial a partir de um ponto de vista central perdera o seu carácter absoluto, relativizara-se, tornando-se uma crença religiosa mais do que uma evidência científica, um domínio da subjectividade perceptiva e já não um axioma matemático. Embora dificilmente se possa defender, de forma cabal, que o recorrente recurso a diferentes pontos de vista na construção visual das grandes representações celestiais barrocas é consequência directa da revolução astronómica, não deixa de existir algum paralelismo – mesmo quando este é motivado primeiramente por preocupações pictóricas e religiosas práticas, tanto quanto por convenções artísticas estabelecidas desde o Renascimento – entre esta nova ordem dos céus e as pinturas directamente ligadas à sua representação, mesmo que restritas à esfera do empíreo, isto é, ao sobrenatural céu divino (cf. Balakier e Balakier, 1995: 80-1).

⁸²⁹ «Therefore, Reader, my Advice is, that you begin your Work, with a Resolution to draw all the Points thereof to that true Point, the Glory of GOD; and I dust predict, and promise you good Success in so honourable an Undertaking».

⁸³⁰ Ao sucesso não é alheio o próprio livro de Pozzo que, para além da sua já referida natureza de manual prático abundantemente ilustrado, constituía um caso raro, mas inteligente, de tratado construído exclusivamente em torno da obra artística do próprio autor, servindo tanto à sua legitimação teórica como à sua ampla divulgação patrocinada pela Sociedade de Jesus. Desse modo, o primeiro volume, editado, como foi dito, ainda antes da pintura do tecto da nave de Sant'Ignazio estar pronta, tem nesta o seu clímax final e, por isso, a sua grande razão de ser.

De facto, ao entrarmos nas igrejas cujos tectos foram pintados neste período⁸³¹, uma das constatações mais imediatas é a recorrente representação do tema central – o povoado mundo celestial – num óbvio, ou simplesmente sugerido, plano de rampa orientado para um observador colocado algures na zona de entrada do templo, ao mesmo tempo que outras componentes da máquina celestial, visualmente autónomas e periféricas relativamente à abertura central, secundárias em termos temáticos ou estruturalmente distintas (como é, de forma notória, o caso da quadratura, sempre que ela está presente), apresentam-se construídas segundo pontos de vista distintos deste e pressupõem, conseqüentemente, uma diferente localização do observador. Óbvias são, desde logo, as discrepâncias entre esta descentrada *visão oblíqua* do mundo atmosférico e a *visão recta*⁸³², frequentemente a partir de um ponto de vista central, do espaço geométrico da quadratura. Por outras palavras, as pinturas realizadas nos tectos das naves, das capelas-mores e das capelas laterais pressupõem um observador colocado não no centro mas à entrada destas áreas, ao passo que as pinturas realizadas nas cúpulas pressupõem um observador colocado algures em dois, quatro ou mais pontos⁸³³, ora distribuídos numa circunferência extrínseca à área coberta pela cúpula ora situados, de forma mais frequente, em eixos radiais. Ao contrário do que tem sido afirmado, isto é um *padrão* e não uma *excepção* nos tectos portugueses de todo o século XVIII⁸³⁴; um padrão e não uma excepção na história dos tectos barrocos pintados quer em Itália quer, em consonância com o amplo triunfo dos modelos italianos, em todos os países europeus; um padrão e não uma excepção, finalmente, de toda a pintura de tectos ilusionistas pós-renascentista, que recua a Mantegna e a Correggio e se prolonga até à extinção do género no século XIX.

A visão recta e a visão oblíqua são assim duas modalidades possíveis da visão *dal sotto in su* embora com conseqüências distintas na relação que permitem estabelecer entre o

⁸³¹ Referimo-nos expressamente a todos os casos de máquinas celestiais plenamente ilusionistas e não aos casos particulares de *quadri riportati*.

⁸³² Filipe Nunes (?-c.1654?), no seu *Arte da Pintura*, define *visão direita* como a visão que ocorre «quando o rayo viziuel do olho à cousa vista he perpendicular, ou seja dessima, ou de baixo, ou das ilhargas, de sorte que seja o olho o centro, em respeito das demais partes» (Nunes, 1615: 40). Tabora (1815: 291), chama-lhe *visão recta* e apresenta a definição de Nunes.

⁸³³ Para a crítica de Bosse a esta prática e a sua defesa do ponto único, cf. Goldstein (1965: 255).

⁸³⁴ Um bom exemplo desta implícita abordagem da visão oblíqua como excepcional é a afirmação de que no tecto da nave do Santuário do Cabo Espichel a sua ocorrência corresponde a uma adequação ao papel processional, ou de peregrinação, desta igreja: «o ilusionismo representado neste tecto impõe um ponto de observação que obriga os fiéis a posicionarem-se num campo visual restrito e predeterminado pelo artista, campo esse que se situa à entrada do recinto cultural – facto que deve, concomitantemente, relacionar-se com o ritual próprio das festivas Procissões do Círio de Nossa Senhora do Cabo, ao tempo tão dinamizadas pelo próprio Rei ...» (Serrão, 2003: 256-7).

observador e a máquina celestial. Por exemplo, em ambas as cúpulas de Correggio a visão implicada é uma visão oblíqua e, dada a estrutura côncava deste tipo de cobertura, isso significa que distintos observadores ou o mesmo observador em distintos locais do espaço têm percepções diferentes da representação e vêem diferentes áreas e figuras do espaço celestial. Assim, do interior da capela-mor o sacerdote não vê exactamente o mesmo que o crente, situado na nave, consegue ver – algo que é particularmente importante em San Giovanni Evangelista, onde só o primeiro observa o santo a *ter* a sua visão apocalíptica ao passo que o crente, como se estivesse no lugar de São João, observa obliquamente o céu e tem acesso à visão deste mas não o pode ver a *ter* a visão (cf. Shearman, 1980: 282-3; Shearman, 1992: 183-4; Wind, 2002: 52). Esta discrepância perceptiva ocorre também na cúpula da Igreja do Seminário, em Coimbra, onde a superfície não absolutamente hemisférica e a distribuição do conjunto vasto de figuras num anel permite a Pasquale Parente definir uma clara hierarquia em função dos eixos de observação: a Virgem Maria e as três figuras da Santíssima Trindade no momento da coroação da primeira, o tema central da representação, surgem na face orientada para a área da igreja onde se localiza o crente (fig. 103). Revelador é também o facto de Parente, no tecto da capela-mor da mesma igreja, ter pintado uma falsa cúpula aberta para o céu por via de um óculo representado em perspectiva oblíqua e, por isso, claramente destinado a ser observado da entrada deste espaço. Também na cúpula da Capela de São Teotónio, em Alcáçovas, sacerdote e crente têm acesso a dois momentos temporalmente distintos da vida da Virgem: se o segundo, situado na nave, apenas vê a celestial *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, o primeiro, quando de costas para o altar, pode observar a *Anunciação* que lhe é feita pelo Arcanjo Gabriel.

Também na cúpula da Catedral de Parma, como demonstram Shearman (1980; 1992), e, sobretudo, Smyth (1997: 97-101), Correggio constrói minuciosamente a sua grandiosa máquina celestial em função do dinamismo do observador e, em particular, do seu percurso de aproximação ao longo do eixo longitudinal da nave e não de uma visão recta que um suposto observador terá sob o zénite da cúpula. Da mesma forma, tanto dos braços do transepto como do interior da capela-mor, a visão celestial é distinta daquelas. Isto significa que só é possível compreender plenamente o dinamismo plástico da composição, o seu sentido simbólico e a sua adaptação à organização funcional e espacial dos diferentes participantes do ritual religioso, tendo em conta a interacção destas diferentes e sempre parciais – ou incompletas – visões oblíquas obtidas de diferentes lugares do espaço.



Fig. 103 –Pasquale Parente (?-1793). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (detalhe da cúpula).



Fig. 104 e 105 – Autor desconhecido. *Visão da Santíssima Trindade*, final do século XVIII ou 1815. Fresco (?), 4,97 x 4,65 m. São Miguel de Machede (Evora), Igreja Paroquial de São Miguel de Machede (detalhes da cúpula da capela-mor).

Este descentramento do sujeito, esta dissonância entre diferentes pontos de vista e, sobretudo, o primado da visão oblíqua – e não, como habitualmente se considera, da visão recta – nas cúpulas de Correggio como, depois, em todas as cúpulas dos pintores barrocos, encontra um modelo prévio naquela que foi concebida, poucos anos antes, por Rafael, para a Capela Chigi da igreja de Santa Maria del Popolo, em Roma. Encimando esta cúpula uma capela lateral, cujo espaço é totalmente fechado à excepção do lado que comunica com a nave lateral esquerda, Rafael definiu como ponto de vista privilegiado aquele que o observador tem quando se situa à entrada. A partir desta posição, ao olhar obliquamente para cima, ele terá uma visão parcial da pintura, mas ficará frente a frente com Deus Pai, que, através do óculo aberto no seu zénite, surge de braços abertos, voltado na sua direcção e olhando directamente para si. Também os anjos e as personificações das esferas celestes que gravitam em torno de Deus e que são visíveis através do anel de aberturas rectangulares colocadas mais abaixo implicam uma visão oblíqua, e a sua observação implica a entrada e a deslocação do observador no interior da capela. Esta ideia de um óculo aberto no zénite da cúpula através do qual é visível a aparição celestial, em orientação oblíqua para um sujeito à

entrada desse espaço, é aplicada na Igreja Paroquial de São Miguel de Machede, em Évora. Aqui o percurso de aproximação à capela-mor constitui por isso mesmo uma via de progressiva revelação da visão sobrenatural (figs. 104 e 105).

O próprio Pozzo, quando pintou a sua falsa cúpula no transepto de Sant'Ignazio (figs. 106 e 107) ou, uns anos depois, uma outra na nave da Jesuitenkirche de Viena (fig. 108), fê-lo em função de uma visão oblíqua e não recta. Ou seja, «ele teve primeiro que decidir onde era provável que o espectador se colocasse para observar uma cúpula real e a expectativa é tão importante para a ilusão deste quanto é para a nossa avaliação da tradição que representa» (Shearman, 1992: 166). Assim, dado o carácter totalmente ilusionista destas calotes, a sua observação a partir de ponto de vista central ou de qualquer outro ponto lateral que não o perspectivamente definido significa distorção e não ilusão espacial (fig. 109).



Fig. 106 (à esquerda) – Andrea Pozzo (1642-1709). *Cúpula Ilusionista*, 1684-5. Óleo sobre tela, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (cruzeiro).
Fig. 107 (à direita) – Maqueta da cúpula não construída. Roma, Igreja de Sant'Ignazio.



Figs. 108 e 109 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Cúpula Ilusionista*, 1703-9. Fresco, d.n.d. Viena, Jesuitenkirche (abóbada da nave) (visão a partir do centro de projecção, à esquerda, e fora do centro de projecção, à direita).



Fig. 110 (à esquerda) – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (tecto da nave).

Fig. 111 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), Jerónimo de Andrade (1715-1801), Luís Baptista (c.1726-1785) e José Tomás Gomes (1713-1783). *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, com Anjos e os Quatro Evangelistas*, 1781. Óleo sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Pena (tecto da nave).



Fig. 112 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *D. Afonso Henriques Rendendo Graças à Virgem pela Conquista de Lisboa*, c.1785-86. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Mártires (tecto da nave).

Fig. 113 (à direita) – Autor desconhecido. *Visão da Imaculada Conceição*, (final do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscavide (Loures), Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (tecto da nave).



Fig. 114 – Autor desconhecido (António Pimenta Rolim?). *Jesus Cristo e a Virgem, com os Quatro Evangelistas*, c.1747. Óleo sobre madeira, d.n.d. Alenquer (Aldeia Galega da Merceana), Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (tecto da capela-mor).



Fig. 115 – Autor desconhecido (Pedro Alexandrino de Carvalho?). *As Quatro Virtudes: Fortaleza, Fé, Esperança, Caridade*, c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (detalhe de uma das secções do tecto da sacristia).



Fig. 116 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos*, c.1793. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da nave).

Na verdade, a visão oblíqua do espaço celestial implicada recorrentemente nos tectos setecentistas, mais do que pressupor a definição de um ponto de vista exacto, pressupõe a definição de uma zona de observação localizada à entrada do espaço coberto pela pintura e situada no eixo longitudinal deste. Por isso, quando falamos dos tectos das naves – nas igrejas portuguesas do século XVIII, isto significa falar quase sempre da nave única – ou das capelas-mores, falamos da sua observação oblíqua em zonas situadas no eixo longitudinal da própria igreja: primeiro à entrada do templo para observar o céu representado no tecto da nave (figs. 110, 111, 112 e 113) e, depois, à entrada da capela-mor para observar o céu pintado no tecto desta (fig. 114). No caso das igrejas que apresentam ambos os tectos pintados – independentemente de terem uma autoria comum ou distinta, de terem sido realizados na mesma campanha decorativa ou em épocas diferentes – isto significa que o acto de ver pressupõe claramente dois momentos espacio-temporais distintos, os quais correspondem a um percurso dinâmico do observador desde a entrada até ao altar-mor⁸³⁵. No entanto, há

⁸³⁵ No caso das grandes igrejas italianas, significa muitas vezes, pelo menos, três: um à entrada, para o tecto da nave, outro mais ou menos a meio para a cúpula sobre o transepto, e um terceiro para a capela-mor e, eventualmente, para a abside. Dois bons exemplos são as igrejas de Santa Maria in Vallicella (ou Chiesa Nuova)

casos de tectos de maior dimensão e tratados como um ecrã total onde a organização do espaço celestial implica, pelo menos, dois pontos de vista opostos, um à entrada da nave e outro junto à capela-mor – como, por exemplo, o tecto da nave da Capela do Paço Real da Bemposta, cuja complexidade temática, temporal e compositiva aceita a impossibilidade de uma visão integral do espaço celestial por parte do observador a partir de um ponto de vista único (fig. 116).

A Igreja de Santa Quitéria, em Meca (Alenquer), oferece-nos uma boa síntese desta constante conciliação entre visão oblíqua e dinamismo do observador: além dos pontos de vista sucessivos, desde a entrada até ao altar-mor, para as várias secções da abóbada da nave e da capela-mor, pictórica e tematicamente entendida como uma só, de outros dois para as pinturas nas abóbadas laterais do transepto, a observação dos quatro Evangelistas pintados nas faces da cúpula de base quadrangular sobre o cruzeiro pressupõe uma visão oblíqua a partir dos quatro eixos radiais (fig. 117). Esta lógica visual é aplicada aos restantes espaços interiores das igrejas. O tecto da sacristia da Sé de Lisboa, provavelmente da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho, é um bom exemplo de adaptação deste princípio estrutural da pintura barroca às condições arquitectónicas da sala (fig. 115). Aqui, os quatro tramos do tecto pressupõem quatro pontos de vista sequenciais ao longo do eixo longitudinal da sacristia, para a observação das figuras alegóricas das Virtudes nos medalhões centrais, e pontos de vista extrínsecos a este eixo para a observação dos *putti* dispostos lateralmente. Exemplos diferentes da aplicação do mesmo princípio são as sacristias das igrejas do Loreto e da Encarnação, em Lisboa. Tanto a disposição dos anjos sobre a balaustrada, no caso da primeira, como dos sete santos inseridos na quadratura, acima da sanca, na segunda, pressupõem, apesar das diferenças de dimensão das salas, a sua visão oblíqua por um observador dinâmico.

Este domínio da visão oblíqua sobre a visão recta na organização pictórica do espaço celestial, presente já no tecto da Igreja de São Roque, é, claramente, consequência de um conjunto articulado de diferentes factores. Neste momento queremos destacar dois: a adaptação da representação às condições espaciais e simbólicas do templo e às condições dinâmicas e perceptivas desse crente como sujeito observador – em ambos os casos, em detrimento dos princípios abstractos, isto é, matemáticos, da teoria geométrica ou de uma concepção idealizada do observador. No primeiro caso, convém lembrar que, à excepção dos

e do Gesù, em Roma, onde esta sequência de tectos é integralmente da autoria de Pietro da Cortona e Giovanni Battista Gaulli, respectivamente.

poucos casos de igrejas centralizadas erguidos no Renascimento, o modelo espacial das igrejas cristãs e, particularmente, de todas aquelas que predominantemente foram construídas ou decoradas nos séculos XVII e XVIII é o da *cruz latina*. Ou seja, após a fracassada tentativa renascentista de substituir este modelo por um *modelo cósmico*, circular⁸³⁶, a estrutura do templo católico, do Concílio de Trento em diante, retoma, com poucas alterações, o modelo medieval: a igreja símbolo do sofrimento corporal de Cristo. Nesta, o crente é conduzido, num dinâmico percurso *ascensional*, desde a entrada, os pés de Cristo, à capela-mor, a cabeça de Cristo – local exclusivamente reservado aos sacerdotes e à realização do supremo ritual católico da Eucaristia: o mistério da transubstanciação. Ao contrário da igreja centralizada, o templo em cruz latina pressupõe um crente dinâmico e não imóvel no seu centro, um crente que se desloca numa *via sacra* ao longo do eixo longitudinal, desde o exterior (o mundo terreno) ao âmago de Cristo (a capela-mor), para aí receber o seu corpo e sangue e assim alcançar a suprema comunhão, física e espiritual, com ele – expresso, literal e simbolicamente, pelo sacramento da comunhão da *hóstia sagrada*. O Barroco, em perfeita sintonia com a Igreja triunfante pós-tridentina, tornará este percurso ao longo da via sacra numa dinâmica e teatral apoteose visual: os céus em glória deverão ser admirados em pontos sucessivos ou *estações* dela, todos situados ao longo do eixo longitudinal da nave. Não admira por isso que as pinturas dos tectos sejam concebidas para serem vistas em visão oblíqua ao longo deste eixo e que aquela que cobre a capela-mor não admita excepção a esta regra – pois, sendo este um espaço reservado ao sacerdote e destinando-se as pinturas a serem vistas primordialmente pelo crente, este apenas poderá observá-la de fora, da entrada, o local onde recebe o corpo de Cristo. Por isso, é frequente também para o mesmo tecto a desmultiplicação de pontos de vista entre um principal destinado à observação da representação central e outros, secundários, para a observação de medalhões dispostos lateralmente: vejam-se os casos de tectos pintados por Pedro Alexandrino, como o da nave da Igreja dos Mártires, da Capela Real de Queluz ou os vários realizados na Basílica da Estrela, entre tantos outros. Todos eles envolvendo uma visão oblíqua, aceitando e enfatizando o carácter sequencial da experiência visual e pressupondo um percurso dinâmico do observador no espaço – algo muito diferente da solução do quadro riportato. É este mesmo princípio – e a

⁸³⁶ Veja-se o caso emblemático da construção da nova Basílica de São Pedro, em Roma, numa longa e complexa história de planos sucessivos e intervenções de diferentes arquitectos, desde o projecto de igreja centralizada do pintor e arquitecto Donato Bramante (1444-1514), que havia estudado com Mantegna, às sucessivas alterações de Rafael, Peruzzi, Michelangelo, Carlo Maderno (c.1555-1629) e Bernini, entre outros, que conduziu ao edifício final na tradicional cruz latina.

sua clara articulação com a estrutura arquitectónica dos templos – que surge aplicado também aos tectos das capelas laterais. Um bom exemplo pode ser encontrado nas que foram pintadas, total ou parcialmente, por António Simões Ribeiro na Igreja do Hospital de Jesus Cristo, em Santarém (fig. 118).

Fig. 117 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Os Quatro Evangelistas*, c.1760-99. Óleo sobre madeira, d.n.d. Meca (Alenquer), Igreja de Santa Quitéria (abóbada do cruzeiro).



Fig. 118 – António Simões Ribeiro (?-1755). *Anjos com Escudo*, 1723-25. Fresco, d.n.d. Santarém, Igreja do Hospital de Jesus Cristo (tecto da 2ª capela lateral esquerda).



A generalizada estruturação do espaço celestial pintado nos tectos barrocos segundo uma visão oblíqua constitui, assim, um exemplo adicional da adequação da representação às condições perceptivas do observador mais do que do observador às leis da ciência geométrica. Por outras palavras, se em qualquer sistema de representação existe sempre «uma distinção entre o observador ideal imaginado pelo sistema e o observador real que vê a imagem» (Mirzoeff, 1999: 41), a representação barroca procurou um compromisso, ou conciliação, entre ambos⁸³⁷. A dissonância entre diferentes pontos de vista e diferentes

⁸³⁷ «[Judgment] seeks the most sure path, and uses the most certain ways in order to execute its designs ... the eyes, on the contrary, trust only themselves, and believe only in those things which they see, and wish to represent objects in the way they see them. However, there is nothing, as you know, which is so easily tricked as sight. ... That is why the painter must try, as far as he is able, to reconcile seeing and reason, so that he does nothing that would not please the one or the other» [André Félibien (1725). *Entretiens sur les vies et sur les*

formas de visão – ponto de vista central e visão recta no caso do espaço geométrico (a quadratura) e ponto de vista descentrado e visão oblíqua no caso do espaço atmosférico (o céu) – expressa este compromisso. Mas expressa também algo mais: a concepção mais atmosférica do que geométrica do espaço celestial, cuja visão não pode, de forma consequente, ser submetida à ortodoxia das leis da perspectiva linear. Esta adequação da representação a um observador real e não ideal, às condições perceptivas do sujeito e não destas à perfeição e coerência dos princípios teóricos significava, desde logo, algo que só aparentemente é insignificante: tornar a experiência visual uma experiência *natural* e capaz de proporcionar prazer, e não forçada e desconfortável. Como qualquer um de nós pode hoje constatar, observar em posição erecta um tecto pintado a partir do seu centro e segundo um olhar perpendicular à sua superfície, o que significa manter uma rotação do pescoço de 90°, como propõe Pozzo em Sant'Ignazio, é uma experiência fisicamente árdua, dolorosa e insustentável por períodos minimamente aceitáveis à plena contemplação da obra. Além disso, hoje, ou menos ainda há trezentos anos atrás, a posição ideal do observador, deitado no chão da igreja, consequente com a aplicação da teoria do ponto de fuga central à representação nos tectos, é impraticável segundo as regras do ritual e decoro religioso. Por isso, no caso das máquinas celestiais, clientes e artistas só tinham duas opções possíveis: aceitar o compromisso, em detrimento da coerência sistémica, ou redefinir os propósitos estéticos, recusando uma estética do prazer e até da persuasão.

A aceitação das limitações físicas naturais intrínsecas ao acto de contemplar tectos testemunha, portanto, a importância dada à eficácia perceptiva e subjectiva e ao papel evangélico e doutrinária destas pinturas. Nesse sentido, a instituição da visão oblíqua corresponde à «escolha do ponto de vista mais natural», aquele que é capaz de proporcionar a «posição mais confortável» (Shearman, 1992: 166) para a plena e profícua observação destas máquinas e que, ao mesmo tempo, mais se aproxima da experiência de observar o céu natural. Corresponde igualmente à aceitação plena do carácter espacialmente dinâmico do observador que, na ausência de artefactos físicos condicionadores da visualização, dificilmente poderá ser imobilizado pela perspectiva no local por ela desejado. Não menos importante, corresponde à necessidade de cumprir o principal objectivo destas obras: dirigirem-se ao maior número possível de pessoas simultaneamente, desse modo alargando o seu impacto comunicacional, tornando a sua experiência visual um fenómeno colectivo e não,

ouvrages des plus excellens peintres ancienne et moderne. (6 vols.) Trevoix: Imprimerie de SAS; vol. I, p. 588; cit. por Duro, 1997: 175].

como no caso de uma pintura de cavalete adquirida por um dado sujeito e exposta numa sala privativa, uma experiência puramente individual. Ou seja, usando as palavras de Leonardo já citadas anteriormente, tratava-se de evitar – como acontece com o tecto de Pozzo – que, quando «muitos olhos se reúnem ao mesmo tempo para ver uma única e mesma obra», «apenas um» veja «com clareza o efeito desta perspectiva» enquanto todos os outros ficam «confusos» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518a*: MS. E., fol. 16 r, I, n.º 108). Esta ênfase no carácter de *espectáculo de massas*⁸³⁸ oferecido pelas máquinas celestiais é absolutamente coerente com a sua dimensão física, com a sua localização e, especialmente, com a sua função no grande sistema de propaganda e de auto-glorificação, religiosa e política, da Igreja Católica pós-Concílio de Trento e da monarquia absoluta do *ancien régime*.

De acordo com a óptica geométrica, de modo a perceberem o traçado correcto do espaço, o observador deve ver a imagem a partir do lugar em que o pintor esteve. De outra forma, o sujeito perceptivo terá informação insuficiente ou distorcida para construir de forma rigorosa o espaço. Porém, raramente estamos no mesmo lugar. O ponto de vista correcto é apenas um entre um número infinito de lugares possíveis a partir dos quais os observadores podem ver uma imagem. Portanto, na prática, os observadores nunca obtêm a perspectiva de uma imagem a partir do seu ponto de vista e, se o conseguem, é apenas por acaso. Neste sentido, temos sempre a chegar aos nossos olhos a informação perspectivada errada. (Haber, 1979: 86)

No caso dos tectos, não só o lugar onde o pintor *estive* é puramente imaginário – porque o espaço é sempre ele próprio imaginário – como nunca corresponde ao lugar onde o pintor efectivamente se colocou ao realizar a pintura como, finalmente, esse lugar é, face à dimensão da pintura, à distância do observador relativamente a ela e à vastidão do espaço da igreja, ainda mais difícil de ser definido. Por outras palavras, é indeterminado. Certamente por tudo isso, em Sant'Ignazio, Pozzo usou uma placa de mármore amarelo para assinalar no chão o local onde o observador se deveria posicionar e Pedro Alexandrino de Carvalho, ou o pintor quadraturista que com ele trabalhou (e cuja identidade desconhecemos), ou alguém posteriormente a eles, fez algo de semelhante no chão da entrada da capela-mor da igreja de São Nicolau em Lisboa – assim explicitando o ponto de vista para a eficaz visão oblíqua da representação celestial no centro do tecto (figs. 119 e 120).

Comum é também que a própria quadratura – sobretudo no caso dos tectos que se desenvolvem longitudinalmente – se organize não segundo um ponto de fuga único mas num

⁸³⁸ A representação unificada através de um ponto de vista único, como em Sant'Ignazio, implica um observador único: apenas um sujeito de cada vez pode ocupar o único lugar do espaço que permite a visão perspectivadamente correcta da pintura. Embora espacialmente mais espectacular, este diálogo com os observadores, um a um, limita a comunicação. A recusa do ponto de vista único e da visão recta traduz, por isso mesmo, uma opção pela mais generalizada comunicação da mensagem, ou seja, pelo impacto num maior número de observadores simultaneamente.

sistema polifocal, o que significa que obedecendo as principais linhas construtivas da arquitectura a um conjunto articulado de diferentes pontos de fuga dispostos ao longo do eixo longitudinal, estes traduzem de forma consequente uma visão a partir de diferentes pontos de vista. Referindo apenas alguns exemplos: a quadratura dos tectos das naves do Menino Deus (fig. 121), da Bemposta, do Santíssimo Sacramento ou da Capela da Casa Patriarcal organiza-se segundo um sistema de vários pontos de fuga dispostos ao longo do eixo longitudinal, o da igreja de São Paulo segundo um ponto único (fig. 122), tal como, à excepção de algumas linhas construtivas dos lados menores, o de Nossa Senhora da Pena. No caso do tecto do Cabo Espichel, a quadratura interna obedece ao ponto único central mas este não organiza a arquitectura da cornija envolvente, o que também acontece nos tectos das três salas da Biblioteca Joanina em Coimbra.



Fig. 119 – Marca no pavimento à entrada da capela-mor da Igreja de São Nicolau em Lisboa.

Fig. 120 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (após 1775-6). Óleo e/ou têmpera (?) sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (tecto da capela-mor, observado a partir da marca no pavimento).



Este recurso a sistemas polifocais é comum em tectos de maiores dimensões e acentuadamente compridos, e verifica-se também nas naves da Igreja de São Bento, em Bragança, da Capela do Senhor da Boa Morte, em Ventozelo (Mogadouro), ambos de Manuel Xavier Caetano Fortuna, da Matriz de Oliveira do Hospital ou do Santuário de Nossa Senhora das Preces, próximo da Aldeia das Dez (Oliveira do Hospital). Um exemplo de um tecto de pequenas dimensões cuja quadratura, apesar disso obedece a um sistema de múltiplos pontos de fuga, talvez com a intenção de diminuir as distorções trazidas pela visão oblíqua a partir da entrada, é o da capela-mor da igreja dos Mártires⁸³⁹: dos três principais, um situa-se ao centro,

⁸³⁹ A quadratura é constituída por dois níveis: um fechado e bastante decorado, onde, em dois dos lados, se situam as quatro virtudes e, nos outros dois, quatro *putti*; o segundo é uma galeria aberta, rodeando toda a

outro sobre o rosto de Deus Pai e o terceiro sobre a anca do Anjo percebido a menor altitude (fig. 123). Frequente é também o uso mais sugestivo do que perspectivamente rigoroso da estrutura arquitectónica, comum a tantas máquinas celestiais um pouco por todo o país. Nestes casos, a perspectiva é usada mais como sistema organizador da composição e condutor do olhar do observador do que como sistema plenamente ilusionista – algo que não revela simplesmente falta de preparação técnica mas, antes, que é também reflexo do desfecho da querela entre Bosse e Le Brun.

O uso de pontos de vista diferentes para o espaço celestial e para o espaço arquitectónico e a própria multiplicação desses pontos de vista no caso da *quadratura* obedece a uma outra razão fundamental: evitar ou diminuir as distorções perspécticas que, necessariamente, resultam da experiência de ver uma representação espacial a partir de um lugar determinado do mundo real (cf. Sjöström, 1978: 22). Isto ao mesmo tempo que, reconhecendo a dificuldade e, por vezes mesmo, a impossibilidade do observador conseguir ver a totalidade da máquina de um só lugar, o pintor procura estabelecer diferentes lugares para a observação de diferentes áreas da pintura, definir ou enfatizar percursos privilegiados de visualização, conduzindo dessa forma o olhar do sujeito para as zonas temática ou pictoricamente mais importantes e assegurando a sua consistência relativa – e já não absoluta – a partir desses pontos de vista⁸⁴⁰. A distorção é, assim, uma consequência incontornável da visão perspéctica: «o que quer que vejamos, aparece-nos dessa forma porque acontece estarmos onde estamos e porque os nossos olhos funcionam do modo como funcionam» (Harries, 2001: 106). Porém, ela é tanto mais óbvia e problemática quanto, como no caso das pinturas dos tectos, maior é a dimensão da superfície de representação e maior é o conflito entre a percepção que se procura criar e as condições físicas do suporte – expresso pela típica oposição na máquina ilusionista barroca entre o *espaço vertical* virtual e a

capela-mor e totalmente despovoada, formada por pilares que sustentam um falso tecto plano. No centro deste, uma abertura emoldurada de estrutura elíptica permite a experiência visual sobrenatural por excelência: a aparição do mundo celestial, aqui constituído por nuvens, anjos e a Santíssima Trindade organizados em altitudes diferentes e, portanto, a diferentes distâncias de um observador ideal colocado à entrada da capela-mor, sob o arco triunfal.

⁸⁴⁰ «Ceiling paintings are unlike “vertical” paintings in that the perspectival arrangement cannot be considered as merely a horizontal version of the Renaissance “window onto the world” familiar from Albertian perspective. ... Whereas the spectator viewing an easel painting is in a position of repose, and is able to make sense of the relatively limited pictorial field depicted, the larger area of a ceiling and the position of the spectator (“underneath looking upward”) make such elementary monofocal schemes in many cases difficult to sustain. This is especially true when the artist seeks to employ a *quadratura* perspectival arrangement on a ceiling such as may be found in a long gallery or a similar vaulted space. In these cases the artist is usually driven to adopt a polyfocal scheme (i.e., one with several vanishing points) to overcome the inevitable distortions. In fact few ceiling decorations are designed to be read as a whole, and a multiplicity of vanishing points usually leads the eye to different centers of action» (Duro, 1997: 166-7).

planaridade ou *curvatura* das superfícies reais. Nesse sentido, se a tentativa de evitar ou de diminuir a ocorrência de distorções visuais corresponde a um esforço para assegurar a máxima verosimilhança, a verdade é que, em todas estas situações, a dissonância perspéctica gerada por pontos de vista distintos e a clara tensão perceptiva daí resultante torna o espaço pictórico assim construído não apenas paradoxal mas também largamente indeterminado. Esta indeterminação perceptiva contribui não apenas para acentuar o carácter extraordinário mas também *parareal* deste mundo espacial percebido pelo sujeito.



Fig. 121 – (em cima, à esquerda) Jerónimo da Silva (1700-1753) e João Nunes de Abreu (?-1738), segundo desenho de Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) (?). *Ascensão de São Francisco e Virtudes*, c.1737. Óleo sobre tela colocada sobre madeira e têmpera sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Menino Deus (tecto da nave).

Fig. 122 – (em cima, à direita) Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes (1713-1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762-1803). *Glória de São Paulo*, após 1783. Óleo tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Paulo (tecto da nave).

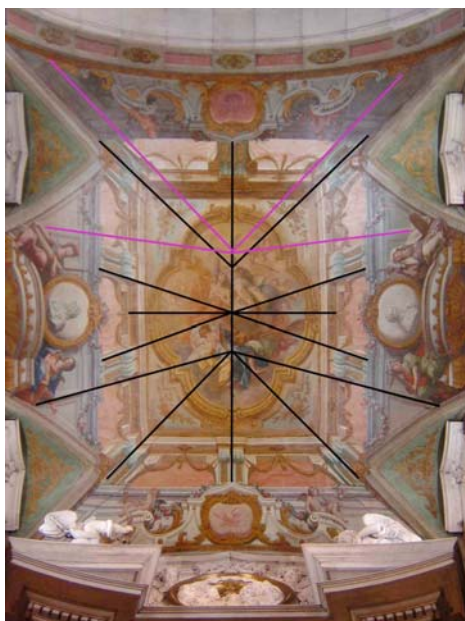


Fig. 123 – (em baixo) Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo Gomes Teixeira (?-?). *Visão da Santíssima Trindade e as Quatro Virtudes*, c.1770-86. Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Mártires (tecto da capela-mor).

As consequências da relativização e desmultiplicação da localização do observador face à máquina celestial barroca devem, no entanto, ser analisadas à luz de um outro factor: independentemente da nova consciência intelectual trazida pela revolução científica sobre o lugar físico e visual do ser humano na ordem do universo, este, na sua relação perceptiva com a realidade circundante, é, em primeiro lugar, conduzido pela sensação de estar permanentemente no *centro* do mundo que observa. Por outras palavras, o sujeito tem a sensação de que para onde quer que olhe o mundo converge perspectivamente para um ponto oposto a si, numa aparente correlação permanente entre a sua posição e a aparência do mundo. Por essa razão, o espaço, os corpos e os acontecimentos que nele ocorrem são subjectivos, no sentido em que para o sujeito perceptivo eles parecem sempre ser relativos a si. Esta tendência do observador a tomar o centro visual do *seu* mundo como o centro visual *do* mundo ocorre também, talvez até de forma ainda mais notória, com o espaço virtual por si construído a partir da observação das representações pictóricas. Neste sentido, a interacção entre a perspectiva como instrumento pictórico e a perspectiva como instrumento perceptivo, inerente ao acto de ver espacialmente, permite transformar o «descentramento a que o ser humano é conduzido» num «recentramento», mesmo que agora o sujeito não possa considerar que este novo centro «assim obtido é um centro absoluto» (Harries, 2001: 185). Este sujeito, que tem em cada momento a sensação que todos os eixos estruturantes da profundidade do campo visual à sua frente têm como centro projectivo um ponto no interior da sua cabeça, aproximadamente no centro da linha que liga os seus dois olhos, é aquilo que, habitualmente, se designa por um *observador egocêntrico* (cf. Kubovy, 1986: 151-2). É isto que explica a facilidade com que podemos adoptar diferentes pontos de vista sem nunca perder a capacidade de estabelecer uma relação directa entre o mundo visual e nós próprios, isto é, sem nunca, ou quase nunca, nos sentirmos descentrados. Mesmo na sala de cinema, aquilo que pode começar por ser uma objectiva localização periférica no contexto da sala transforma-se, rapidamente, numa percepção centrada com o espaço virtual percebido no ecrã. Acompanhamos a evolução da câmara, as alterações no seu ponto de vista sobre a cena registada, como se fossem transformações directas do nosso próprio ponto de vista face àquela cena. Sentimo-nos perceptivamente no lugar da câmara e, desse modo, a câmara é o nosso olho ciclópico, o nosso *egocentro* visual. Isto não significa que se perca, pelo menos de forma continuada, a consciência da dupla realidade da imagem, a nossa dupla consciência perceptiva, mas antes que o nosso relacionamento com ela enquanto virtual mas verídica representação espacial envolve os mesmos mecanismos e comportamos que, no essencial, caracterizam a nossa relação com o espaço real. A principal diferença reside no facto de, tanto

no cinema como perante as máquinas celestiais, a dupla informação visual que o nosso sistema perceptivo constantemente recebe – informação relativa à localização dos objectos no espaço e informação relativa à nossa própria localização nesse espaço – ser contraditória entre si. Aparentemente, nestas situações, ora privilegiamos uma ora privilegiamos outra, sabendo que quando a primeira predomina a ilusão torna-se possível (cf. Kubovy, 1986: 154)⁸⁴¹.

Todas as imagens construídas a partir de um determinado ponto de vista espacial veiculam informação visual que é apenas relativa a esse ponto e que, por isso mesmo, é necessariamente ambígua, incompleta e, frequentemente, indeterminada. Constituem descrições do mundo mas, de acordo com a definição de Marr (1982), *descrições centradas no observador*, por oposição às *descrições centradas no objecto*, como são todas aquelas que imagens construídas segundo sistemas de representação independentes de um ponto de vista específico veiculam. Esta incompletude, indeterminação e subjectividade das descrições centradas no observador, isto é, aquelas que são feitas de modo a mostrar aquilo que, a partir de um dado ponto de vista, um dado sujeito vê ou poderia ver, é estruturante de toda a representação visual europeia pós-renascentista e adquire uma importância fundamental na arte ilusionista barroca, tanto quanto, aliás, na complexa cultura tecno-visual contemporânea directamente herdeira daquela. O seu centramento no observador significa que a existência e presença deste, real ou imaginária, é intrínseca à própria representação; nesse sentido, ele é parte integrante dela: uma componente indissociável da grande máquina visual ilusionista.

Orientamo-nos em relação às representações de duas maneiras: em relação à superfície e em relação ao tema. A maior parte das vezes os dois são indistinguíveis ... [e] a nossa posição de observação acomoda-se ao nosso sentido da ficção ... O jogo entre a orientação relativamente à superfície e relativamente ao tema poder-se-á considerar estar dependente de um contexto arquitectónico determinando a verdadeira relação espacial com o observador. A parede pintada a fresco, o medalhão na abóbada e a pintura do tecto são fixos, enquanto nós, os observadores, nos movemos em relação a eles; isto torna possível a sensação de [se ocupar] uma *posição privilegiada*, posição a partir da qual sentimos o acordo entre a nossa posição e a imagem, um acordo que nos permite incluir a nossa orientação no acto de imaginar o tema. (Podro, 1998: 61-4)

A importância fundamental do ponto de vista na representação ilusionista, na definição do seu conteúdo informativo e, desse modo, no papel do próprio sujeito observador na máquina celestial corresponde à organização desta em função do *princípio da testemunha visual* (Gombrich, 1976b: 253), isto é, da suposta existência de alguém que testemunha um

⁸⁴¹ A ilusão depende, em grande medida, da redução deste conflito entre informações contraditórias e esta, por sua vez, da distância do observador ao ecrã, o que explica o papel crucial que este factor desempenha tanto na concepção de uma sala de cinema como na construção pictórica dos tectos.

dado contexto ou acontecimento visual, tão real ou imaginário, quanto ele o é para o próprio pintor. Embora a esmagadora maioria das pinturas – e a totalidade daquelas que, como as máquinas celestiais, têm um conteúdo visionário – sejam «construídas e não, efectivamente, vistas», elas são «construídas *como se* fossem vistas de um dado ponto» (Hagen, 1986: 118). Por isso mesmo, os pintores tendem a incluir apenas a informação que esse sujeito, seja ele próprio ou todos aqueles que ele antecipadamente representa, veria a partir desse dado lugar do espaço e num momento temporal específico⁸⁴². Também por isso, como afirma Kelly Smith (1994: xxiv), nestas representações, mais do que no ponto de fuga, é no ponto de vista que tudo se joga, nesse ponto onde o observador se situa (*standpoint*) e a partir do qual este declara: «Aqui estou eu!» (*here I stand!*). Também por isso, o desenvolvimento do princípio renascentista do observador como testemunha visual imaginária, operado pela máquina celestial barroca, significou a ênfase do papel do sujeito como alguém que não só é observador de acontecimentos extraordinários, maravilhosos e sobrenaturais – acontecimentos religiosos que exprimiam o infinito poder e glória de Deus – mas receptor da verdade religiosa neles contida e participante directo da sua ocorrência, aspectos fundamentais da experiência religiosa judaico-cristã. Significou, também, a ênfase do poder dramático da pintura, da sua capacidade de relacionar ponto de vista e eficácia narrativa e de criar uma interacção não apenas física mas emocional entre o sujeito e a imagem percebida (cf. Gombrich, 1974b: 189; Gombrich, 1976b: 252-4; Kelly Smith, 1994: 33). Para isso, o pintor teve que sacrificar não apenas a exactidão mas a completude visual: a percepção de um espaço e de um acontecimento imaginário significou, conseqüentemente, aceitar a ambiguidade, a indeterminação visual, a quase total irrealidade da pintura. Significou, por outras palavras, torná-la numa representação de um mundo de formas, seres e acontecimentos *parareais*. Algo só possível pela interacção do efeito de realidade construído pelo pintor na superfície pictural com o efeito do real construído pelo observador na sua mente.

Assim, o deleite barroco nos jogos perceptivos, na ideia de labirinto visual e na conseqüente criação de uma sensação de mistério e maravilhosa artificialidade surge em todo o seu esplendor neste constante exercício da dissonância perspéctica e da arte do contraponto visual, resultante de diferentes e contraditórios pontos de vista e da representação de mundos espacialmente distintos, que as máquinas celestiais pintadas nos tectos das igrejas

⁸⁴² «... perspective enables us to eliminate from our representation anything which could not be seen from one particular vantage-point – which may still leave the question open as to what can be seen» (Gombrich, 1976b: 256).

expressam de forma eloquente. Neste domínio, um último factor fundamental deve ser considerado: a importância dada à legibilidade e reconhecibilidade daquilo que, em termos temáticos, constitui o centro e a justificação última da máquina pictórica, ou seja, o acontecimento religioso que decorre no seio do espaço celestial. Mais uma vez, esta opção é feita à custa da unidade visual e, sobretudo, da coerência perspectivica. O conflito, o paradoxo e a dissonância instalada no seio da representação e da sua percepção são o preço a pagar para assegurar que, nestas vastas pinturas, a *história* e os seus *actores* ocupem o primeiro lugar da hierarquia da atenção visual do sujeito, constituindo o primeiro motivo do seu interesse e o principal atractor do seu olhar. Para assegurar também que a sua observação seja o mais confortável e prolongada possível e, ao mesmo tempo, evitar tanto quanto possível que, nas complexas condições envolvidas, o espaço do céu e os acontecimentos que decorrem nessa espécie de palco nebuloso sejam vítimas de distorções que prejudiquem o reconhecimento, o efeito de familiaridade e, conseqüentemente, a sua plena eficácia subjectiva. Claramente, este foi um «preço que todos estes artistas ... pagaram com satisfação quando estavam determinados a representar, de forma ilusionista, matéria tematicamente exigente no centro de uma cúpula ou de uma abóbada» (Shearman, 1992: 181).



Figs. 124 e 125 – Luís Gonçalves de Sena (1713-1790). *Coroação de Nossa Senhora da Conceição*, 1754. Óleo sobre estuque, d.n.d. Santarém, Igreja do Seminário (tecto da capela-mor, visto perpendicularmente e obliquamente).

Também os artistas portugueses aceitaram, como as suas máquinas constantemente demonstram, que o princípio da legibilidade do tema se impusesse sobre os princípios da teoria da perspectiva linear, fazendo assim exactamente o mesmo que Le Brun, os seus colegas italianos, austríacos ou outros. Mesmo aqueles que procuraram seguir e

copiar Pozzo, em momento algum adoptaram um ponto de vista único e central para toda a composição. Fizeram-no exclusivamente para aquilo que dizia respeito directamente ao espaço geométrico, mas nunca em relação ao espaço atmosférico e aos temas históricos, míticos, alegóricos ou, menos ainda, religiosos. Assim, com a mesma desenvoltura com que representavam elementos arquitectónicos em visão recta, representavam elementos figurativos nas aberturas celestiais em visão oblíqua. Um bom exemplo, é o tecto da capela-mor da Igreja do Seminário, em Santarém, pintado em 1754 por Luís Gonçalves de Sena, com a *Coroação de Nossa Senhora da Conceição* (figs. 124, 125). Nesse sentido, dificilmente se poderá considerar que Pozzo tenha sido, efectivamente, o «ponto de partida para todas as representações do ilusionismo espacial erudito ... que culminará com os Tiepolo e os Bibiena, exemplos clássicos do ilusionismo espacial de Setecentos» (Mello, 1998b: 23), ou menos ainda que o «universo barroco do “mundo pictórico português”» fosse exclusivamente «descendente» de Bacherelli e de Pozzo (Mello, 1998b: 251), que uma pressuposta divisão em «dois momentos» da pintura de tectos em Portugal no século XVIII exprimirá: um primeiro constituído pelos «artistas descendentes dos formulários de Bacherelli» e outro, na segunda metade, por todos «aqueles dependentes da difusão do tratado teórico e prático do Jesuíta» (Mello, 2002b: 391). Esta ideia simplista de que Pozzo e, em particular, o seu tecto da nave de Sant’Ignazio, é a grande referência ou paradigma das máquinas celestiais realizadas ao longo de setecentos, em Portugal, em Itália ou no resto da Europa, dificilmente encontra uma correspondência com a realidade das obras criadas⁸⁴³.

O próprio pintor italiano estava consciente de que a sua defesa do ponto de vista único e da visão recta para toda a máquina celestial, mais do que não ser consensual, simplesmente não era partilhada por mais ninguém, como ele próprio começa por afirmar no texto com que encerra o primeiro volume do seu tratado e que, de forma reveladora, intitula *Resposta à Objecção feita acerca do Ponto de Vista na Perspectiva*.

Ninguém aprova que na Perspectiva de grande extensão um único ponto de Vista deva ser atribuído a toda a Obra; por exemplo, a todo o comprimento da Nave, da Cúpula, e da Tribuna, mostrada na Figura noventa e três [referente a Sant’Ignazio], não permitirão de maneira nenhuma um único Ponto, mas insistem em vários. ... [Tirando os espaços excessivamente compridos, discordo disto:] *Primeiro*, porque nas Abóbadas dos Salões ou das Igrejas pintadas pelos grandes Mestres, se consistirem numa só peça, não encontramos senão um ponto de vista atribuído. *Segundo*, dado que a Perspectiva não é senão uma Falsificação da verdade, o Pintor não é

⁸⁴³ Esta ideia encontra-se presente na historiografia portuguesa sob múltiplas formas, e quase sempre combinada com essa outra da mediocridade da produção artística da segunda metade de setecentos, por contraposição à qualidade da primeira: «geração após geração, eles [os pintores decoradores] trazem ainda à segunda metade do século os princípios, os truques e os gostos de Pozzo. Acabámos de falar de Pedro Alexandrino; outros ainda eram famosos na altura, mas são difíceis de distinguir na sua mediocridade» (França, 1987: 267).

obrigado fazê-la parecer real quando vista de *qualquer* parte, mas somente de *um* Ponto determinado. *Terceiro*, porque, se numa Abóbada, por exemplo, onde pintarias um Projecto inteiro de Arquitectura e Figuras, atribuíres diversos Pontos de Vista, não encontrarás nenhum lugar de onde se possa ter uma Vista perfeita do Todo mas, no melhor dos casos, apenas poderás ver cada Parte a partir do seu Ponto apropriado. Por todas estas Razões, conluo que a Introdução de muitos Pontos na mesma Peça é mais injurioso para a Obra, do que o fazer uso de apenas um ... Se consequentemente devido à Irregularidade do Lugar, a Arquitectura aparecer com algum Deformidade, e as figuras nela misturadas parecerem devido a isso defeituosas e imperfeitas, quando vistas fora do ponto apropriado, além das razões ainda agora dadas, está assim tão longe de ser uma Falha que eu a considero como uma Excelência da Obra – que quando vista do ponto determinado, aparece, com a proporção devida, recta, plana, ou côncava, quando na realidade não é assim. (Pozzo, 1693a: 221)⁸⁴⁴

Portanto, Pozzo considera as distorções produzidas pelo ponto de vista único e central não como um problema, mas como uma demonstração da «excelência da obra» – ou, como afirma Duro (1997: 166), é por o todo surgir distorcido de certos ângulos de visão que para ele «a correcta posição de observação é tão importante». Porém, curiosamente, nas obras que realizou após Sant'Ignazio, isto é, em Viena, ele não praticou a sua própria teoria. De facto, nem na Jesuitenkirche nem no tecto do Salão que pintou para o Príncipe de Liechtenstein ele voltará a repetir o princípio do ponto de vista único; pelo contrário, adoptará a atitude daqueles contra quem se havia oposto no seu tratado, ao empregar diferentes pontos de observação, dando primazia à visão oblíqua do céu sobre a visão recta e tratando as figuras como elementos distintos, dissonantes e paradoxais, face à quadratura. O referido tecto da Herkulesaal é, a todos os níveis, exemplar (fig. 126). Aqui, como em todos os tectos pintados ao longo da história anterior e posterior ao seu tratado, incluindo os tectos portugueses, Pozzo dissocia o espaço celestial, atmosférico, do espaço geométrico, arquitectónico, e considera as figuras, nomeadamente todas as que detêm um papel de relevo no grande teatro aéreo, como seres alheios às leis da perspectiva linear. Situadas em implícitos e distintos planos de rampa, elas destinam-se a ser vistas de diferentes pontos oblíquos situados junto às paredes da sala e, por isso, quando vistas do centro desta, do centro projectivo da quadratura, elas ameaçam

⁸⁴⁴ «Every one does not approve, that in Perspective of great Extent one point of Sight should be assign'd the whole Work; as for Example, in the whole length of the Nave, Cupola, and Tribune, express'd in the Ninety-third Figure, they will by no means allow of one single Point, but insist upon several. ... *First*, Because in the Vaults of Halls or Churches painted by the greatest Masters, if they consist of one Piece only, we find but one Point of Sight assign'd. *Secondly*, Since Perspective is but a Counterfeiting of the Truth, the Painter is not oblig'd to make it appear real when seen from *Any* part, but from *One* determinate Point only. *Thirdly*, Because, if in a Vault, for Example, where you would paint one entire Design of Architecture and Figures, you assign several Points of Sight, you will find no place whence you may take a perfect View of the Whole, and at best you can only view each Part from its proper Point. From all which Reasons I conclude, that the Introduction of many Points into the same Piece, is more injurious to the Work, than making use of one only: Wherefore 'tis absolutely necessary in a regular Situation, and where the Work is all of a piece, so to place the same, as that the Figures and Architecture may from every part of the Design have respect thereto. ... If therefore thro' the Irregularity of the Place, the Architecture appear with some Deformity, and the Figures intermix'd therewith seem any lame and imperfect, when view'd out of the proper Point, besides the Reasons just now given, it's so far from being a Fault, that I look upon it as an Excellency in the Work, that when view'd from the Point determin'd, it appear, with due Proportion, streight, flat, or concave; when in reality it is not so».

desabar sobre o observador – um típico efeito dissonante das máquinas celestiais. A razão de ser disto não reside, obviamente, na inépcia do artista mas sim nessa primazia da legibilidade e do reconhecimento perceptivo sobre a ortodoxia geométrica que conduziu sempre os pintores a esta solução. Para tal era necessário distinguir acção dramática e cenário da acção e, sobretudo, resgatar tudo o que directamente tinha a ver com a expressão directa do tema, nomeadamente as personagens intervenientes, do mundo da distorção e da anamorfose para que, como num palco de ópera, se apresentassem aos olhos do observador de pontos de vista privilegiados e em poses convencionadas.

Fig. 126 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Trabalhos e Apoteose de Hércules*, 1704-8. Fresco, 600 m². Viena, Gartenpalais Liechtenstein (tecto da Herkulesaal).



É particularmente nos tectos das igrejas que este imenso e pomposo *teatro sobre nuvens* constitui um mundo visualmente intricado de visões e contra-visões, de perspectiva e paraperspectiva, de visão recta e visão oblíqua, de solidez arquitectónica e dissolução atmosférica, de forma, informe e disforme. Ao sujeito é reservado o melhor e o mais confortável dos lugares para assistir ao grandioso, espectacular e épico *theatrum sacrum*. Esse lugar é aquele de onde, numa visão oblíqua, ele abarca uma grande parte mas não a totalidade da representação, o mundo do céu mas não o da arquitectura, o acontecimento principal mas não os diversos acontecimentos secundários que se desenrolam em simultâneo com aquele. As constantes discrepâncias entre o ponto de vista principal e os pontos de vista subsidiários, entre o lugar ocupado e todos os outros lugares, já ocupados ou possíveis de virem a ser ocupados, e, por isso, entre aquilo que o observador vê directamente e aquilo que já viu ou intui que irá ver, constitui uma experiência fundamental da sua relação com as

máquinas celestiais. Assim, em cada momento, o sujeito constrói uma percepção que é feita tanto do que vê explicitamente a partir do lugar onde se situa como da consciência do que veria se, nesse momento, estivesse situado nos outros lugares possíveis. Esta permanente dissonância e contraposição entre o visível, o visto e o imaginado, entre o objectivo e o subjectivo, entre a visão física produzida pelo seus olhos corpóreos e a visão mental produto dessa espécie de *olho descorporizado* a que se refere Kubovy (1986: 158), cria no sujeito uma constante tensão entre a relação que mantém com o espaço real, no qual explicitamente se insere, e a que estabelece com o espaço virtual da representação, no qual implicitamente se sente inserido. Se esta tensão dinâmica é a resposta encontrada para compatibilizar o carácter fisicamente estático da representação com o efectivo dinamismo do sujeito, a dissociação que ela também gera no observador, entre a sua percepção da pintura e a sua localização relativamente a ela, é uma desejada consequência adicional. Fundamentalmente, porque daí resulta uma poderosa sensação de maravilha, de encantamento e, não menos importante, de *espiritualidade* (Kubovy, 1986: 16, 159), que não só acentua a diferença entre espaço perceptivo e espaço físico mas reforça e torna ainda mais persuasiva a dimensão religiosa da experiência visual. Esta é, assim, o resultado da interacção, tanto objectiva como subjectiva, entre a construção plástica do pintor e a construção perceptiva do observador. Ao pintor, ele próprio o seu primeiro observador, cabe encontrar a melhor forma de alcançar essa interacção, usando os meios ao seu dispor para organizar a superfície e, assim, relacionar os valores picturais com a expressão subjectiva do tema⁸⁴⁵. Por isso, é à mente e não aos olhos do sujeito que ele, em última análise, se dirige, pois só desse modo poderá obter a mais eficaz das ilusões.

⁸⁴⁵ «Mais se le sujet inspire au Peintre une bonne économie dans la distribution des objets, la bonne distribution de son côté sert merveilleusement à exprimer le sujet. Elle donne de la force & de la grace aux choses qui sont inventées ; elle tire les figures de la confusion, & fait que ce que l'on représente est plus net, plus sensible & plus capable d'appeller, & d'arrêter son Spectateur» (Piles, 1708: 97).

4.2.1.3. Distorção e robustez perspéctica

Qualquer cena tem um aspecto, um ponto de vista mais interessante que qualquer outro; é daí que é necessário vê-la. Sacrificar a este aspecto, a este ponto de vista, todos os aspectos ou pontos de vista subordinados, é o melhor.

(Diderot, 1766: 728; cit. por Fried, 1980: 92)⁸⁴⁶

Ver é algo que partilhamos com todos os nossos antepassados e, no essencial, fazemo-lo como eles o fizeram sendo capazes de ver o mesmo que eles viram. O modo como interpretamos, reagimos e somos determinados por aquilo que vemos é que, necessariamente, é mutável. Como mutável é o modo como determinamos e intervimos naquilo que vemos ou que queremos que outros vejam – sendo a arte, provavelmente, o melhor dos exemplos. Como qualquer outro observador, o pintor é um sujeito visual regido por leis perceptivas, embora, enquanto criador visual, não exclusivamente determinado por elas (Hagen, 1986: 112).

Das muitas maneiras com que um pintor determina aquilo que outros vêem, a escolha e a explicitação de um ponto de vista adquire uma importância fundamental: através dele o artista não só condiciona a informação que objectivamente um seu observador recebe como condiciona o modo como ele a irá interpretar, ao mesmo tempo que define o seu próprio ponto de vista subjectivo, a sua posição sobre aquilo que representa e como representa – o que escolhe tornar visível e o que decide ocultar. Porque não há pontos de vista neutros, a escolha de um ou de outro ponto constitui necessariamente uma afirmação visual em si mesma. A obra daí resultante é a expressão dela. Assim, não só diferentes artistas podem escolher pontos de vista distintos como, o que é comum, num mesmo contexto histórico e cultural, podem partilhar pontos de vista idênticos. Em ambos os casos, a afirmação deixa de ser meramente pessoal para passar também a reflectir um olhar cultural. No caso das máquinas celestiais, a recorrente escolha, pelos artistas dos séculos XVII e XVIII, de diferentes pontos de vista para diferentes conteúdos visuais, a sua sujeição a uma clara ordem hierárquica e, simultaneamente, a sua opção por um ponto de vista oblíquo para a

⁸⁴⁶ «Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre ; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à ce aspect, à ce point de vue, tous les aspects, ou points de vue subordonnés ; c'est le mieux» [Denis Diderot (1766). *Essais sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*. (Org. por Paul Vernière) Paris, 1966].

representação do tema religioso e das figuras sobrenaturais que a personificam, que, dessa forma, são integradas um plano oblíquo relativamente tanto ao restante espaço virtual como ao espaço real circundante, constitui uma afirmação tão enfática que não pode ser ignorada. Por várias razões, mas desde logo por uma particularmente importante: desta dissociação entre pontos de vista diferentes e entre formas de visão oblíqua e formas de visão recta decorre directamente uma clara definição daquilo que o pintor considera ser o ponto de vista, o ângulo de visão e a orientação formal privilegiada, e as componentes da representação que ele aceita como intrinsecamente variáveis com o movimento do observador no espaço real e aquelas que ele considera que deverão permanecer invariáveis ou, pelo menos, sujeitas à menor variação possível. Algo que nestas pinturas, pela sua dimensão, pela sua colocação horizontal face ao observador e pela amplitude de movimentos deste, adquire uma importância muito superior àquela que tem nas comuns pinturas de cavalete penduradas numa parede vertical.



Figs. 127 e 128 – Autor desconhecido. *Assunção da Virgem*, c.1762-6 (?). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (tecto da nave, em visão recta e em visão oblíqua, a partir da entrada).



Figs. 129 e 130 – Autor desconhecido. *Assunção da Virgem*, c.1762-6 (?). Óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (detalhes do tecto da nave, observado a partir do coro).

Esta necessidade de definição de um ponto a partir do qual o observador deverá ver a representação assume, portanto, um papel fundamental no sistema espacial ilusionista: correspondendo este ponto ao centro de projecção perspéctico do espaço observado, qualquer desvio relativamente a ele conduzirá a uma percepção distorcida e, por isso, perturbante do espaço virtual. Nesse sentido, as distorções perspécticas constituem a maior ameaça à verosimilhança e estabilidade perceptiva de uma representação centrada no observador, o que, no caso da pintura pós-renascentista, envolve todo o espaço geométrico e, nas máquinas celestiais em particular, duas componentes importantes: a quadratura – veja-se o caso do tecto da nave da pequena Igreja de Nossa da Oliveira, em Lisboa (figs. 127 a 130) – e as figuras. O grande desafio destas obras reside, portanto, no conflito entre a definição geométrica clássica, ou albertiniana, de um centro de projecção único, defendido por Bosse ou Pozzo, e a desmultiplicação de pontos de vista perceptivos resultantes do movimento do observador no espaço. Se por um lado, como foi referido, a plena eficácia da perspectiva central pressupõe o aprisionamento do olho do observador no ponto de vista ideal, tal como realizado por Brunelleschi na sua primeira experiência, ou por Hoogstraten nas suas caixas perspécticas, por outro, este acabaria por não ser efectivamente praticado pelos pintores, que preferiram deixar ao discernimento do sujeito essa tarefa, ou, no máximo, procuraram por meios visuais persuadi-lo dessa necessidade. Daqui resultou, em termos genéricos, um permanente conflito entre a teoria e a prática pictórica da perspectiva, entre os objectivos almejados e os resultados alcançados, que as constantes abordagens desta questão no âmbito dos tratados, ou os conflitos públicos conhecidos, como o da Academia francesa, no século XVII, tão bem demonstram. Mais importante, subjacente a esse *desvio* operado pela prática pictórica estava a procura de um compromisso por parte dos pintores: um compromisso entre a teoria óptica da visão e a bem mais complexa realidade perceptiva do acto de ver, que a recorrente opção pela construção das máquinas celestiais segundo múltiplos pontos de vista diferentes ilustra de forma paradigmática. Ainda assim, a distorção perspéctica, como hoje facilmente podemos constatar ao deslocarmo-nos sob estas grandes pinturas, é, de forma mais ou menos acentuada, incontornável.

Dada a sua natureza geométrica e, por isso, dependente de leis ópticas, a quadratura é a componente dos tectos barrocos mais sujeita a distorções perspécticas. Muito comuns são aquelas que ocorrem nas falsas cornijas e balaustradas à medida que o sujeito se desloca ao longo do eixo longitudinal da igreja: pintadas sobre a superfície curva do tecto, apenas a partir do centro de projecção elas são percebidas como planas, surgindo

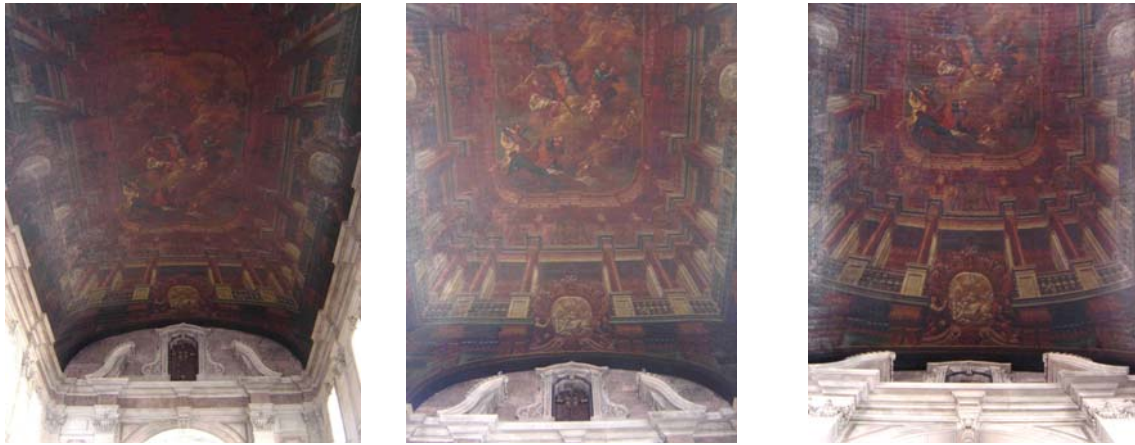
côncavas antes do observador atingir esse ponto ou convexas depois de o ultrapassar (figs. 131 a 133, 134 a 136).



Figs. 131, 132 e 133 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhes do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador).

Porém, um dos aspectos mais interessantes da relação perceptiva criada entre o sujeito e a máquina celestial é que, à medida que ele se desloca e observa a pintura a partir de pontos de vista muito diferentes e afastados daquele, ou daqueles, que a construção virtual requer, muitas destas distorções não são por si percebidas. Frequentemente, para que haja uma consciência delas é necessário uma atenção particular ao fenómeno e, até, uma especial concentração em áreas específicas da pintura. Constata-se assim que, em geral, as distorções percebidas são em muito menor número e, sobretudo, menos graves para a profundidade e estabilidade do espaço virtual percebido que o previsto pelos postulados da teoria perspéctica. Isto acontece porque, em conformidade com o que foi dito anteriormente, aquilo que o observador *vê* não é o que se projecta opticamente nas suas retinas mas o que *constrói* a partir desse acontecimento inicial. Esta natureza do sistema visual humano, bastante mais complexa que a de uma mera máquina óptica, explica o facto de ser mais fácil constatar estas distorções através de uma fotografia do que através da observação *in situ* da pintura. Assim, a construção perceptiva permite criar uma consciência da pintura, por via de adições, supressões e compensações, que é distinta da mera informação óptica dela recebida. A este

fenómeno, Kubovy (1986) chama a *robustez da perspectiva*, embora em rigor ele demonstre mais a robustez da construção perceptiva do que, propriamente, da construção perspectivista.



Figs. 134, 135 e 136 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes (1713-1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762-1803). *Glória de São Paulo*, após 1783. Óleo tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Paulo (detalhes do tecto da nave a partir de diferentes localizações do observador).

A robustez da perspectiva traduz, assim, «uma violação das nossas expectativas geométricas através da nossa experiência perceptiva» (Kubovy, 1986: 54-5) e parece corresponder à nossa capacidade de *corrigir* ou *compensar* as distorções perspécticas que ocorrem sempre que observamos a pintura fora do centro de projecção. Nesse sentido, de forma paradoxal com a teoria da perspectiva linear, a percepção das pinturas – e dos tectos em particular – é, afinal, muito menos dependente do ponto de vista do que seria de esperar e, conseqüentemente, muito menos afectada pela posição particular que o observador adopta perante elas (MacKavey, 1980: 213). Mais importante ainda, à medida que o observador se movimenta no espaço e que, simultaneamente, movimenta tanto o pescoço como os olhos, o espaço virtual não se transforma numa sucessão imparável de distorções, ou numa espécie de *visão psicadélica*, nem conduz ao simples e total colapso da profundidade; pelo contrário, nestas problemáticas condições, o sujeito revela-se capaz de manter uma percepção espacial relativamente sólida, estável e coerente. Para Kubovy (1986: 137), esta robustez resulta da capacidade do observador «inferir a localização do centro de projecção de uma pintura perspéctica, de compensar as distorções perspécticas sofridas pelo plano pictórico» durante o seu movimento e, portanto, de ver a imagem tal como ela «seria vista a partir do centro de projecção» (Kubovy, 1986: 137). Esta ideia de que o sujeito, em cada momento, infere a correcta localização do centro de projecção e utiliza um sistema de compensação, de natureza cognitiva e inconsciente, para eliminar ou atenuar as distorções decorrentes do seu descentramento foi defendida, em primeiro lugar, por Pirenne (1970: 99), ao analisar o papel

das distorções no tecto da nave de Sant'Ignazio⁸⁴⁷. Portanto, na percepção de imagens, especialmente nas que ocupam em grande escala a superfície dos tectos, porque raramente ocupamos a posição exacta que nos é destinada, na ausência deste «mecanismo compensatório veríamos apenas imagens distorcidas» (Aumont, 1994: 43).

A robustez da perspectiva significa, no essencial, que, o sistema visual, através dos seus muitos processos inconscientes e automáticos, «registra tanto a natureza do espaço virtual como a orientação da superfície da pintura, corrigindo a primeira em função da segunda» (Kubovy, 1986: 55). Dessa forma, reconstruímos nas nossas mentes a representação espacial a partir daquilo que consideramos ser a configuração mais provável e consistente com a nossa avaliação das intenções do pintor, o nosso conhecimento das convenções artísticas e a nossa experiência tanto do espaço real como do espaço pictórico culturalmente estabelecido. Neste sentido, a robustez da perspectiva é um caso particular do processo mais vasto, continuamente realizado pela nossa percepção visual, de reconstrução da tridimensionalidade do mundo visual a partir das projecções ambigualmente bidimensionais que ocorrem nas nossas retinas. Ou, talvez seja mais rigoroso dizer, a nossa percepção das imagens, em termos de processos envolvidos, não difere do modo como percebemos o mundo visual em geral. O que explica tanto a natureza construtiva da primeira como a nossa excepcional capacidade de construir percepções sólidas a partir de representações ambíguas e indeterminadas, sem a qual a pintura ilusionista não poderia nunca ser *ilusionista*.

Para Pirenne (1970: 84), a robustez da perspectiva falha quando o observador «é incapaz de ver a superfície pintada, *qua* superfície», isto é, quando devido à distância a que se encontra a pintura, o observador não tem consciência da superfície pictórica – tal como acontece em Sant'Ignazio com o tecto de Pozzo, ou com todos aqueles que são vistos a uma distância superior àquela que permite à visão binocular detectar a posição e a forma exacta da superfície observada⁸⁴⁸. Nestes casos, o olho ciclópico tanto conduz, como quando o observador se situa na marca amarela colocada por Pozzo, a uma vívida e inigualável experiência de tridimensionalidade como, quando nos afastamos do centro de projecção, a drásticas distorções visuais que somos incapazes de compensar. Portanto, ao deslocarmo-nos na nave de Sant'Ignazio constatamos o fracasso da robustez perspéctica e, de forma muito

⁸⁴⁷ «When the shape and the position of the picture surface can be seen, an unconscious psychological process of compensation takes place, which restores the correct view when the picture is viewed from the wrong position. In the case of Pozzo's ceilings, on the other hand, the painted surface is "invisible" and striking deformations are seen» (Pirenne, 1970: 99).

⁸⁴⁸ Sabendo que, como afirma Gregory (1998: 184), a compensação visual da distância é menos eficaz «when looking upwards».

mais acentuada do que na maioria dos outros tectos pintados, a arquitectura pintada fica sujeita a drásticas deformações que parecem conduzir ao seu eminente colapso. Tanto para Pirenne como para Kubovy, «quando a superfície de uma imagem é difícil de perceber, o espaço virtual da imagem é percebido de acordo as expectativas geométricas» e «quando a superfície da imagem pode ser vista, o espaço virtual da imagem é percebido como invariável apesar das mudanças do ponto de vista do observador» (Kubovy, 1986: 57). Ou seja, a robustez da perspectiva depende da visibilidade da superfície⁸⁴⁹, isto é, da capacidade do observador receber informação visual acerca da localização e orientação do plano pictórico – e não da mera observação a partir do correcto centro de projecção. A ser assim, como enfatiza Kubovy, ela depende da visibilidade da superfície e não da sua transparência ou invisibilidade; depende, portanto, da consciência da dupla realidade perceptiva das imagens. Esta dupla consciência faz com que, em contradição com o conceito de pintura como janela de Alberti, «tenhamos que ver a janela de modo a poder ver o mundo» (Kubovy, 1986: 88). No caso do tecto de Pozzo, a uma altura de trinta metros, ou de todas as máquinas celestiais situadas a uma distância próxima desta, o sistema visual humano, através das suas variáveis binoculares – particularmente a estereoscopia – é incapaz de recolher informação acerca da natureza bidimensional da representação e, conseqüentemente, confunde a imagem com o espaço real.

Porém, dificilmente se pode afirmar que o sujeito no centro da nave de Sant'Ignazio perde a consciência da superfície pictural apenas devido à distância a que o tecto se encontra e à ineficácia das variáveis binoculares, sobretudo sabendo que, como já foi dito, é impossível criar por via apenas de linhas e manchas uma réplica exacta da aparência do mundo real e, ainda menos, reproduzir as condições de luminosidade e dinamismo do céu. Também é pouco verosímil que o sujeito, ao chegar à marca no centro da nave, perca a consciência do tecto como superfície pintada, adquirida ao longo do percurso realizado desde a entrada – consciência esta que, por maioria de razão, resulta das tais distorções que o sistema perceptivo não é capaz de compensar. Além disso, o grau de distorções observadas em Sant'Ignazio e, portanto, o fracasso da robustez perspéctica, não ocorre necessariamente da mesma maneira com outros tectos que se apresentam a distâncias superiores àquelas que

⁸⁴⁹ «Indeed, the robustness of perspective suggests that the visual system infers the correct location of the center of projection. ... We do not know how the visual system does this. ... We were inquiring why the surface of the picture had to be perceptible for perspective to be robust; in the geometric analysis just concluded, we saw that to find the center of projection we have to construct a perpendicular to the picture plane. Now to erect a perpendicular to the surface of the picture, that surface must be visible» (Kubovy, 1986: 89-91).

são necessárias para que as nossas variáveis binoculares nos forneçam informação acerca da superfície⁸⁵⁰. Por isso, consideramos que outros factores terão que estar em jogo neste processo. Tê-los em consideração permitirá não só tornar mais claro o que acontece na observação do tecto de Pozzo mas, ao mesmo tempo, tornar esses resultados compatíveis com a percepção que ocorre com outros tectos⁸⁵¹.

Dois aspectos devem ser, desde já, salientados: por um lado, na percepção do mundo real o problema das distorções não se coloca porque, dada a natureza visualmente egocêntrica do observador, o ponto de vista do observador em cada momento é sempre, como afirma Sedgwick (2003: 73), o ponto de vista correcto; por outro, na percepção da maioria das representações pictóricas, incluindo a maior parte dos tectos pintados ao longo dos séculos XVII e XVIII, a percepção é relativamente robusta sendo, como foi dito, a consciência das distorções bastante diminuta quando comparada com as que seriam expectáveis face à teoria geométrica do ponto de vista. Rosinski e Farber (1980), por exemplo, criticam a concepção deste sistema de compensação, ou constância, como um processo exclusivamente baseado na informação acerca da superfície, ao mesmo tempo que defendem que a sua acção deve ser considerada limitada e não absoluta, como demonstra o caso das anamorfoses, perante as quais este sistema de compensação é totalmente ineficaz.

De facto, embora não definidas taxativamente desta forma pela tratadística, as representações perspécticas nos tectos, quer planos quer, especialmente, naqueles que são curvos, correspondem a um caso de anamorfose⁸⁵² e, nesse sentido, a uma aplicação da chamada *perspectiva curiosa* (cf. Brusatin, 1992; Napoleone, 1994; Zaba, 2005) – como, aliás, se pode constatar ao observar uma destas obras de um ponto de vista radicalmente distinto daquele que é pressuposto (cf. figs. 127 a 130)⁸⁵³. Uma anamorfose é sempre uma imagem obtida por transformação geométrica na qual há uma óbvia discrepância entre o padrão gráfico

⁸⁵⁰ Sabendo que, em geral, a eficácia das variáveis binoculares, incluindo a estereoscopia, é diminuta ou nula a partir dos seis metros de distância, então a maioria das máquinas celestiais estão fora do seu alcance, exceptuando-se sobretudo os casos das que ocupam tectos de menor dimensão e altura em dependências secundárias, como sacristias e compartimentos anexos, ou em pequenas capelas.

⁸⁵¹ Sendo a robustez da perspectiva uma questão discutida quase exclusivamente no âmbito da psicologia da percepção visual, constata-se, através da bibliografia consultada, que o tecto de Pozzo constitui o único tecto referido pelos diferentes autores, não havendo qualquer comparação ou confronto com outras obras deste tipo.

⁸⁵² «The word *anamorphosis* was not actually coined until 1657 by the Jesuit Gaspard Schott from the Greek *ana*, meaning "again", and *morphe*, meaning "shape". The earliest known pictorial examples of anamorphosis, however, are an eye and a child's face by Leonardo da Vinci, which appear in the Codex Atlanticus (c. 1510), 35v-a, in the Ambrosiana Library in Milan» (Massey, 2003b: 174, n. 15).

⁸⁵³ «O desenho da anamorfose em pleno século XVI nasce de problemas de representação prática, que se apresentam, por exemplo, quando se tem de traçar sobre uma superfície curva (um aro de tonel, um penacho, uma cúpula) uma cena a olhar habitualmente em escorço de baixo para cima, ou preferivelmente de uma porta de entrada ou de uma passagem obrigatória» (Brusatin, 1992: 318, 322).

ou pictural na superfície e a percepção que dele resulta quando observado a partir do seu centro de projecção. A grande diferença é que nas imagens vulgarmente aceites como anamorfoses o centro de projecção está radicalmente deslocado do ponto de vista habitualmente adoptado pelo sujeito face à superfície e, no caso das representações em tectos e abóbadas, está adaptado a ele. Por isso, nestas últimas, é o descentramento radical do observador face à sua localização habitual e não o inverso que revela a sua natureza anamórfica. Nesse sentido, também estas pinturas, de acordo com a definição dada pelo padre Jean-François Nicéron (1613-1646), são o resultado desse «método de descrever todo o tipo de figuras, imagens & quadros ... que parecem confusos na aparência, & de um certo ponto representam perfeitamente um objecto proposto» (Niceron, 1651: iii; cit. por Massey, 2003b: 174, n. 17)⁸⁵⁴. Há, no entanto, uma diferença importante entre estas perspectivas de baixo para cima e as vulgares anamorfoses: ao contrário destas, o objectivo das primeiras não é deformar a imagem para tornar misteriosa, irreconhecível ou *monstruosa* (Brusatin, 1992: 318-22) uma realidade conhecida mas, pelo contrário, através da deformação conduzir a uma percepção clara do que é misterioso; nem é usar as regras da perspectiva linear para produzir o aparente *colapso do espaço* (Massey, 2003b: 167-8), algo que a enfática consciência da superfície operada pela visão oblíqua extrema tende a gerar, mas antes para melhor o enfatizar e revelar.

A arte da anamorfose, quer como método para criar perspectivas curiosas quer como método de representação nas superfícies dos tectos, constitui esse ramo da matemática que Descartes, numa carta de Setembro de 1629, intitula sintomaticamente *ciência dos milagres* (cf. Harries, 2001: 108-10): esse recurso a meios naturais, as leis ópticas e geométricas, para atingir fins sobrenaturais, sejam eles entendidos pelo observador como do domínio da magia ou da religião (cf. Stafford e Terpak, 2001: 235-45). Assim, na anamorfose, induzir efeitos e sentimentos de surpresa, de maravilha, mas também de espiritualidade, constitui um objectivo inerente ao seu constante jogo entre forma e deformação, naturalidade e transcendência. Nesta manipulação, ao mesmo tempo artística e científica, da superfície e da aparência das coisas com o intuito de expor a superficialidade desta, a distorção tanto pode funcionar como um instrumento de revelação – ideia subjacente à defesa por Pozzo do ponto

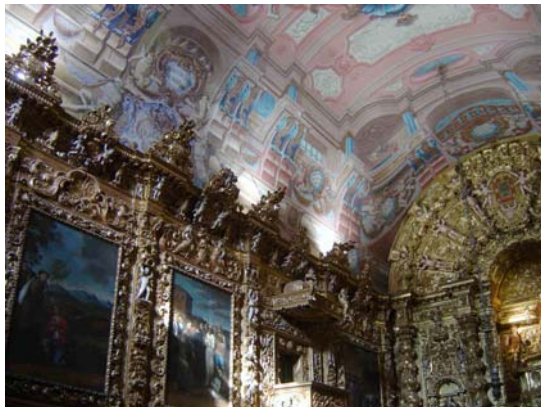
⁸⁵⁴ «Donner la methode de descrire toutes sortes de figures, images, & tableaux ... qui semblant confuses en aparence, & d'un certain point represent parfaitement un objet propose» [Jean-François Nicéron (1651). *La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, de la catoptrique et de la dioptrique avec l'optique et la catoptrique du R. P. Mersenne, mise en lumiere apres la mort de l'auteur*. Paris: Veuve de François Langlois dit Chartres].

de vista único e central – como um elemento de perturbação a essa revelação – o entendimento da esmagadora maioria dos pintores de máquinas celestiais e dos seus patronos eclesiásticos. Talvez, por isso, não seja mera coincidência o facto de Pozzo ser um membro leigo da Companhia de Jesus, de Sant'Ignazio ser uma das mais importantes igrejas da ordem, e de ter sido no seio desta que a anamorfose, à semelhança de outros ramos das ciências ópticas e geométricas, mais foi estudada, praticada e desenvolvida com intuíto religiosos.

Assim, perante uma superfície pintada, um observador parece ser capaz de compensar as distorções resultantes da sua localização fora do centro de projecção desde que a discrepância entre o ângulo perspectivamente ideal e o ângulo efectivo de observação não seja superior a determinados valores (cf. Rosinski e Farber, 1980: 155), algo que se verifica facilmente nas vulgares anamorfozes. Para Haber (1980), a interferência das distorções na percepção feita a partir de um ponto de vista incorrecto só é verdadeiramente significativa e em concordância com a teoria perspectiva para um observador imóvel e monocular; porém, quando esse observador «pode usar os dois olhos, ou movimentar-se, a percepção resultante parece ser, na maior parte dos casos, independente do ponto de vista» (Haber, 1980: 18)⁸⁵⁵. Isto deve-se ao facto de, ao contrário de um registo puramente óptico como o da máquina fotográfica, a nossa percepção ser uma construção espacio-temporal a partir de diferentes e sucessivas projecções oculares, não se assemelhando nem correspondendo efectivamente a nenhuma delas em particular (cf. Haber, 1979: 95). Nesse sentido, sendo a percepção de espaço uma construção interpretativa a partir da ambígua informação bidimensional que se projecta nas nossas retinas, baseada, como foi dito, na formulação e avaliação de hipóteses perceptivas, também a nossa percepção de espaço virtual envolve uma interpretação da representação feita na superfície pictural e não a mera aceitação da sua configuração projectiva. Na nossa opinião, mais importante ainda é o facto da «percepção de objectos familiares ou de objectos inseridos num contexto espacial familiar ser relativamente pouco afectada pela distorção do espaço virtual», o que significa que após o reconhecimento e classificação, ou categorização, do que é observado, «as distorções do espaço virtual têm que ser extremas» para que afectem de forma relevante a percepção (Rosinski e Farber, 1980: 156-7). Assim, a eficácia do nosso sistema de compensação espacial parece depender quer da nossa capacidade de inferir, dentro de determinados valores angulares, o ponto de vista

⁸⁵⁵ «If the viewer moves, the momentary retinal patterns will be changed, but that only defines where he stood and where his eyes were pointing, not how the scene or painting looks» (Haber, 1980: 21).

correcto e a respectiva visão a partir dele, quer dessa observação ser binocular e realizada em movimento, quer, finalmente, dos processos subjectivos de reconhecimento do que é observado. Porém, estes três factores, só por si, continuam a não explicar as diferenças que ocorrem, para um observador dinâmico e binocular, na percepção de máquinas celestiais cuja representação apresenta um grau idêntico de familiaridade para o observador. Ou seja, porque é que determinadas pinturas de tectos são mais robustas do que outras.



Figs. 137, 138 e 139 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (tecto da nave).

Dois outros factores são fundamentais. Por um lado, o facto da quadratura do vasto tecto da nave de Sant'Ignazio ser construída a partir de um só centro de projecção e, conseqüentemente, implicar um ponto de vista único. Como todos os pintores sabiam, ao ser aplicado a pinturas tão extensas, este método tornava-as muito menos resistentes às distorções, isto é, perspectivamente menos robustas. Daí a sua preferência por sistemas polifocais, muitas vezes puramente empíricos, e daí, também, a razão pela qual o tecto de Pozzo é uma excepção, como excepcionais são, conseqüentemente, as distorções que ele desencadeia quando observado fora do seu ponto de vista central. Outro factor fundamental é o facto do espaço geométrico ou, concretamente, a quadratura, procurar, como acontece em Sant'Ignazio e noutras máquinas celestiais, ser não apenas uma extensão mas uma efectiva

continuação da arquitectura real. Este papel da continuidade e integração da arquitectura virtual na arquitectura real é enfatizado por MacKavey (1980: 221): «é a contrastante transformação geométrica exibida pela pintura bidimensional, por um lado, e a arquitectura tridimensional, por outro, que destrói a compatibilidade e introduz a aparência da distorção». Ou seja, à medida que o sujeito observa a pintura de Pozzo em Roma, ou em Portugal, a do Menino Deus, por exemplo, torna-se óbvio o conflito entre a ampla adaptação ao nosso ponto de vista da arquitectura real e a muito menor adaptação da arquitectura virtual.



Figs. 140 e 141 – Lourenço da Cunha (1709-1760); José António Narciso (1731-1811). *Assunção da Virgem*, 1740 e 1770. Óleo sobre estuque, 21.47 x 8.83 m. Cabo Espichel, Igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (detalhes do tecto da nave).



Figs. 142 e 143 – Jerónimo da Silva (1700-1753) e João Nunes de Abreu (?-1738), segundo desenho de Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) (?). *Ascensão de São Francisco e Virtudes*, c.1737. Óleo sobre tela colocada sobre madeira e têmpera sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Menino Deus (detalhes do tecto da nave).

Sendo a comparação inevitável e dado o carácter egocêntrico da nossa percepção, o resultado é um conflito entre a aparência invariável do espaço real e a variabilidade apresentada pela arquitectura pintura com a nossa deslocação. Nestes casos, o movimento do observador no interior da igreja, conduz a um conflito entre a transformação dinâmica da arquitectura real e a imutabilidade da arquitectura virtual: esta última, incapaz de se acomodar perceptivamente aos diferentes pontos de vista do observador, entra em conflito com as componentes do espaço real cuja percepção está dinamicamente sintonizada com a mobilidade do observador. A espacialidade virtual da pintura não resiste a este conflito e expõe todo o seu carácter ilusório e superficial: as deformações que vai apresentando revelam, por um lado, o grau de resistência que oferece às forças dinâmicas que a *afastam* ou *desligam* do mundo real e, por outro, a sua incapacidade de neste processo continuar a fazer sentido. Por outras palavras, o movimento do observador expõe algo fundamental não apenas à quadratura mas a toda a lógica da máquina celestial barroca: a negação da realidade e a sua substituição por uma ficção. Porém, a ficção é frágil: depende de um posicionamento estático e geometricamente determinado do observador.



Figs. 144 e 145 – Vincenzo Bacherelli (1672-1745); Manuel da Costa (c.1755-1826). *Triunfo de Santo Agostinho sobre a Heresia*, 1710 e 1796. Têmpera ou óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de S. Vicente de Fora (detalhes do tecto da portaria).

Portanto, a robustez não depende apenas da nossa estrita relação perceptiva com a pintura mas da sua integração no contexto mais amplo do nosso campo visual, do seu contínuo confronto com o mundo envolvente (figs. 137 a 139), particularmente nos casos em que procura estabelecer uma directa relação com a arquitectura real. Sendo assim, constata-se que se uma pintura com estas características puder ser observada de forma descontextualizada apresentará menores distorções (figs. 140 a 143), tal como, numa observação normal, ou contextualizada, um tecto cuja quadratura não pretenda estabelecer relações de continuidade directa com a arquitectura real será, independentemente dos

restantes factores mencionados, mais robusto que um outro que tem como objectivo esta ideia de continuidade. Por isso, quer para Sedgwick (2003: 74-5) quer para Niederée e Heyer (2003: 94-5), a robustez perspéctica é não só indissociável da dupla consciência perceptiva da imagem mas, em termos operativos, consequência de um *discurso cruzado* (*cross-talk*) entre a percepção da superfície e a percepção do espaço virtual, do qual resulta não só a influência de cada uma delas pela outra como uma diminuição – mas não eliminação absoluta – das distorções previstas pela teoria da perspectiva linear⁸⁵⁶. O próprio Kubovy, com base em dados experimentais, reviu mais recentemente a sua concepção do sistema perceptivo de compensação, propondo uma versão *modificada* da sua teoria da robustez da perspectiva assente na visibilidade da superfície. Nesta *teoria de compensação modificada* a robustez já não depende da dicotómica visibilidade/invisibilidade da superfície mas da ideia de que a sua eficácia é directamente proporcional à visibilidade da superfície, o que significa, por um lado, que o sistema perceptivo do observador nunca consegue compensar inteiramente as mudanças do seu ponto de vista, nem estas, por outro, conduzem a uma transformação do espaço pictórico tal como previsto pelas leis geométricas (cf. Yang e Kubovy, 1999).

Assim, em grande parte, a nossa experiência perceptiva do espaço virtual proporcionado pelas máquinas celestiais depende tanto da relação que elas estabelecem com o macrocosmos, o mundo real em que se inserem e que as envolve, como da nossa capacidade de as aceitar como um microcosmos consistente; nesta situação, a «pintura pode deixar de ser consistente com o mundo à sua volta mas mantém-se estreitamente coesa dentro do seu próprio sistema de referências» (Gombrich, 1960: 234). A sua resistência à distorção, a sua robustez, ou melhor, a robustez da nossa percepção da sua espacialidade, advém desta aceitação das representações como substitutos, como simulacros, e não como verdadeiros fragmentos da realidade: por isso, num certo sentido e «até um certo ponto, lemos as imagens perspécticas como se fossem mapas» (Gombrich, 1974*b*: 198), *mapas geométricos* (Hagen, 1986: 179) a partir dos quais construímos pararealidades que, nos estritos termos da sua existência subjectiva, são suficientemente coerentes para serem operantes na nossa visão mental.

⁸⁵⁶ Além disso, defendendo Sedgwick que a percepção directa do espaço real é centrada no contexto e, portanto, nas relações de posição, orientação e escala das várias partes com esse contexto, na percepção indirecta de uma representação aceitamos que ela insira e faça coexistir um espaço virtual no seio do espaço real. Assim, um espaço virtual «can be coherent within itself without necessarily being clearly related to, or even commensurable with, the real space of the observer» (Sedgwick, 2003: 70-1), como é o caso da maioria dos tectos e do modo como no seu seio se relacionam as várias componentes ou, especificamente, como acontece com certas formas de quadratura e, sobretudo, de decoração ornamental não estritamente arquitectónica.

4.2.1.4. Figuras canónicas

A experiência e a cautela ensinam-nos que um excesso de inflexibilidade pode ser um grande incómodo para o olho porque acabaríamos por ver figuras e histórias deformadas e ininteligíveis em consequência do seu escorço, criando assim máquinas visuais desagradáveis e difíceis de compreender. De tal modo que a pintura, em vez de ser uma experiência agradável, relacionando claramente o que se quer representar, transformar-se-ia numa monstruosidade confusa e sem sentido. Além disso, seria impossível pintar determinados mistérios, porque ao colocar-se o ponto de fuga abaixo da linha do horizonte, que é, de acordo com as leis da Arte, o plano ou a terra onde presumimos que o acontecimento ocorreu, tudo o que poderíamos ver deste nível superior seria uma simples linha. ... Sendo esse o caso, devemos concluir que não ser absolutamente fiel à perspectiva não significa que esta seja ignorada mas, pelo contrário, que foi seleccionado o método mais apropriado para completar a ilustração da história ...

(Carducho, 1633: 223-4; cit. por Stoichita, 1995: 93)⁸⁵⁷

Evitem-se as vistas difíceis, e pouco naturais, os movimentos, e acções forçadas, igualmente se evitem todas as partes desagradáveis á vista, como são os Escorços.

(Du Fresnoy, 1684b: 18)

Como temos vindo a afirmar, as máquinas celestiais barrocas são, em primeiro lugar, representações de um espaço sobrenatural, parapaisagens de um céu divino estruturalmente atmosférico e, como tal, extrínseco às leis da perspectiva linear. Isto significa, por um lado, que a sua conciliação dissonante e contrapontística com elementos ou componentes do espaço geométrico as torna objectos essencialmente paraperspécticos e, por outro, que essa representação do céu, naquilo que visualmente o caracteriza – nuvens, bruma, efeitos de luz,

⁸⁵⁷ «Experience and caution teach us that a surfeit of inflexibility can be a great nuisance to the eye because we would end up seeing deformed and unintelligible figures and stories as a result of their foreshortening, thus creating unpleasant and difficult to understand visual machinations. So much so that the painting, instead of being a pleasant experience, clearly relating what one wants to represent, would become a confused and meaningless monstrosity. Moreover, it would be impossible to paint certain mysteries because if one placed the vanishing point below the line of the horizon, which is, according to the dictates of Art, the plane or ground where we presume the event took place, all we could see of this upper level would be a simpler line. ... That being the case one must conclude that not being absolutely faithful to the perspective does not mean that it is being ignored but, on the contrary, that the most appropriate method of completing the illustration of the story has been selected ...» [Vicente Carducho (1633). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Frco. Martinez].

sombra e cor – não está sujeita a distorções perspécticas porque, simplesmente, não é matéria da geometria. Significa também uma tensão adicional, no seio da máquina, entre a relativa robustez da quadratura, quando esta está presente, e a sólida robustez estrutural do espaço atmosférico. Esta tensão é-lhe constitutiva, pois dela resulta uma permanente interacção ou um *discurso cruzado*, usando a expressão de Sedgwick, entre ambas as componentes, que assim se influenciam mutuamente e juntas contribuem para o resultado perceptivo global.

De facto, a natureza atmosférica e não geométrica do céu torna as suas visões nos tectos barrocos marcadamente robustas, ou seja, resistentes às modificações do ponto de vista do observador, à alternância entre visão recta e visão oblíqua e, em grande medida, aos efeitos de distorção que, com mais ou menos intensidade, afectam a quadratura. Portanto, devido à sua natureza atmosférica o espaço celestial é, por definição, robusto. Porém, há um factor adicional que contribui para tornar esta robustez da representação do céu ainda mais ampla: a não sujeição dos elementos não atmosféricos nele presentes, particularmente as figuras⁸⁵⁸, à lógica geométrica da quadratura ou, por vezes, a qualquer lógica geométrica. Esta é, efectivamente, uma constante das máquinas celestiais: os corpos, sejam eles humanos ou divinos, situadas no espaço do céu – e, frequentemente, no próprio espaço da quadratura – não estão subordinados ao sistema perspéctico que estrutura as arquitecturas virtuais ou as formas ornamentais de carácter arquitectónico. Nos casos em que esta autonomia do escorço relativamente às regras geométricas não abrange a totalidade das figuras representadas verifica-se, no entanto, que isso é fruto de uma diferenciação sistemática entre as que têm uma importância secundária em termos temáticos, passíveis de distorção perspéctica, e as figuras principais, não sujeitas a ela. Porquê esta exclusão total ou parcial das figuras da ordem geométrica? A resposta é apenas uma: porque a ilusão é aqui um compromisso com a *história*, isto é, com a necessidade do observador reconhecer, sem qualquer dúvida, as figuras em causa, de as identificar e compreender tanto o seu significado individual como o sentido da narrativa em que participam. Tal como na ópera⁸⁵⁹, também neste *theatrum sacrum* os

⁸⁵⁸ À semelhança de Bryson (1981: 27), o termo figura é aqui usado no sentido etimológico da palavra: «*figura*, formation, from *ingere*, to form».

⁸⁵⁹ Curiosamente, a ópera, entendida como uma nova categoria artística que reunia o teatro, a música, o canto e as artes plásticas num espectáculo único nasceu ao mesmo tempo que as primeiras máquinas celestiais barrocas e o seu rápido sucesso e difusão é paralelo ao destas: o *Orfeu* de Claudio Monteverdi (1567-1643), com *libretto* de Alessandro Striggio (1573-1630), representado a 24 de Fevereiro de 1607, em Mântua, constitui, em termos plenos, a sua obra inaugural. O primeiro teatro de ópera foi construído em Veneza em 1637, no momento em que Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli pintavam no Palazzo Pitti, em Florença, o seu *Triunfo de Alexandre*

recursos ilusionistas não são um fim em si mesmo e, por isso, não se sobrepõem à *legibilidade visual*, à compreensão do drama representado ou à plena assimilação da verdade moral ou espiritual que justifica o espectáculo. De forma consequente, as figuras que o interpretam e personificam, tal como os actores e os cantores nos palcos, posicionam-se e orientam-se no espaço aéreo em função da sua audiência e não do cenário envolvente. A sua dissociação do espaço geométrico e das leis ópticas da perspectiva constitui, por isso, um dos exemplos mais significativos desse constante recurso à dissonância visual e à composição contrapontística, como expressão da tensão harmónica entre quadratura e céu, entre pintura de arquitectura e ornatos e pintura de história, que estrutura as máquinas celestiais. Traduz também, de forma veemente, o primado da percepção sobre a geometria, da experiência artística sobre os princípios matemáticos e do impacto cognitivo sobre o puramente sensorial que caracteriza o espaço celestial barroco⁸⁶⁰.

A prática comum é inserir as figuras em planos de rampa destinados a serem observadas obliquamente. Se, como foi referido, esta visão oblíqua conduz, por um lado, a uma maior consciência da superfície, por outro, permite alargar a visão a múltiplos observadores colocados em diferentes pontos de vista. É este desejo de eficácia comunicacional que aqui, ao contrário do seu uso nas anamorfoses, entendidas como exercícios de perspectiva curiosa e mágica, justifica o recurso à visão oblíqua. Além da diferença de ângulo relativamente à superfície, muito maior nas imagens anamórficas do que aquele que é proposto nos tectos, há uma outra diferença importante: se naquelas, através da compressão e distorção extremas, se procura desestruturar as formas, provocar sua ilegibilidade e invisibilidade e limitar o acesso à percepção da imagem (aquilo que podemos designar por uma *visão fechada*), nos tectos, pelo contrário, procura-se evitar as distorções originadas pela compressão perspéctica dos corpos, a dúvida perceptiva e a confusão visual do observador e, acima de tudo, privilegiar a clareza e a legibilidade, traduzindo, desse modo, uma aspiração de universalidade visual (que pode ser designada por *visão aberta*). Por isso,

Magno (c.1637-9). Devido ao sucesso do novo género musical estes teatros propagaram-se rapidamente por toda a Europa.

⁸⁶⁰ «In general, such bodies – including humans and animals – are not drawn in accordance with the geometry of central projection. Instead, each body is drawn from a center of projection on a line perpendicular to the picture plane intersecting the picture at a point inside the contour of the body. *Only the size of the nonrectangular objects and their position in the two-dimensional space of the picture are subject to the rules of central projection. We have argued ... that this convention of painting reflects the perspectivists' acceptance of the primacy of perception and that central projection is applied principally to architectural settings of scenes* [sublinhado nosso]. So perspective, as it was practiced by artists, was far from being an inflexible system. ... This procedure does not preclude foreshortening: It is designed to avoid the rather severe marginal distortions that are perceived when such bodies are not very close to the principal ray» (Kubovy, 1986: 120-1, 125-6).

ao libertarem as figuras do sistema da perspectiva linear e do seu ponto de vista ideal, os artistas dos séculos XVII e XVIII reafirmavam uma vez mais a distinção entre espaço geométrico e espaço perceptivo: o primeiro era reduzido às componentes “decorativas” da máquina celestial (quadratura e ornamentação) enquanto o segundo reinava sobre as suas componentes assumidamente religiosas e simbólicas (o céu e as figuras, nomeadamente)⁸⁶¹. O resultado desta conciliação de meios de representação paradoxais é uma marcada indeterminação, uma espacialidade acentuadamente subjectiva, um mundo imaginário que afirma constantemente a sua relação ambígua com a realidade, isto é, a sua *pararealidade*.

É importante salientar que este artifício da visão oblíqua das figuras permite, efectivamente, aumentar a robustez e a eficácia do seu reconhecimento, dado que, num sistema projectivo *dal sotto in su*, são as formas verticais e não as horizontais ou as oblíquas que sofrem maior compressão e, conseqüentemente, maior distorção ou transformação perspéctica. Sendo a perspectiva um sistema de transformação espacial com a distância – transformação do espaço em si mesmo mas também dos objectos nele inseridos – observa-se que a taxa desta transformação ou modificação formal é tanto maior e mais rápida quanto maior a proximidade do ponto de fuga⁸⁶², sendo máxima no zénite⁸⁶³ e mínima na periferia. Por isso, os pintores optavam frequentemente por dispor as figuras num anel em torno do ponto de fuga, desenhá-las em posições horizontais ou oblíquas, ou inseri-las, pura e simplesmente, em planos de rampa e, assim, sujeitas a um regime visual distinto e autónomo (cf. Sjöström, 1978: 23-4). A isto Sjöström (1978: 24) chama o *escorço modificado*, o qual, se em si mesmo «não viola as leis da perspectiva mas as leis da gravidade», viola, no entanto, as

⁸⁶¹ A constante contraposição entre a espacialidade absoluta da quadratura e a espacialidade relativa do céu e das suas figuras encontra alguns paralelos com a redefinição física e filosófica por Newton do conceito de *espaço*, a sua diferenciação entre espaço absoluto e espaço relativo e a defesa da coexistência de ambos (cf. Balakier e Balakier, 1995: 80-1): «devem distinguir-se o tempo, o espaço, o lugar, & o movimento, em *absolutos & relativos, verdadeiros & aparentes, matemáticos & vulgares*» [Isaac Newton (1687). *Philosophiae naturalis principia mathematica*. Londres; I, pp. 7-8; cit. por Koyré, 1957: 157]. Como afirma Koyré (1957: 157), a definição do tempo e do espaço como absolutos, verdadeiros e matemáticos – «para Newton estes qualificativos são equivalentes e determinam simultaneamente a natureza dos conceitos em questão e a das entidades que lhes correspondem» – opõe-se ao «tempo e ao espaço do senso comum»: por isso, «eles poderiam com a mesma propriedade serem chamados tempo e espaço “inteligíveis”, por oposição ao tempo e ao espaço “sensíveis”». Trata-se, portanto, de uma oposição da mesma ordem que aquela que, nas máquinas celestiais, se verifica entre o espaço geométrico e o espaço perceptivo.

⁸⁶² Dada a correlação entre ponto de vista e ponto de fuga, isto significa que, em termos ópticos, esta taxa de transformação é máxima junto ao ponto de vista e mínima no infinito. Por outras palavras, como qualquer um de nós pode constatar através da observação directa, quanto mais próximo do olho ou da lente da máquina óptica estiver um dado corpo maior é a deformação que ele apresenta e, inversamente, quanto mais distante menor ela é. Daí também que o uso de pontos de vista muito distantes, ou indeterminados, permite aos pintores diminuir o grau de compressão sofrido pelos corpos (cf. Hagen, 1986: 199).

⁸⁶³ Em última instância, isto significa que, das figuras dispostas verticalmente, apenas serão visíveis os seus pés.

leis da unidade perspéctica da composição – que motivou a veemente oposição de Abraham Bosse. Este uso generalizado da orientação oblíqua é algo que, repetimos, não constitui uma especificidade portuguesa mas, pelo contrário, uma norma seguida por todos os pintores de tectos. Trata-se de garantir a plena visibilidade das figuras e, com ela, afirmar e contrapor a beleza à disformidade, a clareza à confusão, o decoro às poses moralmente inapropriadas. Algo que a própria escola bolonesa de quadratura e os seus pintores figuristas constantemente praticaram (Lavergnée, 2002: 164):

Quanto às figuras, Colonna e Mitelli desenharam-nas sempre em escorço modificado, para as tornar tão belas e legíveis quanto possível. Os grupos no meio do tecto, flutuando no ar ou repousando sobre as nuvens, não estão na vertical como a arquitectura fingida, mas parecem colocados sobre um plano inclinado. ... esta dissonância não resulta de um conflito ou de uma concorrência entre si [Colonna e Mitelli]. Eles simplesmente aceitaram um compromisso entre duas convenções visuais: por um lado a ilusão extrema da arquitectura em perspectiva, por outro a exigência de clareza e do conteúdo das figuras. (Sjöström, 1994: 150)

Fig. 146 – António Simões Ribeiro (?-1755) e Vicente Nunes (?-?). *Alegorias da Sabedoria: O Espelho do Conhecimento*, 1723-24. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (tecto da 3ª Sala).



Fig. 147 – António Simões Ribeiro (?-1755) e Vicente Nunes (?-?). *Alegorias da Sabedoria: A Universidade recebe o seu saber das Quatro Partes do Mundo*, 1723-24. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (tecto da 1ª Sala).





Fig. 148 – Autor desconhecido. *Anunciação, Apóstolos e Evangelistas*, (século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre madeira, d.n.d. Paul (Covilhã), Igreja Matriz de Paul ou de Nossa Senhora da Assunção (tecto da nave).



Fig. 149 – José António Narciso (1731-1811). *Alegoria Celestial*, c.1760-99 ou 1809-11. Óleo sobre tela colocada sobre madeira, d.n.d. Meca (Alenquer), Igreja de Santa Quitéria de Meca (tecto da sacristia).

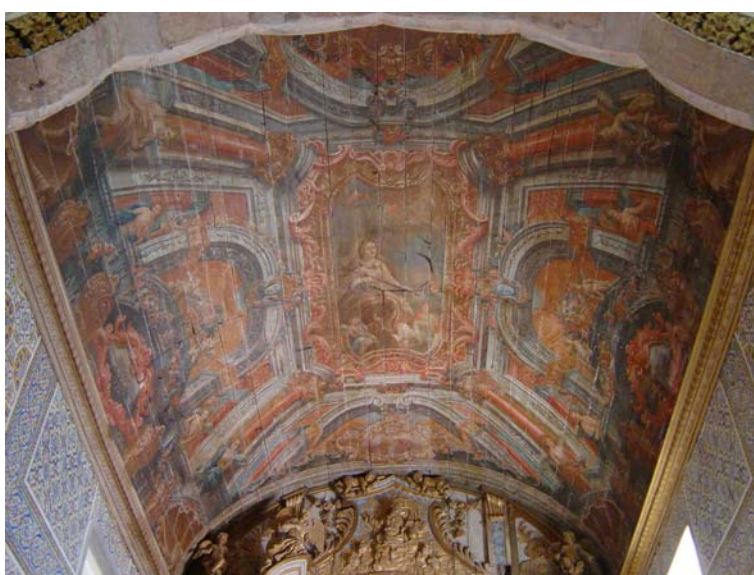


Fig. 150 – Autor desconhecido. *Santa Maria Madalena*, (século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Aldeia Gavinha (Alenquer), Igreja de Santa Maria Madalena (tecto da capela-mor).

Sendo uma constante das máquinas celestiais podemos, no entanto, salientar alguns exemplos diferenciados, que vão da pintura mais “cultura” à mais “popular”. Desde logo, o caso óbvio e particularmente relevante dos três tectos da Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (1723-4), da autoria de António Simões Ribeiro e Vivente Nunes, onde é completa a dissociação perspéctica das figuras alegóricas no zénite e a quadratura, incluindo os anjos nela inseridos (figs. 146 e 147). Ou, no tecto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Paul (Covilhã), a representação dos Apóstolos e Evangelistas nos pedestais a toda a volta do tecto não sujeitos às leis que organizam a arquitectura que os suporta (fig. 148). Do lado oposto da Serra da Estrela, no Santuário de Nossa das Preces, perto da Aldeia das Dez (Oliveira do Hospital), as figuras celestiais – particularmente a Virgem, centro temático da representação – vivem num mundo totalmente liberto das leis ópticas que regem a quadratura envolvente. O mesmo acontece na sacristia da Igreja de Santa Quitéria, em Meca (Alenquer), onde é notório o contraste estabelecido por José António Narciso entre a elaborada arquitectura pintada – cuja eficácia ilusionista é, porém, diminuída pela baixa altura do tecto – e os anjos em pleno céu (fig. 149). No mesmo concelho, na igreja da Aldeia Gavinha, à visão recta subjacente à quadratura do tecto da capela-mor opõe-se a visão oblíqua implícita na representação de Santa Maria Madalena e dos dois anjos que a acompanham na abertura celestial (fig. 150). Ou na Igreja de Santo António de Lagos, entre os Evangelistas inseridos nos varandins dos quatro cantos da quadratura e os anjos totalmente horizontais que pairam no centro do tecto segurando o escudo real. O *Triunfo de Santa Escolástica e São Bento* no tecto da igreja do Convento de São Bento em Bragança, de Manuel Fortuna, é um dos exemplos mais claros desta adequação do escorço a uma visão oblíqua.

O uso temperado, modificado ou *diminuído* (Fragenberg, 1986: 171) do escorço pressupõe, em termos perspécticos, uma indefinição do próprio ponto de vista e, conseqüentemente, do ponto de fuga: esta indefinição espacial dos dois pontos cruciais ao sistema óptico da perspectiva constituía um artifício dos pintores para, sem uma ruptura declarada com a perspectiva, tirar partido do facto da taxa de compressão formal ser tanto menor quanto mais distante for a observação, e, conseqüentemente, mais perto do infinito se encontrar o ponto de fuga. Sendo o conceito de infinito uma abstracção matemática, esta indeterminação dos pontos de vista e de fuga permitia obter resultados pictóricos idênticos. Além disso, sabendo-se que quanto mais distante estiver o ponto de vista do objecto observado maior é o número de observadores que nele cabem (Hagen, 1986: 201), ao

tornarem esta distância indefinida, os pintores tornavam também indefinida a localização deste ponto, conseguindo desse modo dirigirem-se simultaneamente a múltiplos observadores – ao mesmo tempo que, através da indefinição do ponto de fuga, libertavam as figuras dos efeitos deformantes da convergência perspetiva. Estas existiam, assim, no seio da imagem mas fora do espaço geométrico da quadratura, descontínuas com ele mas também com o espaço real do templo: corpos à parte, vivendo num mundo virtual próprio, estruturalmente subjectivo, isto é, parareal. Se deste conflito entre as figuras, o espaço geométrico e o espaço real, resultava, por um lado, uma diminuição drástica do seu efeito de realidade, por outro, operava-se um aumento do seu efeito do real, ou seja, da sua eficácia subjectiva, da sua acção na vida mental do sujeito. Mas resultava também uma óbvia sensação de indefinição e de ambiguidade espacial que se revelava determinante no efeito sobrenatural e espiritual da imagem.

A complexa e ambígua relação entre as figuras e o espaço geométrico, e o problema da sua inserção no seio deste, surge logo no Renascimento. O primeiro tratado sobre a perspectiva, à semelhança da maioria dos que se lhe seguiram, é omissivo em relação à questão. No entanto, a clara definição feita por Alberti da perspectiva linear como um instrumento ao serviço da *istoria* tornar-se-á uma pedra basilar de toda a pintura futura: para ele é na «composição dos corpos ... [que] reside todo o talento e mérito do pintor» (Alberti, 1435*b*: II, 39: 74-5; 139-41 e 246)⁸⁶⁴ e, sendo a composição um «processo pelo qual as partes das coisas vistas são postas em conjunto na pintura», isso significa que «a grande obra do pintor não é o colosso mas a história, pois a história rende maior louvor ao talento que o colosso»; no entanto, logo de seguida, Alberti acrescenta: «as partes da história são os corpos, as partes dos corpos são os membros, as partes dos membros são as superfícies» (Alberti, 1435*b*: II, 35: 71; 129 e 242)⁸⁶⁵. É neste entendimento último dos corpos como um conjunto de superfícies que reside a possibilidade da sua integração no sistema da perspectiva.

Deste modo, a geometrização do corpo humano surge como uma tarefa consequente com todo o processo, gerado pelo triunfo da perspectiva, de alargada transformação óptico-matemática do mundo visível. Porém, esta sua redução a sólidos geométricos tornava ainda mais óbvio o quanto, no seio da grelha perspetiva, ele estava tão

⁸⁶⁴ «... la composizione de' corpi, nella quale ogni lode e ingegno del pittore consiste».

⁸⁶⁵ «Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie».

sujeito a distorções como esses mesmos corpos regulares⁸⁶⁶. Por isso, desde o início, a representação do corpo constituiu, no âmbito da pintura, um campo de permanente tensão entre as exigências perspécticas e as exigências narrativas, ou, se quisermos, entre os valores de objectividade e unidade geométrica e os de subjectividade e eficácia simbólica e perceptiva. Trata-se de um conflito artístico, estético e filosófico entre *norma* e *variação*, *cânone* e *excepção*, *forma* e *deformação*, *beleza* e *fealdade*, o qual em momento algum pode ser avaliado independentemente das suas consequências perceptivas no observador, o mesmo é dizer, do *reconhecimento* ou do *não reconhecimento* do que é visto. Não há história sem personagens e não há personagens sem reconhecimento da sua identidade: quem são, que papéis desempenham, que acções executam. Em pintura, um drama silencioso, esse reconhecimento só pode ser visual – questão tanto mais crucial no caso dos tectos, onde a conjugação de perspectiva horizontal, ponto de vista central, e, sobretudo, dessa inusitada visão de baixo para cima, facilmente transformava as figuras representadas em corpos irreconhecíveis. Daqui resultou o compromisso, tornado convenção, de reduzir ao mínimo a variabilidade perspéctica da figura humana, o que significava diminuir ou temperar os efeitos da compressão e distorção espacial ou, pura e simplesmente, retirá-la da estrutura perspéctica: torná-la parte de um espaço perceptivo, subjectivo e emocional.

No óculo aberto para o céu do tecto da Camera degli Sposi, em Mântua, por exemplo, Mantegna não sujeitou de modo idêntico as várias figuras aí presentes às leis da perspectiva: se os *putti*, aparentemente alheios a nós, surgem em escorço pleno, porque submetidos às mesmas leis perspécticas que organizam a balaustrada, as figuras femininas que nos observam estão dispostas de modo a que os seus rostos, a única parte visível dos seus corpos, sejam claramente identificáveis – quase como se fossem retratos (fig. 151)⁸⁶⁷. Ou seja, surgem paralelos ao chão ou em ligeira obliquidade, mas nunca em eixos verticais. Mantegna define, assim, um princípio que será fundamental, daqui em diante, em todos os tectos: à medida que ascendemos na «hierarquia de significado» (Shearman, 1992: 169-70), seja ela simbólica, religiosa ou até política e social, o ponto de vista suaviza-se e a visão evolui gradualmente da recta para a oblíqua, com a conseqüente e conjugada diminuição da

⁸⁶⁶ «If spheres and cylinders are treated in a special way by the practice of perspective, it should not come as a surprise that the same is true of human bodies. If we think of the human body as a flattened sphere on top of a flattened cylinder, we can appreciate the distortions its picture undergoes as it is displaced away from the principal axis of the projection. ... Needless to say, artists never complied with this implication of geometry» (Kubovy, 1986: 116).

⁸⁶⁷ Além disso, como demonstra Kemp (1990: 42-3), o estudo do traçado geométrico da balaustrada, a procura da altura exacta do ponto de vista e a relação entre o escorço dos *putti* e a estrutura perspéctica, parecem revelar que Mantegna, como a esmagadora maioria dos pintores, usou com clara liberdade as regras da perspectiva.

distorção e o aumento da visibilidade formal⁸⁶⁸. De facto, a perturbação do reconhecimento provocado pela perspectiva nestas pinturas deve-se, desde logo, aos efeitos que a compressão vertical opera na visibilidade das formas: distorcendo alguns elementos e ocultando outros. Como os pequenos anjos de Mantegna demonstram, isto significa uma transformação geométrica das formas envolvendo tanto uma alteração qualitativa como quantitativa da informação visual veiculada. A sua conjugação com o ponto de vista inabitual, isto é, totalmente distinto daquele que caracteriza a nossa observação dos corpos humanos no mundo real, introduz um elevado grau de estranheza ou de conflito com o conhecimento adquirido, tornando o processo do reconhecimento cognitivo mais demorado, falível ou, simplesmente, inviável.

Andrea Mantegna oferece-nos ainda um outro exemplo no seu *Cristo Morto*, hoje na Pinacoteca de Brera (fig. 152). O escorço radical do cadáver de Cristo, deitado sobre uma superfície horizontal e observado de um ponto de vista extremamente baixo, como se estivéssemos ajoelhados aos seus pés, tem aqui um intuito claramente emocional e espiritual: acentuar a dimensão dramática não apenas do acontecimento mas do momento da observação por via da desfiguração física que a distorção perspéctica proporciona. Porém, Mantegna modifica a representação, suaviza a distorção e corrige o escorço: diminui o tamanho dos pés e aumenta o tamanho da cabeça, tornando-a desproporcionada com o resto do corpo (cf. Solso, 1994: 185-7). Mas ao fazê-lo, torna o rosto de Cristo, componente essencial do drama da pintura, mais próximo de nós, mais visível e também mais reconhecível. Esta violação das leis da perspectiva, esta modificação do escorço em nome da ênfase dramática, do impacto emocional e, em última instância, da eficácia perceptiva, tornar-se-á, quer através desta pintura quer do seu tecto de Mântua, um paradigma de toda a pintura futura. Daqui em diante, serão estes os princípios que guiarão constantemente os pintores na representação do escorço das suas figuras e será em nome deles que a perspectiva será permanentemente transgredida, modificada e subvertida.

Além disso, como salienta Kemp (1990: 43), nestas duas obras, Mantegna *descobre* também algo que será fundamental a toda a pintura pós-renascentista e, particularmente, às máquinas celestiais barrocas: o astuto exercício da ambiguidade e da indeterminação permite substituir a exactidão geométrica pela «impressão de exactidão». Este afastamento da pintura da verdade matemática e a sua substituição pela sugestão perceptiva é aquilo que, afinal, o

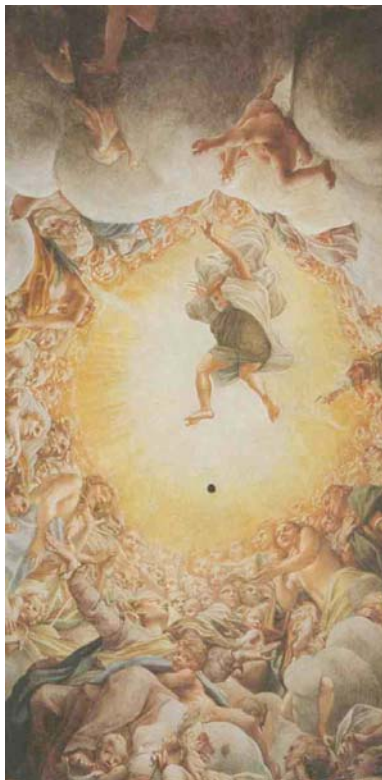
⁸⁶⁸ «Mantegna avoids an illusion of substance in the centre of his oculus, and even the images dispersed to its periphery are rendered more easily seen – more easily than upright figures would in reality be – when their identity begins to matter» (Shearman, 1992: 166-70).

século XVIII designou por *verosimilhança* (Mirzoeff, 1999:48), a qual não é senão a hábil capacidade do pintor para criar na superfície um efeito de realidade que produza, na mente do observador, um verosímil efeito do real: «para chegarmos pois com a materia a causar maravilha, e deleite, he preciso representar os objectos dos tres mundos, naõ como elles ordinariamente saõ, mas como verosimilmente pôdem, ou deveriaõ ser na sua completa forma» (Freire, 1748: I, 66).



Fig. 151 (à esquerda) – Andrea Mantegna (c.1430-1506). *Tecto da Camera degli Sposi*, c.1465-74. Fresco, d.n.d. Mântua, Palazzo Ducale (detalhe do tecto).

Fig. 152 (à direita) – Andrea Mantegna (c.1430-1506). *Cristo Morto*, c.1490. Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm. Milão, Pinacoteca di Brera.



Figs. 153 e 154 - Correggio (Antonio Allegri) (c.1489-1534). *Assunção da Virgem*, 1526-30. Fresco, 10,93 x 11,55 m (altura: c.8 m). Parma, Catedral (detalhes da cúpula).

Também Michelangelo, na Capela Sistina, Rafael, na sua cúpula da Capela Chigi, e Correggio, nas suas cúpulas de Parma, recorrem de forma exclusiva ou predominante ao escorço modificado, estabelecendo assim o modelo a seguir em todas as futuras máquinas celestiais (cf. Sjöström, 1978: 35; Shearman, 1980; Shearman, 1992; Smyth, 1997; Riccòmini, 2003: 72). O ângulo recto é substituído pelo ângulo oblíquo, as figuras, destinadas a serem vistas de baixo para cima, nunca são totalmente representadas em perspectiva anóptica⁸⁶⁹ e, sobretudo, como se constata nas cúpulas de Correggio, as figuras que são mais importantes no drama sacro, tanto pela sua identidade como pelas suas acções ou gestos, são aquelas cujo escorço é menos pronunciado – exactamente o que Parente fará na cúpula de Coimbra, ou todos os pintores responsáveis pelos tectos pintados em Portugal. Ainda assim, no caso da cúpula da Catedral de Parma, Correggio será acusado de ilegibilidade – em grande parte devido ao incorrecto pressuposto de que a pintura se destina a ser observada de um ponto de vista central (Smyth, 1997: 5) – e falta de respeito e decoro. São sobretudo duas as figuras polémicas: Cristo, colocado quase no zénite do céu em pose e escorço de tal modo arrojados que foi frequentemente confundido com um simples anjo ou arcanjo (fig. 153), e o *putto* que surge claramente visível para um observador colocado no interior da capela-mor, habitualmente o sacerdote, e do qual não se vê a cabeça, mergulhada nas nuvens, mas apenas as pernas e, especialmente, os genitais e as nádegas (fig. 154) – e sobre o qual sempre pesou, ao longo destes quase cinco séculos, um revelador manto de silêncio (cf. Smyth, 1997: 71, 90-2). Porém, o aspecto mais importante é que na representação desta multidão de figuras – personagens principais, secundárias e meros figurantes – com que povoa o teatral remoinho celestial, Correggio tira constantemente partido das potencialidades que diferentes escorços e diferentes ângulos de visão oblíqua – veja-se a diferença entre Cristo, a Virgem e o *impudico* anjo, por exemplo – têm na expressão, específica e concreta, de «conceitos espirituais» (Smyth, 1997: 47). No caso de Cristo, Correggio enfatiza a parte inferior do seu corpo para, desse modo, «aludir à sua forma de homem, à sua natureza humana e, conseqüentemente, à sua Incarnação», ou seja, à sua dupla condição carnal e divina (Smyth, 1997: 71).

O estudo da figura humana e das formas de a representar em tectos, abóbadas e cúpulas e, conseqüentemente, da escolha do ponto de vista, da definição do ângulo e da distância de observação, tornar-se-á rapidamente um dos campos mais importantes da teoria

⁸⁶⁹ É Giovanni Paolo Lomazzo que no seu *Trattato dell'arte de la pittura*, de 1584, define a visão segundo três pontos de vista diferentes: de baixo (*anoptica*), ao nível dos olhos (*ottica*) e de cima (*catoptica*) (cf. Kemp, 1990: 83-4).

e, sobretudo, da prática da pintura do século XVI em diante. Em grande parte pressupunha a aplicação a um corpo irregular das leis que haviam sido concebidas para aqueles que são geometricamente regulares, num processo que se pode apelidar de *quadratura da figura humana*⁸⁷⁰. Porém, quando as primeiras máquinas celestiais barrocas são criadas, a correcção do escorço das figuras principais com base em razões não geométricas – por vezes mesmo, anti-geométricas – é já uma convenção solidamente partilhada por todos os pintores⁸⁷¹. Isso é notório tanto no tecto da Sala Clementina dos irmãos Alberti como na cúpula de Cigoli em Santa Maria Maggiore, onde o uso de diferentes pontos de vista traduz uma clara articulação hierárquica entre visão oblíqua e visão recta, entre escorço total e escorço parcial, em função do grau de importância simbólica das figuras. A Virgem Imaculada de Cigoli é um óbvio exemplo desse primado da «exposição lúcida» sobre o «simples e consistente engano do olho» (Kemp, 1990: 96), numa complexa interligação ilusionista entre as exigências do tema, os recursos da representação pictórica e os processos da percepção visual. O compromisso encontrado pelo pintor florentino traduz, inegavelmente, um desejo de ruptura com o primado maneirista da distorção corporal e de continuidade com a tradição renascentista mas reflecte também, como foi já referido, a sua intensa colaboração estética e científica com Galileu, no seio da qual as questões da ilusão visual e, em particular, das formas vistas *in scorcio* e *in faccia* desempenharam um papel significativo⁸⁷². Na sua obra de 1590, *Considerazioni al Tasso*, Galileu ataca as pinturas que «vistas em escorço e de um lugar determinado» são construídas «segundo uma tal regra de perspectiva que, vistas de frente (*in faccie*)», o modo como habitualmente observamos todas as pinturas, «não representam senão uma mistura

⁸⁷⁰ Vejam-se os estudos neste âmbito de Piero della Francesca (c.1420-1492), Albrecht Dürer e tantos outros. Para o papel desempenhado por Dürer na geometrização do corpo humano ou por Leonardo na representação do escorço em tectos e seus reflexos posteriores em Lomazzo, no *Livre de Portraiture* (Paris, 1571) de Jean Cousin (1500-1590), ou em documentos como o *Codex Huyghens*, actualmente na Pierpont Morgan Library, em Nova York, da autoria do pintor Carlo Urbino da Crema (c.1525-ap.1585), inspirado talvez num manuscrito perdido do próprio Leonardo, cf. Sjöström (1978: 27-32), Bora (1980) e Kemp (1990: 49-51, 53-76, 84-5). Para a sua aplicação por Carlo Urbino na cúpula da Capela de Santa Barbara, da Igreja de San Marco em Milão (*Pentecostes*, c.1579), cf. Bora (1980: 313-6).

⁸⁷¹ O arquitecto Sebastiano Serlio (1475-1554), no seu *Sette libri dell'architettura*, cuja publicação se iniciou em 1537 e terminou já depois da morte do autor, critica o uso do escorço nos tectos quando estes produzem uma desfiguração das figuras. Elogia, por isso, o seu uso modificado, como faz Mantegna, ou a solução radicalmente anti-perspéctica de Rafael na Villa Farnesina: a representação das figuras num *velarium* (cf. Sjöström, 1978: 37)

⁸⁷² «Una di quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato, mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccie e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colore, dalle quale anco si potriano malamente raccapizzare imagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugoli, o stranissime chimere» [Galileu Galilei (1690). *Considerazioni al Tasso*, cit. por Damisch, 1972: 187-8, n. 2]. Numa carta dirigida a Cigoli a 26 de Junho de 1612, Galileu afirma: «... intendendo noi per ingannare l'operar si che il senso da ingannarsi reputi quella cosa non quale ell'è, ma quella che imitar si volle!» (Galileu, 1612; cit. por Barocchi, 1971: I, 708).

confusa e desordenada de linhas e de cores, na qual é com dificuldade que se consegue ver imagens de rios e de estradas sinuosas, praias desertas, nuvens e estranhas quimeras» (Galileu Galilei, 1690; cit. por Damisch, 1972: 187-8, n. 2). Quanto à pintura dos irmãos Alberti na Sala Clementina, é significativo que o poeta Alessandro Tassoni, por volta de 1620, declare a sua admiração por ela ao «ver as figuras humanas em pé no meio do côncavo da abóbada, nem encurtadas pelo lugar, nem estropiadas pelo escorço, mas esbeltas, articuladas e distintas como as das fachadas» (Tassoni, c.1620; cit. por Hermann-Fiore, 2002: 109)⁸⁷³.

Em França, a polémica no seio da Academia envolve também, de forma central, o problema do escorço e da representação da figura humana nos tectos. Para Bosse, as pinturas «não executadas de acordo com as regras da perspectiva apenas podem ser imperfeitas, especialmente quando são compostas por várias figuras e diferentes formas dispostas em situações diversas» (Bosse, 1649: 36; cit. por Duro, 1997: 171)⁸⁷⁴. Isto significa que as críticas à perspectiva pelos desagradáveis efeitos de distorção que produz nas figuras são, na sua opinião, destituídas de sentido (cf. Goldstein, 1965: 247). Esta é, no entanto, uma batalha totalmente perdida⁸⁷⁵. Se Félibien afirma que «será verdadeiramente *difficile* reduzir todas as partes do corpo humano no seu escorço por meio de linhas», como se faz com a arquitectura (Félibien, 1666-88: I, 588; cit. por Goldstein, 1965: 238)⁸⁷⁶, Grégoire Huret (1606-1670), por sua vez, defende que os pintores devem ter a liberdade de usar diferentes pontos de vista e de representar as figuras tal como elas são vistas e não como a perspectiva as propõe, libertando-as, assim, das inevitáveis distorções (cf. Goldstein, 1965: 238-9; Sjöström, 1978: 61-2; Kemp, 1990: 125). Huret vai mais longe e afirma que as leis da perspectiva e,

⁸⁷³ «Veder le figure umane in piedi nel mezzo del concavo della volta non impicciolite dal sito, non istorpiato dallo scorcio; ma svelte, snodate e distinte comme quelle delle facciate ...» [Alessandro Tassoni (c.1620). *Prose politiche e morali*].

⁸⁷⁴ «Works of ... painting not executed according to the rules of perspective can only be imperfect, especially when they are composed of several figures and different forms in diverse situations.» [Abraham Bosse (1649). *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, desseïn et graveure, et des originaux d'avec leurs copies ...* Paris: A. Bosse].

⁸⁷⁵ Bosse, no entanto, encontra apoio, directo e indirecto, noutras personalidades. Bernard Lamy é um exemplo: «It is impossible to see precisely the same things from two different Station or Points of Sight: The Eye being placed in a certain Point, from whence it sees at once a whole Action, perceives nothing but what is opposite to it. If it see the Front of a Person, his Back is hid; it cannot at the same time see above and below the same thing. ... so that a Picture can be only made for one single Point or Station» [Bernard Lamy (1684). *Traité de perspective où sont contenus les fondemens de la peinture*. Paris (A *Treatise of Perspective or the Art of Representing all Manner of Objects ...* Londres: s.e., 1702; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 283)].

⁸⁷⁶ «Il seroit véritablement *difficile* de réduire toutes les parties du corps humain dans leur raccourci avec des lignes, comme l'on feroit un membre d'architecture ...» [André Félibien (1666-88). *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. (5 vols.) Paris: s.e.; I, p. 588].

sobretudo, o princípio do ponto de vista único, apenas produz corpos feios e desproporcionados que atentam contra a imaginação, já que estes «objectos depravados e desordenados podem recriar na mente fantasias passadas ou sonhos lúgubres, experimentados anteriormente nas situações de doença ou febres» (Huret, 1670: 93; cit. por Mirzoeff, 1999: 45)⁸⁷⁷. Portanto, para a Academia, quadratura e figuração constituem realidades estruturalmente distintas que devem ser sujeitas a princípios inteiramente diferentes, cabendo à perspectiva linear e às suas leis matemáticas regular apenas a primeira. No caso do *tableau*, isto é, da pintura de história, o agente ordenador é, segundo Félibien, a figura principal, relativamente à qual todas as outras, em termos de colocação, disposição e proporção, se devem submeter⁸⁷⁸. Neste conflito seiscentista entre prática artística e teoria perspectivista, não só a posição dos pintores não é seriamente ameaçada como a vitória de Le Brun sobre Bosse na Academia conduz, de forma suplementar, à sua legitimação teórica e institucional. Artíficos pictóricos há muito praticados e ensinados nas oficinas tornam-se assim normas e convenções academicamente consagradas.

Em Itália, o princípio do esorço modificado, o primado do reconhecimento perceptivo e a organização figurativa com base numa hierarquia de significado ou importância narrativa é praticado sem excepção em todos os tectos. As máquinas de Pietro da Cortona tornarão ainda mais canónica esta solução: no tecto do Palazzo Barberini, por exemplo, a variação de escala e esorço das figuras e a sua correspondência com outros elementos da composição é, em grande medida, determinada por razões simbólicas e perceptivas – o que acontece de forma evidente no caso do grupo constituído pelas gigantes abelhas, emblema dos Barberini, e pelas figuras que transportam os símbolos papais, paralelas ao solo e criando a ilusão de pairarem entre nós e a estrutura arquitectónica, por contraposição à figura da Clemência mais distante, a maior altitude e destinada a ser vista obliquamente a partir da

⁸⁷⁷ «... because these depraved and disorderly objects could recreate in the mind past reveries, or lugubrious dreams, which had previously been experienced in illness or fevers» [Grégoire Huret (1670). *Optique de Portraiture et Peinture*. Paris; p. 93].

⁸⁷⁸ «What is called History or Fable in a Picture, is an Imitation of some Action which passed or may have passed between several Persons; but care must be taken that there be but only one Subject in a Picture; and thought it may be filled with a great Number of Figures they must all have respect to the principal One...» [André Félibien (1669). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Frédéric Léonard; s.p. (cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 113)]. Assim, «buildings and background space were to be rendered in a perspectival fashion, conveying a sense of depth recession», enquanto as «figures, on the other hand, were to be depicted according to the classical scale of proportion. In this way, the primary figure in a painting would set the physical scale against which all others were measured and no other figure would exceed his size ... or prominence. The advantage of this method was that it relied on the artist's own judgment to create visual space, rather than the increasingly complex mathematics of perspective that often demanded abstruse mathematical skills» (Mirzoeff, 1999: 45-6).

entrada do Salão. Trata-se de um exemplo típico de uma construção espacial eminentemente perceptiva, emocional e não lógica, cuja ambiguidade e indeterminação estimula e solicita a participação activa do observador. Não admira, por isso, que haja nestas figuras que ascendem, descendem e voam pelos céus uma óbvia correspondência com aquelas que, por via das máquinas de cena, aparecem e desaparecem do espaço aéreo dos palcos, seja nas representações dos sacros *mistérios*, seja nos cada vez mais populares e sofisticados espectáculos de ópera⁸⁷⁹ – como os que foram produzidos neste palácio durante o período em que Cortona realizou o seu tecto e aos quais ele assistiu (cf. Ndalianis, 2004: 91).

Esta dimensão teatral, operática, das figuras celestiais e, em geral, do espaço pictórico ilusionista criado pelas grandes máquinas barrocas irá ser um aspecto fundamental da relação do século XVIII com a ideia de ilusão e com as convenções sobre a representação das figuras nos tectos, sobretudo na segunda metade, quando a perspectiva e o espaço geométrico se tornam domínios preferenciais da crítica operada pela nova teoria da arte. À semelhança de Grégoire Huret, o bolonhês Eustachio Zanotti (1709-1782), astrónomo, matemático newtoniano e filho do pintor Gian Pietro Zanotti, que tinha trabalhado com Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743)⁸⁸⁰, recomenda no seu tratado sobre perspectiva a aplicação prudente das suas regras pelos pintores, dada a falta de correspondência exacta entre representação perspectica e percepção do mundo (cf. Kemp, 1990: 141-2). Zanotti condena, em particular, o uso do ponto de vista central, quer porque quando o observador se afasta dele nasce uma «confusão tal, que tudo parece ruína e desordem», quer porque os

⁸⁷⁹ No *Alessandro nell'Indie*, a ópera de David Perez, baseada num drama de Pietro Metastasio (1698-1782), que inaugurou no fatídico ano de 1755 a Ópera do Tejo, os três actos, divididos em várias cenas e dois bailados, implicavam complexos mecanismos cenográficos que culminavam na apoteótica transformação final dos heróis em deuses e na irrupção do *luminoso templo da Glória*, ou seja do céu, no palco: «Nel terminar dell'opera vedrassi scender dall'alto il luminoso tempio della gloria ... Sul luminare del Tempio saranno il Senno et il Valore intente a custodiarsi? L'ingresso: nell'interna parte vedrasi disposte ordinatamente le Immagini delle piu illustri Eroine et Eroi dell'antichità, e nel piu distinto luogo quella della Regina, collocatavi di propria mano del Nume, che scendendo dal Tempio ...» (*Alessandro nell'Indie: drama per musica da rappresentarsi nel Grand Teatro / Nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbonna ... MDCCCLV*; p. 54; cit. por Câmara, 1991: 210). Na mesma altura, Diderot, na *Encyclopédie*, classificava, em função dos movimentos aéreos que realizavam, as *máquinas de teatro* em três tipos: «les unes qui ne descendoient point jusqu'en bas, & qui ne fasoient que traverser le théâtre ; d'autres dans lesquelles les dieux descendoient jusques sur la scene, & de troisiemes qui servoient à élever ou à soutenir en l'air les personnes qui sembloient voler» [Denis Diderot e Jacques d'Alembert (1751-66). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. Paris; vol. IX, p. 800 (cit por Paul, 1997: 95, n. 56)].

⁸⁸⁰ O arquitecto, pintor e cenógrafo Ferdinando Galli Bibiena é o inventor da *scena per angolo*, isto é, dos cenários teatrais dispostos de forma oblíqua relativamente ao observador sentado na plateia, que tiveram um enorme sucesso no século XVIII. O mesmo princípio teatral da desmultiplicação dos pontos de vista, do primado da visão oblíqua e da dissonância entre figuras e quadratura, encontra-se presente no seu tecto do Salão do Palazzo Costa, em Piacenza (*Baco e Ariadne*, 1699), pintado em colaboração com Giovanni Evangelista Draghi (1654-1712).

corpos assim representados «ofendem a fantasia» (Zanotti, 1766: 178; cit. por Sjöström, 1978: 101, n. 38)⁸⁸¹. A mesma crítica havia sido expressa por Algarotti numa carta dirigida ao pai de Zanotti a 10 de Maio de 1756 (cf. Sjöström, 1978: 72; Kemp, 1990: 143-4)⁸⁸².

O exemplo mais retumbante do quanto a associação entre a visão oblíqua e o esforço moderado constitui a mais inabalável convenção da pintura de tectos pós-renascentista, praticada sistematicamente pelos pintores barrocos sempre que representam as personagens principais dos seus teatros celestiais, é a própria máquina de Andrea Pozzo na nave de Sant'Ignazio. De facto, nem o próprio Pozzo aplica à totalidade da composição os princípios geométricos que tão ardentemente defendeu no seu tratado, sendo notória a discrepância entre a verticalidade da quadratura e a obliquidade de muitas figuras que povoam o seu grandioso *theatrum sacrum*. Por outras palavras, vista da marca amarela no centro da nave, a pintura revela que, à semelhança de todas as máquinas celestiais, as figuras principais, como Santo Inácio de Loyola e os demais santos evangelistas da ordem jesuíta, Cristo e Deus Pai, no zénite, se encontram em planos de rampa conflituosos com a verticalidade da arquitectura (figs. 155, 156). Mesmo as figuras alegóricas dos quatro continentes e a esmagadora maioria dos anjos deste populoso céu apresentam-se em equilíbrio precário na atmosfera dada a sua orientação oblíqua. Isto significa, em resumo, que também a maioria das figuras pintadas por Pozzo se destinava a ser observada de pontos de vista distintos do centro de projecção da quadratura (fig. 157) – algo ainda mais notório no tecto do Palácio Liechtenstein, em Viena.

Assim, a grande diferença de Sant'Ignazio relativamente à maioria das máquinas celestiais reside, sobretudo, no impacto visual produzido pela imponente quadratura, integralmente construída a partir do ponto de vista central, a que não é alheia a dimensão da superfície pictórica e a altura a que se encontra do observador – associada, obviamente, à sofisticação e complexidade compositiva e à qualidade da execução. A principal consequência é a sua capacidade de criar uma sugestão de rigor e exactidão que, por não ser inteiramente verdadeira, constitui, por isso mesmo, o seu mais impressionante efeito ilusionista. Esta capacidade de maravilhar o observador e, ao mesmo tempo, de o persuadir da visibilidade do

⁸⁸¹ «... nasce tosto una confusione tale, che tutto sembra rovina e disordine. Chi senta molestia per questo sconcerto d'idee, non approverà che il pittore scelga da rappresentare quegli oggetti, che ricreano in un sol punto della camera, e negli altri offendono la fantasia» [Gian Pietro Zanotti (1766). *Trattato teorico-pratico di prospettiva*. Bolonha].

⁸⁸² Algarotti, à semelhança de Serlio, duzentos anos antes, considera que o artifício do *velarium* usado por Rafael na Villa Farnesina, e a sua conseqüente recusa em recorrer à perspectiva na representação do tema e das figuras principais no centro da abóbada, é um sintoma de mestria e bom gosto.

que é invisível, da presença do que está ausente, da profundidade do que é superficial, e também da exactidão do que é inexacto, constitui uma das características mais importantes da acção subjectiva das máquinas celestiais barrocas, do seu poder psicológico, que, no caso de Pozzo, como no de Gaulli ou Cortona, adquire uma dimensão superlativa. Não se trata apenas de criar uma ilusão de profundidade, ou mesmo de espaço organizado, sobre uma superfície bidimensional; trata-se de criar uma pararealidade, tão subjectivamente convincente quanto ambígua e indeterminada ela é.



Fig. 155 – Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (detalhe do centro da abóbada da nave).



Fig. 156 (à esquerda) – Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (detalhe da abóbada da nave visto a partir do centro de projecção).



Fig. 157 (à direita) – Andrea Pozzo (1642-1709). *Glória de Santo Inácio de Loyola*, 1691-4. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de Sant'Ignazio (detalhe da abóbada da nave visto fora do centro de projecção).

Neste mundo de ilusão cognitiva, mais do que de ilusão óptica (já que em momento algum o observador é privado da informação visual que lhe permite ter consciência da própria ilusão), a artificialidade das figuras constitui um dos aspectos mais sintomáticos do quanto tudo aqui é uma construção não apenas pictórica mas perceptiva, que depende da arte do pintor mas também da receptividade do sujeito. Essa necessidade de ilusão, que para Pozzo ou para a Igreja é a humana necessidade de crença e transcendência, para outros, como Madame de Chatelêt, é a talvez ainda mais humana necessidade de felicidade:

Enfim, digo que para sermos felizes temos de ser susceptíveis de ter ilusão ... a ilusão não será um erro? Não: a ilusão não nos faz ver completamente, em toda a verdade, os objectos como eles devem ser para nos proporcionarem sentimentos agradáveis, ela acomoda-os à nossa natureza. Assim são as ilusões de óptica: ora, a óptica não nos engana, embora não nos faça ver os objectos tal como são, porque ela no-los dá a ver da maneira que devemos vê-los para nossa utilidade. ... Mas que prazer teríamos com outro espectáculo onde tudo é ilusão, se não soubéssemos prestar-nos a isso? Teríamos certamente muito a perder e aqueles que, na ópera, não têm outro prazer senão o da música e das danças têm com ela um prazer bem insípido e bem aquém daquele que o conjunto deste espectáculo encantador proporciona. Citei os espectáculos porque a ilusão é aí mais fácil de sentir. Ela faz parte de todos os prazeres da nossa vida e constitui o seu sal. Dir-se-á, talvez, que ela não depende de nós e isso só é verdade até um certo ponto; ... podemos conservar as ilusões que temos; podemos não tentar destruí-las; podemos não ir aos bastidores ver as engrenagens que fazem os voos e as outras máquinas: é toda esta arte que podemos pôr na ilusão e esta arte não é inútil nem infrutífera. (Châtelet, 1779: 34-5)⁸⁸³

A representação das figuras em diferentes planos, com diferentes orientações e escalas constitui, sem dúvida, uma forma de alcançar a surpresa visual, prender a atenção do observador, seduzi-lo e maravilhá-lo mas também, em todos os casos, de adequar a pintura às condições e aos processos perceptivos desse observador para desse modo alcançar a máxima eficácia comunicacional. Pressupõe criar um espaço imaginário, emocional e visualmente indeterminado capaz de se adequar não só a um observador física e visualmente dinâmico mas a diferentes observadores diferentemente colocados no espaço de acção da pintura. Pressupõe também uma suspensão da descrença visual, tanto quanto uma extensão, ou exacerbamento, da crença religiosa, um estado de elevação espiritual e êxtase visionário⁸⁸⁴. Convém não esquecer que «o mundo celestial», enquanto mundo do divino, «aparece à consciência e à sensibilidade religiosa deste tempo ... mais verdadeiro e real do que este mesmo» (Spinoza, 1981: 324) – o que é verdade quer para quem vê, quer para quem pinta, como seria certamente o caso do irmão leigo jesuíta Andrea Pozzo mas também da

⁸⁸³ Ou como havia afirmado La Bruyère, em 1688, «[la machine] augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre» [Jean de La Bruyère (1688). *Les Caractères*. Paris; p. 103 (cit. por Hobson, 1982: 36)].

⁸⁸⁴ Tanto do ponto de vista etimológico como de uso e apropriação histórico-cultural, o conceito de *suspensão* está profundamente ligado ao de *êxtase*, entendido como um estado de alteração da relação sensível e cognitiva com a realidade.

larga maioria dos pintores deste período. A ilusão e a maravilha destas obras assenta, por isso, nessa sua capacidade de criar um momento de felicidade: aquele em que a ficção se torna uma quase realidade, ou melhor, a mais verosímil de todas as irrealidades – é também este o sentido de pararealidade.

Esta histórica contraposição entre a representação de figuras e a representação de contextos, entre a pintura de história e a pintura de quadratura e ornatos, traduz uma mais estrutural distinção entre a arte da *zoografia*, a que se refere Félix da Costa no seu manuscrito (cf. Costa, c.1696), aquela que se destina a representar seres vivos, e a arte da *cenografia*, aquela que tem por objectivo representar contextos, objectos e elementos inanimados. Nas máquinas celestiais barrocas, uma e outra convivem em tensão, por vezes mesmo em conflito. Porém, mais do que «visões irreconciliáveis» (Kalkofen, 2003: 365), elas são, no seio da arte pós-renascentista, componentes distintas *mas* indissociáveis do mesmo todo harmónico, constituindo expressões, visuais, simbólicas e espirituais, complementares. Juntas permitem criar *ideografias*, representações de referentes imaginários, por via do recurso a *pictografias*, representações de referentes reais, ou, pelo menos, a fragmentos compostos, transformados e reconhecíveis do real.

Poderia ser diferente? Poderia a zoografia e a cenografia, a pintura de história e a pintura de quadratura e ornatos, as figuras e a arquitectura, serem harmonicamente contínuas, em vez de dissonantes, nas máquinas celestiais? Aparentemente, como se constata da contínua discussão do assunto entre os séculos XV e XVIII, a resposta é sim. Porém, mais importante do que saber se poderia ter sido de outra maneira é procurar saber porque foi desta. A resposta é complexa, não só porque envolve, como temos visto, razões muito diferentes, mas também porque não pode ser dissociada do problema mais amplo da interacção e contraposição entre espaço geométrico e espaço atmosférico. Desde logo, há a consciência por parte dos artistas da fragilidade da ilusão e da dificuldade da pintura em impor-se como uma réplica da realidade – a qual é ainda maior no caso dos tectos, devido aos problemas específicos envolvidos tanto na sua representação como na sua percepção⁸⁸⁵. Talvez por isso a história do ilusionismo celestial é uma história de compromissos, mais do que de rupturas. Depois porque, ao contrário da quadratura ou dos ornatos, ou pelo menos a

⁸⁸⁵ Nesse sentido, nas posições teóricas de Bosse e de Pozzo, por exemplo, a militância ideológica é inseparável de uma certa dose de ingenuidade, ou voluntarismo, e de uma simplificação intelectual das questões envolvidas, sejam técnicas, perceptivas ou históricas. Neste último âmbito, veja-se a frase de Pozzo, ou outras idênticas de Bosse, «... in the Vaults of Halls or Churches painted by the greatest Masters, if they consist of one Piece only, we find but one Point of Sight assign'd» (Pozzo, 1693a: 221).

uma escala muito diferente destas, a representação do espaço celestial envolve conteúdos narrativos, simbólicos e espirituais, com fortes implicações perceptivas e ideológicas: a sua eficácia junto do sujeito observador depende do reconhecimento do que está representado, o qual deve ocorrer da forma o mais directa, completa e universal possível. Finalmente, porque o espaço celestial, ao contrário também do espaço arquitectónico ou decorativo, envolve um conjunto de componentes não geometrizáveis, os elementos atmosféricos, ou cuja regulação pelas leis da perspectiva linear pode impedir ou dificultar o seu reconhecimento e a sua eficácia cognitiva, como é o caso das figuras⁸⁸⁶. Esta era uma consequência incontornável da *opção atmosférica* e da *opção figurativa*, isto é, do estabelecimento de uma correlação de identidade entre espaço celestial sobrenatural e espaço atmosférico natural e entre figuras divinas e figuras humanas. Neste domínio, o curso da arte não pode ser obviamente separado nem das estruturas simbólicas do cristianismo, em geral, e do catolicismo, em particular, nem da sua longa história teológica, filosófica e literária. Por isso, o constante escapar das figuras que povoam os céus pintados à ordem perspéctica traduz não apenas uma identificação delas com o mundo paraperspéctico do céu, com essa outra esfera e ordem em que se inserem e do qual são a sua personificação. Traduz também um constante escapar à realidade terrena, às suas leis de transformação, desfiguração e morte – em nome da transcendência espiritual, da imortalidade sobrenatural e da beleza ideal. Envolve, por isso, a sua identificação com essa outra dimensão do céu: a da sua pararealidade, a qual é mais um estado de suspensão da realidade do que de negação total dela.

Mas os corpos celestes acima da Lua, não sujeitos a mudança, permanecem para sempre belos e ordenados, tal como conhecemos as esferas medidas e o esplendor dos seus aspectos perpetuamente exactíssimos e belíssimos. O contrário acontece aos corpos sublunares, sujeitos às alterações e à fealdade; e ainda que a natureza procure sempre produzir os efeitos mais excelentes, devido à desigualdade da matéria as formas alteram-se e, em particular, a beleza humana confunde-se, como constatamos nas infinitas deformidades e desproporções que existem em nós. É por isto que os nobres Pintores e Escultores, imitando o primeiro artifice, também formam nas suas mentes um exemplo de beleza superior e, observando-o, emendam a natureza sem erros de cores e de linhas. Esta ideia, ou verdadeira Deusa da Pintura e da Escultura, ... revela-se em nós e desce sobre os mármores e as telas. Originada na natureza supera a origem e torna-se o modelo da arte; medida

⁸⁸⁶ Significativa neste domínio é a afirmação do escultor italiano Vincenzo Danti (1530-1576) no seu tratado: «È ben vero che alcuni antichi e moderni hanno con molto diligenza scritto sopra il ritrarre il corpo umano; ma questo si è veduto manifestamente non poter servire, perché hanno voluto con il mezzo della misura, determinate circa la quantità, comporre una loro regola: la qual misura nel corpo umano non ha luogo perfetto, perciocché egli e dal suo principio al suo fine mobile, cioè non ha in sé proporzione stabile ... All'architettura è stata facil cosa poter dar regole et ordine diversi per lo mezzo della misura, perocché ... ella consiste di punti e di linee ... [diversamente della] pittura e scultura ... ; perché una cosa che si ha da misurare bisogna che abbia in sé o punto linea, al qual cosa in niun membro del corpo umano apparisce precisamente» [Vincenzo Danti (1567). *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*. Florença; cit. por Barocchi, 1971: I, 237-9].

pelo compasso do intelecto, torna-se a medida da mão e, animada pela imaginação, dá vida às imagens. (Bellori, 1672: 13-4)⁸⁸⁷

Este espírito divino que, segundo Bellori, anima a beleza superior, no sentido literal e espiritual do termo, está assim presente em todos os corpos celestiais, dos astros e elementos físicos do céu aos seres que aí habitam ou que a ele acedem. Por isso, aos representarem estes corpos, os pintores devem revelar esta beleza não sujeita a mudança, a deformidade ou a desproporção, o que pressupõe não a servil imitação da realidade ou a simples aplicação das leis naturais, mas a sua constante correcção e adequação a um modelo ideal – que mais do que óptico é intelectual, que mais do que sensorial é cognitivo. Os corpos assim representados são um produto das capacidades de invenção e imaginação do artista, ou seja, de uma construção mental: corpos por definição conceptuais, no sentido em que retratam um conceito de figura e não uma figura em particular. Desse modo, procuram escapar às contingências circunstanciais de espaço e tempo, isto é, às condições momentâneas de observação e de localização, ambicionando uma universalidade estrutural e perceptiva, uma correspondência a um *cânone* visual⁸⁸⁸. Trata-se, por outras palavras, de corpos ou *figuras canónicas*.

O conceito de forma ou figura canónica tem sido estudado no âmbito da Percepção Visual e está directamente ligado ao modo como memorizamos, recordamos e reconhecemos as formas observadas, o qual pressupõe a preferência por uma dada vista, obtida a partir de um dado ponto de vista, em detrimento das restantes. Corresponde a um protótipo ou representação visual que, idealmente, contém todas as características consideradas distintivas do objecto mas não aquelas que são «ambíguas, partilhadas, irrelevantes ou não informativas» (Hagen, 1986: 77). Embora sem dúvida influenciado pelo conjunto de convenções que integram o sistema cultural de representação⁸⁸⁹, este protótipo está, desde

⁸⁸⁷ «Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza; e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perché li nobili Pittori e Scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento. Questa idea, o vero dea della Pittura e della Scoltura, ... si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine».

⁸⁸⁸ «We know what the ancients called their schemata; they referred to them as the canon, the basic geometric relationships which the artist must know for the construction of a plausible figure» (Gombrich, 1960: 126).

⁸⁸⁹ «... it is never space which is represented but familiar things in situations. ... Among the familiar things we can read into pictures, none may be more important than other pictures» (Gombrich, 1960: 202).

logo, directamente ligado aos mecanismos biológicos de processamento, organização e armazenamento da informação visual na memória de longo prazo, os quais parecem implicar a definição cognitiva de um *schemata* de cada objecto, contexto ou ideia – o qual, em última análise, pode ser definido como uma representação estrutural dele⁸⁹⁰. Quando activado, permite-nos elaborar hipóteses e suposições e fazer inferências que, por sua vez, nos tornam capazes de construir interpretações mais vastas daquilo que vemos (Solso, 1994: 116), num processo que não pode ser dissociado do modo como, em cada momento, construímos complexas representações mentais a partir da informação visual recebida (cf. Treisman, 1986). Num certo sentido, as formas canónicas são ideias visuais suficientemente gerais – equivalentes a conceitos substantivos ou aos *universais* de Gombrich⁸⁹¹ – que permitem assegurar a classificação e o reconhecimento perceptivo num mundo visual determinado pela sua mutabilidade e pela nossa própria natureza dinâmica. Permitem, portanto, que o nosso cérebro, apesar das variações na distância, nos ângulos de observação e nas condições luminosas, integre diferentes vistas de cada objecto, construindo uma ideia visual dele que assegure o seu reconhecimento e, desse modo, mantenha constante a sua identidade (Zeki, 1999b: 85).

Portanto, «representações canónicas de um dado conceito ou classe de coisas são memórias que melhor representam esse conceito ou classe» e, em termos visuais, como diferentes experiências têm demonstrado, correspondem a *vistas mentais* formadas através da «experiência com membros de uma categoria, designados por exemplares» (Solso, 1994: 236-7). O seu carácter operativo de protótipo ou, de certo modo, de *estereótipo* (Niemeyer, 2003: 62), de imagem genérica e idealizada adquirida por via desta constante experiência com a realidade visual, armazenada na nossa memória de longo prazo e, possivelmente, constantemente aferida, aperfeiçoada ou corrigida, permite-nos lidar com as formas, os objectos e os contextos observados enquanto parte de classes mais vastas⁸⁹². Isto é, como variações em torno de um dado tema memorizado e não necessariamente como formas

⁸⁹⁰ Hoje sabemos, por exemplo, que diferentes células cerebrais respondem a diferentes vistas dos objectos (Zeki, 1999b: 83).

⁸⁹¹ «... the capacity of the human mind to respond, not only, to individual memories but to kinds or classes of events. Whatever we study, we are always likely to land ourselves right in the middle of the oldest and most persistent philosophical debate, the debate about the so-called problem of universals. ... Without a prior disposition to respond to such generic classes as faces or bodies, we could not cope with novelty. Experience is always novel, it can never repeat itself exactly» (Gombrich, 1976b: 272).

⁸⁹² No entanto, como afirma Palmer (1999: 426), é provável que memorizemos «multiple representations of the same object at different orientations rather than either a single representation at one canonical orientation or an orientation-invariant representation».

sempre novas, inusitadas e, por isso, irreconhecíveis. Assim, a representação canónica corresponde a uma espécie de forma matriz construída mentalmente, com a qual comparamos as formas observadas em cada momento, permitindo-nos reconhecê-las de *praticamente* qualquer ponto de vista (Palmer, 1999: 420), num processo de activa procura de correspondências, constâncias e semelhanças e, ao mesmo tempo, de desvalorização das discrepâncias. Neste sentido, a questão das representações ou figuras canónicas não pode ser dissociado do problema das relações de *semelhança* entre a imagem (bidimensional) e o objecto (tridimensional) que representa:

um objecto é uma imagem se é usado como um signo e se assemelha-se àquilo a que se refere ... [e] um objecto é um signo se considerarmos que está em vez de outra coisa, isto é, se lhe atribuirmos um conteúdo o qual, em muitos casos, permite-nos determinar um referente. ... [Portanto,] os objectos assemelham-se entre si se tiverem, em domínios relevantes, propriedades essenciais em comum. ... [e] os objectos têm propriedades essenciais em comum se a percepção das propriedades correspondentes, numa determinada perspectiva, for idêntica ... [e] se esta percepção é constitutiva da interpretação do signo. (Sachs-Hombach, 2003: 170-4)

Esta relação de semelhança é, portanto, gradual e relativa: «quanto maior o número de propriedades essenciais uma imagem tiver em comum com outro objecto, mais facilmente reconhecemos este objecto *na* imagem» (Sachs-Hombach, 2003: 174).

Num estudo realizado por Stephan Palmer, E. Rosch e P. Chase, em 1981 (cf. Solso, 1994: 240-3; Palmer, 1999: 421-4), diferentes vistas fotográficas de objectos familiares obtidas a partir de diferentes pontos de vista deviam ser classificadas e hierarquizadas pelos indivíduos sujeitos à experiência em função do seu grau de representatividade. Por outras palavras, tratava-se de saber qual dos pontos de vista era considerado o *melhor* para representar e identificar o objecto em causa e também o tempo dispendido nesse processo. Os resultados obtidos permitiram concluir que a vista preferida, apelidada pelos investigadores de *perspectiva canónica*, era sempre ligeiramente oblíqua, próximo da visão a “3/4”, e, para a maioria dos objectos ligeiramente de cima⁸⁹³; era também aquela que permitia um reconhecimento mais rápido, demonstrando assim que é um erro considerar «que conseguimos reconhecer objectos de forma igualmente boa de todas as vistas perspécticas possíveis» (Palmer, 1999: 421). Embora a experiência não incluísse imagens a partir de pontos de vista baixos ou inferiores ao objecto, é para nós bastante significativo o facto da vista considerada “pior” ou menos representativa ter sido a que correspondia a uma visão de

⁸⁹³ Estas mesmas características estão presentes nas experiências em que se pede aos sujeitos que gerem uma imagem mental de um objecto familiar (Walsh e Kulikowski, 1995: 274).

cima para baixo em visão recta, sendo possível deduzir daqui que um resultado semelhante seria obtido pela visão inversa desta (figs. 158 e 159).

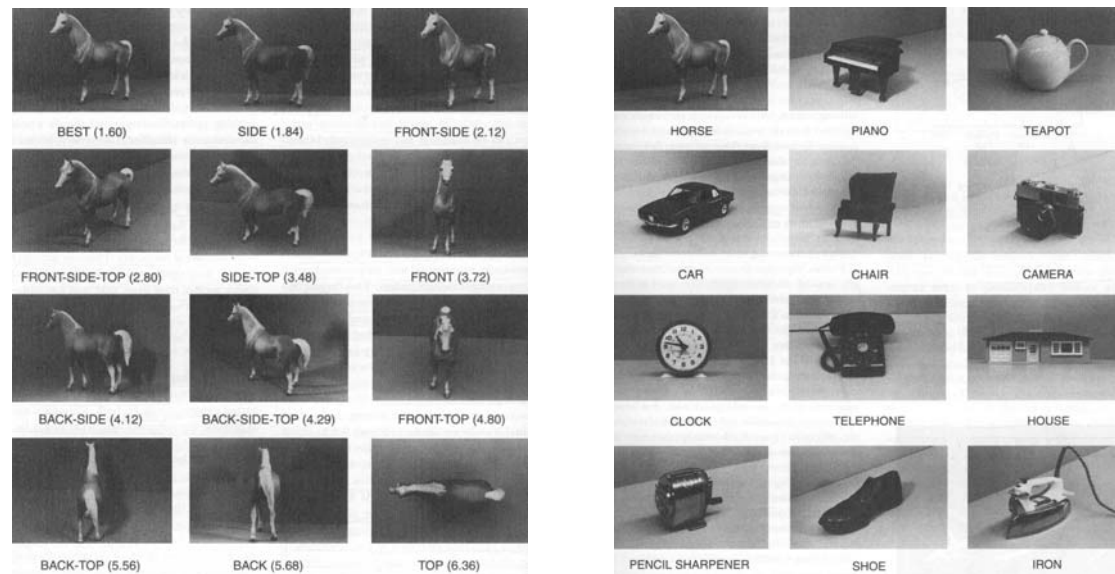


Fig. 158 – Vista canónica: vistas perspécticas de um cavalo e grau de semelhança com a figura real, numa escala de 1 (muito semelhante) a 7 (nada semelhante) atribuída por diferentes indivíduos (Palmer, 1999: 422).

Fig. 159 – Vistas canónicas de 12 objectos, de acordo com a classificação de diferentes indivíduos (Palmer, 1999: 423).

Há três hipóteses para explicar estes resultados: *i)* eles serem função do número de vezes que vemos esses objectos desses pontos de vista; *ii)* eles serem função da quantidade de informação veiculada por cada vista, sendo as representações canónicas aquelas que permitem uma visão do maior número de lados do objecto; *iii)* eles serem função da compatibilidade da vista percebida com o nosso protótipo mental. Porém, é provável que todas intervenham no processo e expliquem o facto de diferentes indivíduos escolherem a mesma vista como melhor que as restantes e, portanto, como a mais familiar e aquela que mais rapidamente permite identificar o objecto representado⁸⁹⁴. Nesse sentido, uma forma ou figura canónica é aquela que se apresenta de um ponto de vista que veicula a melhor informação para que essa forma possa ser distinguida de outras formas, tendo em conta o conhecimento obtido pelo observador a partir dos pontos de vista que mais frequentemente adopta perante elas e o protótipo mental por si construído. De qualquer modo, a orientação das figuras e o grau de visibilidade das suas formas componentes, proporcionado pelo ângulo

⁸⁹⁴ Bastante significativo é o facto de indivíduos que sofrem de agnosia visual (*visual object agnosia*) não serem capazes de reconhecer formas familiares quando estas se apresentam em vistas não canónicas mas conseguirem fazê-lo quando confrontados com vistas canónicas (Zeki, 1999a: 87).

de observação, são determinantes no reconhecimento e, como tal, na percepção de representações perspécticas⁸⁹⁵.

Torna-se assim claro não só o papel que o domínio da forma tem nos processos de reconhecimento, como o facto do ponto de vista ser, de todos os factores intervenientes, o mais decisivo – sobretudo tendo em conta que, biologicamente, é mais fácil classificar do que identificar (cf. Ullman, 1996: 6-10, 160). Estes processos de classificação, ou categorização, que conduzem à formação de protótipos e de representações canónicas mentais, ao permitirem a comparação da visão que se tem em cada momento com os modelos armazenados, desempenham um papel crucial no reconhecimento formal, nomeadamente aumentando a sua eficiência. Uma vez mais constata-se que a percepção não depende apenas da recepção de informação óptica mas da sua interpretação e da sua interacção com informação armazenada ou gerada na mente do observador. Este aspecto é tanto mais importante na percepção do espaço pictórico e das figuras e objectos neles inseridos quanto, por definição, uma pintura é uma imagem ambígua, cuja dupla realidade perceptiva, ou natureza paradoxal, coloca ao sujeito um desafio acrescido. Esta ambiguidade surge agravada no caso das representações perspécticas devido à compressão da informação visual decorrente das suas leis projectivas. Porém, a constatação experimental de que o reconhecimento de objectos inseridos em contextos, isto é, em interacção com outros objectos, é, em geral, mais rápido e mais eficaz do que o de formas e objectos isolados (Ullman, 1996: 190-3, 233, 337), tem certamente implicações importantes na percepção de pinturas e será particularmente significativa no caso das máquinas celestiais barrocas. Convém no entanto salientar que o processo não é unívoco: se os protótipos e os estereótipos desempenham este papel na percepção de representações artísticas, por outro lado, a arte conduz à formação de novos protótipos e, conseqüentemente, de novos modos de ver, de pensar e de representar, mas também de sonhar ou de experimentar emoções (Niemeyer, 2003: 62-3).

Nas máquinas celestiais, o grau de importância simbólica, religiosa ou narrativa de uma figura, o seu lugar na hierarquia celestial e, por isso, na história ou *teatro sacro* representado, determina, portanto, o seu grau de aproximação a este estatuto canónico e, conseqüentemente, de distanciamento da mutabilidade óptica e da transformação perspéctica.

⁸⁹⁵ Outros estudos permitiram concluir que no reconhecimento de formas complexas não familiares os observadores «showed very poor abilities to recognise them in novel viewpoints, even when they had been studied under conditions that ought to have promoted the formation of a 3-D viewpoint-invariant description» (Bruce, Green e Georgeson, 1996: 226-7).

O que explica que, no seio do mesmo espaço, seja ele o do céu ou da quadratura, encontremos um uso diferenciado do escorço, isto é, graus diferentes de *canonicidade*.



Fig. 160 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (tecto da nave).



Figs. 161 e 162 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (detalhes do tecto da nave).



Figs. 163 e 164 – Autor desconhecido. *Triunfo (ou Apoteose) da Imaculada Conceição*, c. 1715-30. Óleo e têmpera sobre madeira, 40 x 14,6 m. Santarém, Igreja do Seminário (detalhes do tecto da nave).



Fig. 165 – António Simões Ribeiro (?-1755). *Alegoria ao Triunfo da Fé*, 1723-25. Fresco, d.n.d. Santarém, Igreja do Hospital de Jesus Cristo (tecto do subcoro).

Exemplo disto é o tecto da nave da Igreja do Seminário, em Santarém, onde à total horizontalidade e, por isso, visibilidade da Imaculada Conceição, no centro, se contrapõe a obliquidade dos quatro arcanjos, dois laterais a ela e outros dois no limite inferior da abertura (figs. 160 e 161), os pequenos anjos em voo no extremo oposto (fig. 163) ou aqueles que se encontram sentados tanto na quadratura (fig. 164) como nas duas aberturas laterais (fig. 162). Ainda em Santarém, no tecto do subcoro da Igreja do Hospital, de António Simões Ribeiro, a

figura alegórica que paira no céu e os dois anjos em pé apresentam escorços diferenciados (fig. 165). O mesmo acontece, no tecto do subcoro da Sé de Braga, entre a figura de São Pedro de Rates, no centro do céu, e os *putti* sentados na bordo do óculo, ou no tecto do coro da Igreja Paroquial de Santo Agostinho de Marvila, em Lisboa, entre os três anjos em primeiro plano e os anjos músicos mais atrás (fig. 166). No tecto da nave central da Igreja de São Pedro, em Palmela, é notória a diferença entre a figura de São Pedro, mais abaixo, e a de Deus Pai, mais acima (fig. 167).



Fig. 166 – Autor desconhecido. *Exaltação do Santíssimo Sacramento*, (século XVIII). Óleo e/ ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja Paroquial de Santo Agostinho de Marvila (tecto do coro baixo).

Fig. 167 – António Pimenta Rolim (c.1689-1751). *São Pedro e a Santíssima Trindade*, (c.1745-47). Óleo (?) sobre madeira, d.n.d. Palmela, Igreja de São Pedro (tecto da nave central).

Na nave da Matriz de Oliveira do Hospital, o diferenciado tratamento do escorço das figuras celestiais encontra o seu momento culminante na representação do Cordeiro Místico num plano oblíquo acentuado e totalmente dissonante com o resto da composição (fig. 168). Na cúpula do Seminário de Coimbra, Pasquale Parente representa de modo canónico tanto a multidão de figuras bíblicas que dispôs num anel em torno do óculo central como, mais acima, a Virgem Maria e a Santíssima Trindade, mas “permite-se” apresentar os anjos que rodeiam o óculo central com um grau de escorço muito mais acentuado (fig. 169). Apesar de sujeito a intervenções posteriores, este tipo de diferenciação entre figuras mais canónicas e menos

canónicas é também observável no tecto da Capela da Boa Morte, em Ventozelo (Mogadouro), provavelmente de Manuel Fortuna, no qual se pode constatar as diferenças entre Cristo e a Virgem, por um lado, e São Miguel Arcanjo, por outro (fig. 170). Um outro exemplo bastante significativo é o do tecto da capela do Santíssimo, na Bemposta, da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho e José António Narciso (fig. 171). Aqui, a clara contraposição entre o escorço de Cristo no medalhão central e o escorço dos anjos nos óculos laterais é particularmente elucidativa do modo como a representação das figuras depende mais de factores simbólicos, perceptivos e comunicacionais, do que de meros factores geométricos. Além disso, não deixa de ser curiosa a relação de semelhança existente entre este Cristo, pintado por Pedro Alexandrino, e o de Correggio, na cúpula de San Giovanni Evangelista.

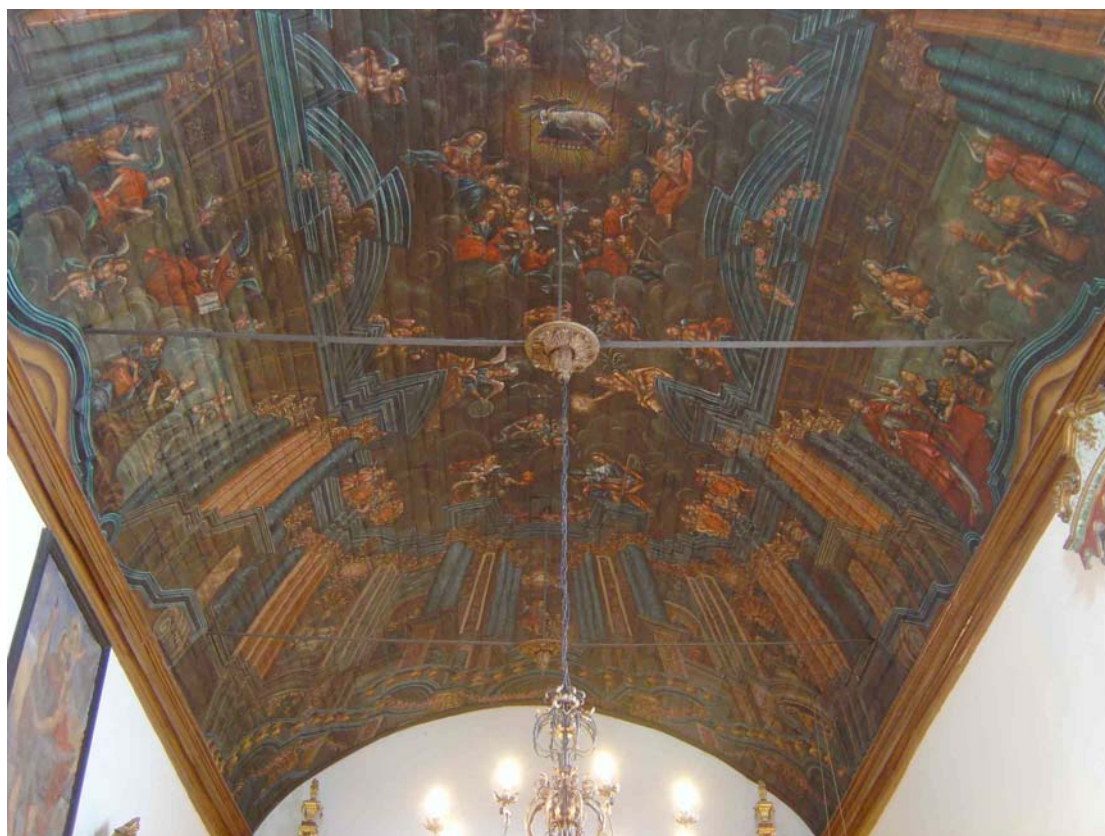


Fig. 168 – Autor desconhecido. *Adoração do Cordeiro Místico*, (século XVIII). Óleo e/ou tèmpera sobre madeira, d.n.d. Oliveira do Hospital, Igreja Matriz de Oliveira do Hospital (tecto da nave).

Mesmo os dois tectos portugueses onde o escorço das figuras é mais acentuado e, por isso, onde a sua obliquidade é menor – o da capela-mor da Igreja da Encarnação, em Lisboa, e o da nave da Capela Patriarcal, em Moscavide – existem significativas diferenças entre as várias personagens. No primeiro, é notória, apesar de subtil, a distinção entre a

Virgem e Deus Pai, este num plano mais oblíquo, ou, de forma mais óbvia, entre o Arcanjo São Miguel e Lúcifer. No segundo, à verticalidade mais acentuada da Virgem contrapõe-se o posicionamento mais oblíquo do arcanjo e do santo. Consta-se, assim, a existência nas máquinas celestiais de um permanente jogo entre diferentes orientações, tanto das figuras entre si como destas em relação às restantes componentes da composição, o qual, dotando o espaço pictórico de uma peculiar *elasticidade* e indeterminação, produz efeitos únicos, perceptivos, emocionais e espirituais, no observador.



Fig. 169 – Pasquale Parente (?-1793). *Assunção e Coroação da Virgem*, 1760. Fresco, d.n.d. Coimbra, Igreja do Seminário Maior de Coimbra (detalhe da cúpula).

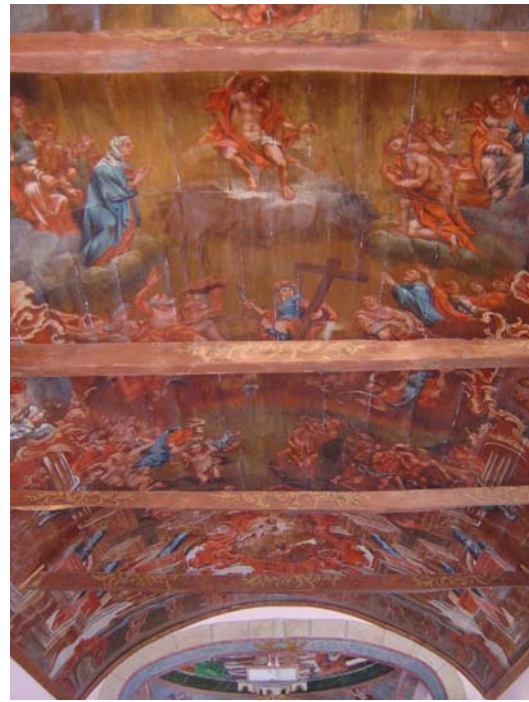


Fig. 170 – Manuel Xavier Caetano Fortuna (act.1733-1766) (atrib.). *Juízo Final*, (2ª metade do século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Ventozeiro, Capela do Senhor da Boa Morte (tecto da nave).

Dois outros casos são particularmente interessantes pois expõem de forma clara não só a estreita correlação entre escorço e reconhecimento mas também entre escorço e decoro, demonstrando, uma vez mais, que a representação das figuras sagradas ou alegóricas mais importantes em escorço modificado radica, sobretudo, em razões perceptivas e em convenções religiosas e culturais e não numa generalizada incompetência técnica. Tanto no tecto da segunda sala da Biblioteca Joanina como no tecto da capela-mor da Igreja de São Francisco, em Pêra (Silves), é possível comparar o diferente grau de escorço, de canonicidade e de decoro entre a figura central e o anjo que, na primeira pintura, surge à sua direita ou, na segunda, à sua esquerda (figs. 172 e 173). Ao fazê-lo podemos compreender melhor porque é

que, no seio da cultura barroca, as figuras que dão sentido à representação não podiam estar sujeitas à plena aplicação das regras geométricas da visão vertical: evitar a exposição de certas partes do corpo ou a sua transformação em atratores da atenção do observador.



Fig. 171 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811) (ornatos e arquitecturas). *Ascensão de Cristo*, c.1793. Óleo sobre tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (tecto da Capela Lateral do Santíssimo).



Fig. 172 – António Simões Ribeiro (?-1755) e Vicente Nunes (?-?). *Alegorias da Sabedoria: O Espelho da Sabedoria*, 1723-24. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Coimbra, Biblioteca Real da Universidade de Coimbra (detalhe do tecto da 2ª Sala).



Fig. 173 – Autor desconhecido. *Imaculada Conceição*, (final do século XVIII ou início do XIX). Óleo ou têmpera sobre madeira, d.n.d. Pêra (Silves), Igreja de São Francisco (detalhe do tecto da capela-mor).

É este conceito de figura canónica – entendida como um triunfo do universal sobre o particular (cf. Gombrich, 1960: 139-43), da estabilidade sobre a deformação, da perenidade sobre o transitório – que, surgindo no Renascimento⁸⁹⁶, se manterá central à prática artística e a toda a tradição académica até meados do século XIX⁸⁹⁷. A sua aplicação aos tectos é parte integrante dessa atitude mais vasta que privilegia a comunicação colectiva sobre a individual, a eficácia perceptiva sobre o rigor geométrico, a visão oblíqua sobre a visão recta. Corresponde, por isso, a uma ideia de *maleabilidade* ou *fluidez* da representação do espaço celestial, que é conseqüente com a própria natureza mutável, indeterminada e adaptável dos elementos que compõem este domínio aéreo e sobrenatural – algo mais difícil de concretizar no caso das sólidas e rígidas arquitecturas, cuja lógica óptico-geométrica as torna numa continuação ilusionista do mundo real e ainda não num mundo distinto deste, como o atmosférico e visionário céu divino. Esta maleabilidade da representação é determinada ainda pelo objectivo de privilegiar o reconhecimento sobre a simples admiração, a persuasão sobre a subjugação, a familiaridade sobre a estranheza, a clareza sobre a dúvida, a legibilidade sobre a incompreensão, resultante da aplicação das regras da perspectiva linear a uma situação perceptivamente inusual: a observação do mundo de baixo para cima. Ou seja, em termos perceptivos, a representação do espaço celestial na superfície dos tectos planos ou curvos enfrenta esta questão nuclear: como assegurar o reconhecimento de formas familiares quando estas são representadas e observadas de um ponto de vista inusitado? Efectivamente, formas e objectos habitualmente observados face a face ou de cima para baixo tornam-se

⁸⁹⁶ «I believe what we call the Renaissance artists' preoccupation with structure has a very practical basis in their needs to know the schema of things. For in a way our very concept of "structure", the idea of some basic scaffolding or armature that determines the "essence" of things, reflects our need for a scheme with which to grasp the infinity variety of this world of change. No wonder these issues have become somewhat clouded by a metaphysical fog which settled over the discussions of art in the sixteenth and seventeenth centuries» (Gombrich, 1960: 132-3).

⁸⁹⁷ Gombrich no seu *Art and Illusion* analisa as suas origens e as suas conseqüências para a história do *estilo*: «... I believe this doctrine, which held sway in the academies for at least three hundred years, from 1550 to 1850, rests on self-deception. It endows the art of drawing, not a particular tree, but a tree, not a particular man, but a man ... The perfect painter is endowed with the gift of seeing the universal in the particular ... We need not doubt that painters experienced this very thrill. And yet one suspects that the pattern they found behind the visible world was not the one laid up in heaven but the remembered shapes they have learned in their youth. ... Do we not tend to judge human bodies by their resemblance to those Greek statues that have become traditionally identified with the canon of beauty? ... No one doubt in those days [Renaissance] that all art was "conceptual" in the sense that you had first to learn and practise how to draw "a man" before you were even allowed to try your hand in the life class. In the academies there was a carefully graded course from the copying of prints to the drawing after the antique that took years before the artist was permitted to wrestle with a real motif. It is this insistence on the mastery of tradition that secured the continuity of art between the Middle Ages and the eighteenth century, for all the time the sway of pattern was unchallenged. Of course the material for copying had immeasurably increased with the coming of prints and the distribution of plaster casts. Moreover, it was supplemented by anatomy books and books on proportion, not to speak of the study of the nude in which the artist put his acquired knowledge to the test» (Gombrich, 1960: 134-5).

irreconhecíveis ou reconhecidos com maior dificuldade quando observados de baixo para cima. Por isso, na representação de figuras e objectos relevantes, o rigor perspéctico do *escorço* diminui dos extremos para o centro dos tectos e cúpulas tornando-se aí mínimo ou mesmo nulo, ao mesmo tempo que ocorre uma clara passagem da verticalidade para a obliquidade ou até a horizontalidade – porque, como foi dito, a taxa de transformação perspéctica e, como tal, de desvio do cânone e de perda de familiaridade dos corpos é tanto maior quanto menor a distância do zénite⁸⁹⁸. Além disso, como é neste, ou na zona em torno deste, que reside habitualmente não só o centro geométrico mas também o centro compositivo e dramático da pintura – o seu *clímax compositivo* – é também aí que se situam as figuras mais importantes do *theatrum sacrum* construído pelas máquinas celestiais. A solução praticada pelos pintores barrocos é um compromisso entre rigor geométrico e maleabilidade perceptiva, que encontra as suas raízes, como vimos, em Mantegna, Rafael e Correggio, a qual, por sua vez, corresponde a uma reformulação ilusionista das soluções empregues na tradição de tectos bizantinos e medievais (cf. Shearman, 1992).

Portanto, parece indubitável que o correcto *escorço* de uma figura situada num plano elevado, horizontal e sujeita ao pressuposto que será observada de baixo para cima, segundo um eixo vertical, produz três consequências: *i*) uma significativa perda, ou diminuição, da informação visual (o que se vê diminui consideravelmente face ao que, nessa posição e a partir desse ponto de visto, deixa de ser visto); *ii*) uma drástica perda de informação visual reconhecível (o que se vê da figura não corresponde ao que habitualmente é visto dela ou de formas idênticas a ela); *iii*) e, como corolário das anteriores, o familiar torna-se facilmente desconhecido ou, no mínimo, de reconhecimento mais difícil, o que se traduz em maior tempo de observação e menor eficácia. Isto porque as figuras representadas nos tectos, apesar de evocarem seres sobrenaturais, apresentam uma forma humana e dependem, em termos de reconhecimento perceptivo, da relação visual que mantemos com os seres humanos no mundo real. Se esta, por um lado, se baseia na aquisição sistemática de informação acerca da sua aparência a partir de diferentes pontos de vista, por outro, está profundamente condicionada pela visão predominantemente horizontal ou oblíqua, e raramente vertical, que temos dos mesmos. Por outras palavras, as figuras que se apresentam nos tectos violam uma

⁸⁹⁸ «... el *escorzo* es una representación desviada de un esquema estructuralmente más simple, debido a un cambio de orientación en la dimensión de profundidad del esquema del que deriva. ... El *escorzo* es probablemente la forma más dinámica de representación de la forma porque implica una deformación de una estructura más simple y, perceptivamente, toda forma tiende a restablecer el estado original de la que deriva, produciendo tensiones en el sentido de dicho restablecimiento» (Villafañe e Minguez, 1996: 124-5).

das regras básicas da relação visual que mantemos com outros membros da nossa espécie: uma relação mutuamente terrestre, assente no solo e mais ou menos à mesma altura. Nesse sentido, as máquinas celestiais não são uma representação do mundo tal como o vemos mas uma «ficção do mundo tal como nunca o vemos» (Buisine, 1996: 85-6).

Talvez hoje estejamos mais habituados a ver o mundo de cima para baixo ou de baixo para cima e, até, seres humanos deslocando-se no espaço aéreo acima de nós. Ainda assim podemos perguntar: nessa situação, a nossa capacidade de reconhecimento visual e, sobretudo, de identificação de um indivíduo aumenta, mantém-se idêntica, ou diminui? Todos os estudos, à semelhança da nossa própria experiência empírica, demonstram que diminui drasticamente. Portanto, o problema enfrentado pelos pintores dos séculos XVII e XVIII, como por todos aqueles que antes disso tiveram que representar figuras em tectos e cúpulas, não é tanto que as figuras pintadas sejam reconhecidas como figuras mas, sobretudo, que sejam reconhecidas como personagens determinadas – isto é, que sejam identificadas. Não é por acaso que o Cristo de Correggio no cume da cúpula da Catedral de Parma foi sempre tão polémico e tão frequentemente confundido com um simples anjo ou que mais nenhum outro pintor importante, incluindo Pozzo, tenha repetido a experiência. A comparação com a figura de Cristo no tecto de Sant'Ignazio ou com aquela que o mesmo Correggio pintou na sua anterior cúpula da Igreja de San Giovanni da mesma cidade é suficientemente elucidativa das consequências perceptivas e cognitivas muito diferentes que advêm do uso do escoreço correcto ou do escoreço modificado nas máquinas celestiais. Um outro exemplo: o tecto de Pozzo na Igreja da Missão em Mondovi (Cuneo), com a *Glória de São Francisco Xavier* (1676-9), onde é notório o contraste entre o escoreço modificado do santo, conseqüente com uma indiscutível visão oblíqua, e o escoreço pleno de alguns dos anjos, pressupondo uma visão recta. Constata-se assim que, em todos os tectos barrocos e de forma conseqüente com a tradição estabelecida anteriormente, as personagens principais são representadas como figuras canónicas, enquanto as personagens secundárias são, nalguns casos, representadas de forma não canónica. Este sistemático recurso ao escoreço modificado e à figura canónica significa que, em nome da *fidelidade perceptiva*, os pintores optam pela violação da *fidelidade projectiva*, tornando cada pintura «uma caricatura» da cena que representa (Hochberg, 1972: 77).

O uso sistemático de figuras canónicas nas máquinas celestiais demonstra a consciência dos pintores barrocos relativamente a alguns mecanismos fundamentais da percepção visual humana, a qual lhes permitiu usar a linguagem e os meios ao seu dispor de modo a actuarem na mente do observador e, assim, atingirem com maior eficácia os

objectivos pretendidos⁸⁹⁹. Trata-se uma vez mais da constante ênfase na sugestão, na indefinição perspéctica e na indeterminação espacial, em detrimento da exactidão e da unidade geométrica, que caracteriza estruturalmente estas obras e que define essa valorização da verosimilhança sobre o realismo⁹⁰⁰, ou seja, da adequação às normas, aos cânones e às convenções sobre a adequação à realidade (Hobson, 1982: 35). Por outras palavras, trata-se da constante busca e concretização do *verdadeiro possível*:

De duas especies he o *verdadeiro* da natureza. Huma he aquelle *verdadeiro*, que com effeito he, ou foy: o outro he o que verosimilmente foy, e tambem podia, ou devia ser, segundo as forças da natureza. O primeiro *verdadeiro* buscão os Theologos, os Mathematicos, os Historiadores, e outras sciencias. O segundo pertence aos Poetas ... Hum pôde-se chamar verdadeiro, necessario, ou evidente, ou moralmente certo ... Outro pôde-se chamar *verdadeiro*, possível, provavel, e crível, que vulgarmente se diz *verosimil* (Freire, 1748: I, 72)

Apesar da óbvia dificuldade de representar figuras em escorço⁹⁰¹, das carências de formação dos pintores portugueses, dos frequentes problemas de proporção e anatomia dos corpos pintados e da menor qualidade geral de muitos dos tectos portugueses, a recorrente redução historiográfica da representação das figuras em escorço corrigido ou modificado a um mero problema de falta de competência técnica constitui, em nossa opinião, uma profunda incompreensão da questão. Quer da importância, artística, religiosa e perceptiva, das figuras canónicas e das convenções, protótipos e estereótipos que regulavam a sua representação nas máquinas celestiais, quer, em termos mais gerais, do contexto da arte barroca e do seu sistema de valores estéticos⁹⁰². É no mínimo estranho que, apesar da referida falta de formação técnica e teórica, a maioria dos pintores portugueses demonstre sistematicamente

⁸⁹⁹ Não deixa também de ser interessante o paralelismo entre este emprego sistemático de formas canónicas na pintura pós-renascentista (com a sua consequente relativização, indefinição e, nalguns casos, independência do ponto de vista) e a importância que estas irão assumir na arte moderna – em particular na pintura de Cézanne e no cubismo – em nome de uma verdade visual de carácter não óptico (cf. Willats, 1990: 237).

⁹⁰⁰ «It is clear that the term "realism" cannot draw its validity from any absolute conception of "the real", because that conception cannot account for the historical and changing character of "the real" within different cultures and periods. Its validity needs relativising, and it is more accurate to say that "realism" lies rather in the effect of recognition of a representation as corresponding to what a particular society proposes and assumes as "Reality". ... In connection with the image, realism may be defined as the expression of the idea of the *vraisemblable* which any society chooses as the vehicle through which to express its existence to itself in visual form» (Bryson, 1981: 8-9).

⁹⁰¹ «The difficulting of foreshortening ethereal figures [*cuerpos de aire*] and scenes, which fly, climb and descend ... is terrible» [Francisco Pacheco (1649). *El Arte de la Pintura*. Madrid, p. 108; cit. por Stoichita, 1995: 79].

⁹⁰² Um exemplo desta atitude é a afirmação «E o escorço figurativo? Aspecto complexo e muitas vezes problemático para grande parte dos artistas. Podemos dizer que em Portugal os artistas de facto não o sabiam fazer ou que percebiam que isso não era tão relevante e que o que importava era o efeito geral...» (Mello, 2002a: 6). Também Raggi (2004: 800) salienta «a objectiva carência técnica dos artistas portugueses na pintura de figuras em *sottinsù*. A impossibilidade de estudar o nu diminui drasticamente a capacidade dos artistas portugueses em pintarem o corpo humano em todas as possíveis atitudes e posições, incluindo as de cair, voar ou ascender [tradução nossa]». Para outros exemplos deste tipo de explicação para a questão do escorço nos tectos, cf. Mello (1995: 183; 1997a: 165-6; 2001: 70; 2002a: 341, 351, 471, 503).

uma grande competência a representar as quadraturas e, frequentemente, as figuras nelas inseridas, sendo incapazes de representar as figuras em pleno espaço celestial, pelas quais, aliás, eram muito mais bem pagos e considerados em termos artísticos e sociais. Três bons exemplos, dois da primeira metade do século e o outro da segunda, desta clara e intencional diferenciação entre figuras inseridas na quadratura e figuras presentes no espaço do céu são, respectivamente, os tectos das naves das igrejas do Menino Deus, em Lisboa, e de Nossa Senhora da Piedade (fig. 174), em Merceana (Alenquer), e o da sacristia do Convento da Graça, em Lisboa (fig. 175).



Fig. 174 – António Pimenta Rolim (c.1689-1751) e Francisco Pinto Pereira (?-?). *Coroação da Virgem*, 1746-7. Óleo sobre madeira, d.n.d. Merceana (Alenquer), Igreja de Nossa Senhora da Piedade (tecto da nave).



Fig. 175 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e autor desconhecido. *Assunção da Virgem com a Santíssima Trindade* (central) e *Apóstolos*, c. 1765-85. Óleo sobre tela colocada sobre madeira, d.n.d. Lisboa, Igreja do Convento da Graça (tecto da sacristia).

As notas escritas por Cyrillo Volkmar Machado num seu desenho parece demonstrar que o uso de figuras moldadas em barro como modelos para a representação de figuras em escorço seria uma prática seguida em Portugal. Tratava-se do tradicional recurso dos pintores de tectos a manequins, prática recomendada, por exemplo, por Palomino (1715-24: 569-70) sempre que se quisesse representar «anjos e figuras voadoras e escorçadas, como se apresentam nas abóbadas e outros sítios». Nesse desenho preparatório (fig. 176) para um grupo de quatro figuras localizadas no espaço do céu pintado no tecto da Sala dos Destinos (fig. 177), no Convento de Mafra, com o tema da *Genealogia da Casa de Bragança* (c.1799), escreveu Cyrillo, em cima e à direita: «Apontam^{os} q se modelarão em barro p.a o tecto dos Destinos em Mafra 1799» e, na parte inferior, provavelmente para o seu ajudante Braz Toscano, «Estas figuras, nao importas q Sejao mais pequenas q'as outras, no cazo q'isso faça poupar algum trabalho: emq.to se fazem estas, fico eu desenhando o gruppo principal, q'he m.to maior dezejo abrevid.e possivel» (cf. Carvalho, 1954: 177; Turner, 2000: n.º 117, 258).



Fig. 176 – Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823). *Estudo para um Tecto do Palácio Real de Mafra (Sala dos Destinos): Apolo, Minerva, Marte e Diana entre Nuvens*, c.1796. Pena e tinta castanha clara, toques de aguada cinzenta azulada, sobre pedra negra, 260 x 176 mm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n.º 1807).



Fig. 177 – Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823). *Genealogia da Casa de Bragança*, c.1796-9. Óleo sobre estuque, d.n.d. Mafra, Convento e Palácio Nacional de Mafra (tecto da Sala dos Destinos).

Mais importante que constatar a diferença entre uma das figuras no desenho e aquela que acabou por ser efectivamente pintada, é verificar que apesar dos meios técnicos usados – e não da falta deles – para produzir o correcto escorço, este é determinado, em primeiro lugar, por critérios estéticos e perceptivos: é modificado, corrigido e submetido ao primado da visão oblíqua e não da visão recta. Portanto, temos aqui um bom exemplo de como os artistas estando conscientes de qual devia ser a “correcta” aparência perpéctica dos objectos e das figuras humanas representadas nos tectos optavam por não a concretizar. Por outras palavras, como afirma Hagen (1986: 132-3), consideravam essa aparência esteticamente inaceitável e, por isso, aos critérios geométricos sobrepunham critérios que nada tinham a haver com geometria. Nisto, repetimos uma vez mais, a pintura portuguesa nada tem de original.

No caso da pintura religiosa e, portanto, do espaço celestial, esta libertação da representação das figuras dos efeitos da compressão perspéctica, de oclusão de certas partes do corpo por outras e do generalizado desvio ou distorção da sua forma familiar, gerados pelas leis ópticas, adquiria uma importância ainda maior⁹⁰³. Fundamentalmente, porque tais efeitos constituíam sérias perturbações ao reconhecimento e à identificação das figuras sacras e, conseqüentemente, ao desempenho do seu papel de personagens exemplares, portadoras de uma mensagem que era necessário transmitir a todos aqueles que entrassem no templo, mas também ao desejado respeito com que deviam ser representadas, isto é, aos padrões de decoro e decência moral na sua apresentação. Também por este último motivo, a solução encontrada é um compromisso ilusionista entre o quadro riportato e a perspectiva horizontal pura (Hart e Stevenson, 1995: 118).

Ao contrário [do poeta], o pintor ... não deve nunca tentar tratar um tema retirado de uma qualquer obra pouco conhecida; ele não deve introduzir na sua tela senão personagens em que todos, pelo menos todos aqueles para quem deverá produzir o seu quadro, sejam entendidos. É necessário que estas pessoas já as conheçam, pois o pintor não pode fazer outra coisa senão dar-lhas a reconhecer. ... Os temas geralmente mais conhecidos em toda a Europa são todos aqueles retirados da sagrada Escritura. (Du Bos, 1719: 36)⁹⁰⁴

Em suma, um dos objectivos fundamentais subjacente ao uso de figuras canónicas na pintura religiosa contra-reformista é a *inteligibilidade* da imagem: a sua capacidade de comunicar com

⁹⁰³ Uma outra forma de controlar as distorções e manter a fidelidade perceptiva era reduzir as aberturas celestiais no centro do tecto e, conseqüentemente, os ângulos de visão, situando-os entre os 30 e os 60° (cf. Osborne, 1970: 848). Porém, alguns autores consideram que acima de 36° as distorções periféricas se tornam notórias para um olho imóvel (Kalkofen, 2003: 360).

⁹⁰⁴ «Au contraire [du poète], le peintre ... ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu ; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler. Il faut que ce monde les connaisse déjà, car le peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnaître. ... Les sujets plus connus généralement dans toute l'Europe sont tous les sujets tirés de l'Écriture sainte».

eficácia ao crente o seu conteúdo histórico, doutrinário, moral ou espiritual (Whistler, 1996: 189). A esta necessidade de inteligibilidade visual opôs-se quase sempre nas máquinas celestiais barrocas o prazer da alegoria, essa compulsão pela significação enigmática e pela elaboração complexa. O difícil equilíbrio entre ambas⁹⁰⁵ reflectia também o facto de, subjacente a estas obras, existir quase sempre um programa – ou *concetto* – escrito ou, no mínimo verbal, da autoria de um membro da igreja, padre ou teólogo, ou, nalguns casos, de poetas ou outros literatos, mas raramente do pintor, que constituía não apenas um ponto de partida mas um elemento por vezes largamente condicionador da representação visual e expressamente imposto nos contratos⁹⁰⁶. Além disso, como salienta Hall (1983: 335), a obscuridade de muitos destes programas dos séculos XVII e XVIII não residia tanto na complexidade da ideia mas na inexistência de uma linguagem simbólica suficientemente clara e partilhada por todos. Um dos exemplos mais paradigmáticos do conflito entre inteligibilidade e alegoria é o *Triunfo da Divina Providência* de Cortona⁹⁰⁷, dedicado à glorificação de Urbano VIII e da família Barberini, cujo programa tinha sido elaborado por Francesco Bracciolini, secretário do Papa⁹⁰⁸. Não admira por isso que as críticas à ininteligibilidade da alegoria se torne, ao longo do século XVIII, um tema recorrente da própria crítica das máquinas celestiais. Logo no seu início, Du Bos, dava o tom:

... os quadros não devem ser enigmas e o objectivo da pintura não é o de exercitar a nossa imaginação dando-lhe temas complicados para adivinhar. O seu objectivo é o de nos emocionar ... Os pintores devem empregar a alegoria nos quadros de devoção ainda mais sobriamente que nos profanos. ... Reduzir os pintores à condição

⁹⁰⁵ Aquilo que Bryson (1981: 6) designa pelos aspectos *figurais* e *discursivos* da imagem: «by the “discursive” aspect of an image, I mean those features which show the influence over the image of language ... By the “figural” aspect of an image, I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language – its “being-as-image”».

⁹⁰⁶ Para Duro (1997: 206-8), isto significava «the admission that such images cannot operate without some form of verbal support», o que no caso da polémica entre Bosse e Le Brun «in opposing history painting to decoration, the Academy could not acknowledge the extent to which history painting was *within* the domain of the decorative – a problem of particular immediacy in the case of ceiling painting».

⁹⁰⁷ Para o significado da alegoria e a identidade das diferentes figuras, cf. Martin (1977: 122-4), Hall (1983: 332-3), Minor (1999: 153-5). O fresco de Carlo Maratta, *O Triunfo da Clemência* (1673-75), pintado no Palazzo Altieri e destinado a glorificar Clemente X, teve Giovanni Pietro Bellori como consultor iconográfico (cf. Minor, 1999: 155). Um exemplo setecentista de complexidade iconográfica é o tecto de Mariano Rossi, *Rómulo recebido por Júpiter no Olimpo* (1775-79), na abóbada do Salão da Villa Borghese, em Roma (cf. Mangia, 2001: 17).

⁹⁰⁸ «... Cortona’s painting was for long regarded as essentially non-religious. Domenichino wrote from Naples in 1640, the year after the fresco was completed, that he had heard the work was more suitable for a secular prince. Misunderstanding arose because no written programme is known to have survived, indeed may not have existed in any detail since Bracciolini and Cortona collaborated closely during the work’s execution. But there was another for its partial failure to communicate. In the seventeenth century there was no longer a common language of attributes and symbols such as existed in the Middle Ages and Renaissance. Thus it was possible for a contemporary biographer of artists, G. B. Passeri (1610-79), to mistake Faith, Hope and Charity for the Muses Urania, Calliope and Clio celebrating the Pope’s gift as a poet. The misreading survived to the present day and partly explains why it was looked on as secular and not religious allegory» (Hall, 1983: 333-4).

de historiadores, objectar-me-ão, sem ter em atenção que a invenção e a poesia são a essência da pintura. ... Respondo que o entusiasmo que os pintores e os poetas produzem não consiste na invenção de mistérios alegóricos, mas antes no talento de enriquecer as suas composições de todos os ornamentos que a verosimilhança do tema permite, de modo a dar vida a todas estas personagens pela expressão das paixões. (Du Bos, 1719: 68-71)⁹⁰⁹

Também em Portugal estes programas devem ter sido de uso comum, sobretudo nas grandes empreitadas, podendo ter assumido múltiplas formas, escritas ou verbais, mais elaboradas ou mais esquemáticas, incluídas nos contratos ou exteriores a eles. A observação das obras permite constatar que, ao longo de todo o século XVIII, a pintura de história praticada nos tectos baseou-se em programas simbólicos e iconográficos retirados de forma mais ou menos directa de duas fontes principais: a *Bíblia*, no caso dos temas directamente religiosos, e a *Iconologia* de Cesare Ripa (cf. Ripa, 1603), em todos os outros que, não sendo expressamente de história mitológica, representam alegorias sacras, profanas ou ambíguas combinações de ambas.

Uma das componentes da desejada inteligibilidade residia na *legibilidade* dos elementos visuais e, particularmente, das figuras e objectos que, inseridos no espaço celestial, desempenhavam um papel principal na narrativa. Desde modo, o próprio espaço, representado de acordo com um conjunto de convenções aceites pelo pintor e pelo observador, servia as «necessidades da narrativa» (Duro, 1997: 160). No tecto da Capela Real do Palácio de Queluz encontramos um exemplo particularmente interessante desta necessidade de legibilidade e eficácia comunicacional: dedicado à Virgem Maria, orago da capela, e ao mistério da Imaculada Conceição, directamente representada no retábulo do altar-mor, a sua figura encontra-se fisicamente ausente do tecto (fig. 178). Aqui ela é apenas evocada por via de um recurso que é, ao mesmo tempo, pictórico e textual: o centro compositivo do tecto reside no conjunto de pequenos anjos que, num ponto elevado deste mundo aéreo, seguram uma estrutura geometrizada formada por dois triângulos laterais e um losango central que irradia a luz divina. Trata-se, como foi dito, de um A e um M entrelaçados, iniciais de *Ave Maria*, primeiras palavras pronunciadas pelo Arcanjo Gabriel quando este visita Maria para lhe anunciar o nascimento de Jesus (*Lucas*: I, 28) e, posteriormente, da principal

⁹⁰⁹ «... les tableaux ne doivent pas être des énigmes et le but de la peinture n'est pas d'exercer notre imagination en lui donnant des sujets embrouillés à deviner. Son but est de nous émouvoir ... Les peintres doivent employer l'allégorie dans les tableaux de dévotion plus sobrement encore que dans les tableaux profanes. ... Vous réduisez donc les peintres à la condition de simples historiens, m'objectera-t-on, sans faire attention que l'invention et la poésie sont l'essence de la peinture. ... Je réponds que l'enthousiasme qui fait les peintres et les poètes ne consiste pas dans l'invention des mystères allégoriques, mais bien dans le talent d'enrichir ses compositions par toutes les ornements que la vraisemblance du sujet peut permettre ainsi qu'à donner de la vie à tous ces personnages par l'expression des passions».

oração católica dedicada à Virgem. É esta forma simbólica que é representada sem qualquer distorção para que a sua legibilidade seja perfeita – sobretudo na visão oblíqua do observador voltado para o altar.



Fig. 178 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Virgem Maria*, c.1789-91. Óleo sobre tela, d.n.d. Queluz, Palácio Nacional de Queluz (tecto da Capela).

Porém, como salientam Kelly Smith (1994: 52) e Alpers (1994), uma pintura não consegue, de facto, contar uma história nem ser integralmente sujeita a uma descrição verbal. Se toda a pintura europeia pós-renascentista se baseou no paradigma da *istoria* albertiniana, isto é, no primado da narração, a verdade é que muitas das obras produzidas neste vasto período dificilmente podem ser entendidas enquanto tal ou, pelo menos, apenas entendidas como tal. O caso das máquinas celestiais é um exemplo disso e, também por isso, frequentemente apelidadas depreciativamente de *decorativas*. Assim, partindo da análise de uma pintura de Tiepolo⁹¹⁰, Alpers (1994: 335), conclui algo que nos parece fundamental: a pintura não só é diferente de um texto como, independentemente do tema tratado, o pintor pode, através da linguagem visual, alcançar resultados afins aos da narrativa. Ou seja, embora possa servir como um recurso ou fonte, uma «história não é essencial» à pintura, já que através do *sentido visual* ou *pictural* da representação podemos ficar «narrativamente

⁹¹⁰ Giambattista Tiepolo. *A Descoberta de Moisés*, c.1730. Óleo sobre tela, 202 x 342 cm. Edimburgo, National Galleries of Scotland (Inv. N.º NG 92).

envolvidos». Para definir esta capacidade peculiar da linguagem pictórica⁹¹¹, este seu «sentido minimalista de narrativa», necessitamos de um «termo como *paranarrativa*» (Alpers, 1994: 335). Este conceito de paranarrativa, específico da pintura, significa que a «narrativa pictórica depende da associação [*acquaintance*] com pinturas prévias mais do que da associação [*acquaintance*] com textos prévios» (Alpers, 1994: 332). Para Alpers, o conceito pictórico de paranarrativa, ao contrário do mais usual conceito de narrativa literária que é aplicado às pinturas, permite chamar a atenção para o papel que, em cada pintura, têm outras pinturas, para a construção pictural sobre a acção literária e, como tal, para a importância do próprio trabalho do pintor sobre o tema representado. Corresponde a uma ênfase na pintura como objecto visual realizado pelo pintor a partir de um dado tema, independentemente das maiores ou menores qualidades narrativas deste, e, portanto, a uma ênfase no conjunto de acções que ele executa ao criar a imagem e que nela ficam inscritas como *marcas*, mais do que nas acções que as figuras representadas desempenham como personagens. No caso das máquinas celestiais, devido à sua dimensão e complexidade, este conjunto de operações físicas e mentais envolvidas no acto de pintar, de *fazer* ou criar a imagem⁹¹², adquire uma importância ainda mais notória. Aliás, a clara consciência barroca do poder que o tamanho da imagem detinha sobre o observador (Aumont, 1994: 102) fazia com este aspecto fosse não apenas essencial à concretização dos efeitos perceptivos, subjectivos e espirituais procurados, mas também que a admiração pela representação fosse para o observador indissociável da admiração pelo pintor e pelo acto pictural que a representação constantemente mostrava.

Esta especificidade dramática e narrativa da linguagem pictórica, da materialidade do seu suporte e da marca do indivíduo que a realiza, exploradas de forma ampla no período barroco, constituem um desafio – e, em grande medida, um *desvio* – às ideias abertinianas de *istoria* e de *janela transparente*. Por um lado, a pintura é uma janela mais subjectiva do que objectiva, mais opaca do que transparente. Por outro, a *história pictural* nunca corresponde à *história literária* da qual a pintura parte, mas a uma outra que só existe nesta: transformada, acrescida de informação que só a pintura pode fornecer e suprimida de outra que esta não é capaz de transmitir. Nesta dupla *imperfeição*, a representação – tal como, aliás, o próprio observador – afasta-se dessa entidade ideal preconizada pela teoria da perspectiva: a sua

⁹¹¹ «... it has been a feature of European aesthetics, developing themes dealt with in rhetoric, to argue that painting does something roughly like what literature does but with a difference due to medium. The peculiarity of the pictorial is situated in its difference from language in the performance of a typical language task such as telling a story. Aesthetics was deformed. But painting continued against the grain of theory» (Alpers, 1994: 329).

⁹¹² «The tendency today to accommodate representation to the condition of language avoids a sense of making, even as it is wary about considerations of origins, of cause, or of intention» (Alpers, 1994: 338).

natureza ambígua, feita de múltiplas indefinições e contradições, de sugestões e indícios, mais do que de afirmações, define-a como um objecto permanentemente indeterminado. Por isso, mais do que entender a representação pictórica como um texto incompleto ou um espaço perspectivamente mal concretizado, as máquinas celestiais ensinam-nos a ver a pintura como um domínio único, que escapa tanto às grandes narrativas literárias como aos grandes sistemas teóricos.

Neste sentido, as pinturas do espaço celestial, divino ou sobrenatural, mais do que vistas são visões; por isso, a própria ideia de ponto de vista está longe de ser um mero conceito geométrico, ou a sua concretização isenta de paradoxos. Senão vejamos: de acordo com a teoria perspéctica, o ponto de vista é o lugar do espaço onde o observador se deve colocar para observar uma representação que envia para os seus olhos o mesmo padrão luminoso que o contexto real representado enviaria – isto porque esse lugar coincide com o lugar ocupado pelo artista ao criar a representação e, nesse sentido, com a visão que ele teve do motivo a representar. Porém, as representações do espaço celestial colocam dois importantes desafios a estes pressupostos da teoria perspéctica: por um lado, porque, à semelhança de quase todos os objectos pictóricos, deixam ao observador a tarefa de procurar esse lugar⁹¹³ e, por outro, porque esse lugar é *sempre* um lugar imaginário para uma visão também ela imaginária, isto é, que nunca teve uma existência real para o artista. Portanto, o ponto de vista a ocupar pelo observador corresponde ao lugar objectivo do espaço que lhe permite aceder a uma visão subjectiva, isto é, ver de forma privilegiada uma imagem que só existe na mente do artista. Estamos, assim, perante um curioso paradoxo: o pintor define um local do mundo real, exterior a si, para que outro sujeito aceda à representação material de uma sua visão subjectiva, ou seja, à sua mente. Mas ao fazê-lo o artista alcança um dos objectivos principais da pintura visionária: produzir no observador um inigualável sentido de presença do espaço sobrenatural e de inclusão e participação nele. Ao mesmo tempo, ao definir uma visão oblíqua a partir da entrada do templo, a máquina celestial pretende também, claramente, actuar no momento inicial de contacto do sujeito com o espaço sagrado da igreja: recebê-lo, impressioná-lo, persuadi-lo a entrar e, sobretudo, a permanecer. Dessa forma, ela reforça enfaticamente a ideia de que a entrada neste espaço corresponde à entrada num espaço inteiramente distinto de qualquer outro e, particularmente, do mundo exterior. Um

⁹¹³ «The task of *finding* the station point, however, is unique to pictorial perception and has no counterpart in the viewing of real scenes. ... what geometrically information is available in a pictorial representation to specify where its station point is?» (Sedgwick, 1980: 67).

espaço onde real e irreal, natural e sobrenatural, humano e divino, encontram um local de comunhão e interacção, não apenas espiritual mas visual – algo que só aqui é possível.

Os recentes estudos sobre o papel das figuras canónicas na nossa relação perceptiva e cognitiva com o mundo visual e a sua clara correlação com as soluções praticadas pelos pintores permite-nos compreender um último aspecto desta dimensão subjectiva – e não meramente geométrica – do ponto de vista. Os protótipos ou figuras canónicas que construímos nas nossas mentes correspondem, predominantemente, a representações de objectos e contextos a partir de pontos de vista ligeiramente acima destes – o que é uma típica consequência da nossa natureza de seres terrenos e da posição erecta com que enfrentamos, apreendemos e dominamos visualmente o mundo que nos rodeia. Talvez por isso não seja de admirar que esta seja também uma característica predominante da representação pictórica. O que é mais surpreendente é encontrar esta visão ligeiramente de cima em obras em que este ponto de vista superior é não só contraditório com a ideia de visão *dal sotto in su*, como até impossível de ser fisicamente alcançado. De facto, é possível constatar em vários tectos pintados que as figuras localizadas a menor altitude pressupõem um ponto de vista de cima para baixo, isto é, um observador localizado no espaço aéreo da igreja, pairando algures acima delas e abaixo daquelas que estão no ponto mais elevado do céu. Outras, pressupõem mesmo um observador acima de todo o espaço celestial representado e, portanto, num caso ou noutro, próximo ou até acima do próprio tecto da igreja. Exemplos desta *visão impossível* e da contradição que ela estabelece entre a simultânea definição de um ponto de vista terreno para a quadratura e aéreo para o espaço celestial – entre uma visão de baixo para cima e outra de cima para baixo – são as pinturas nos tectos das naves das igrejas do Sacramento (fig. 179) e da Matriz de Oliveira do Hospital, ambas dedicadas à glorificação do Cordeiro Místico. Porém, muitas outras revelam a mesma atitude.

Uma tal situação, ao introduzir um aberto conflito entre o plano pictórico visto de baixo e o plano espacial visto de cima, cria uma tensão, mas também um jogo psicológico, entre a condição terrena, pesada e matérica do sujeito, e a sua aspiração de leveza, elevação, transcendência e comunhão com o divino; por outras palavras, entre uma força que nos fixa ao solo e outra que nos impele para o alto. Se este tipo de tensão constitui, de forma genérica, uma das características mais marcantes das máquinas celestiais, o recurso a este artifício concreto permite torná-la ainda mais efectiva. Mas ao fazê-lo, ela dota a representação de uma capacidade extra de alcançar, por meios pictóricos, o desejado efeito sobrenatural: criar uma sensação subjectiva, mas poderosa, de elevação no espaço, de raptó visual e, conseqüentemente, de êxtase espiritual. Cumpria-se também deste modo uma das principais

obsessões da época barroca: a ideia de voo, constantemente associada à de *abandono*, de *transporte* e de *transformação*. E, com ela, a indefinição de fronteiras entre mundos, estados e categorias, entre o real e o representado, entre a percepção e a ilusão, entre o sagrado e o profano. Esta teatralidade barroca envolve todas as esferas da vida, da religião e do ser. À semelhança das figuras que nos tectos ou nos palcos, no clímax da representação, ascendem aos céus, numa apoteose de luz e nuvens, também o sujeito barroco ambiciona abandonar o seu espaço, em corpo e espírito, e elevar-se a uma outra realidade: o espaço ilimitado. É a visão dessa realidade além da realidade e a promessa de ascensão a ela que a arte continuamente lhe oferece. Por isso,

... se a imaginação é algo que vai além da realidade, a sua corporização pelas imagens deve ir além das normas da experiência visual. Consequentemente, podemos dizer que perceber algo é não apenas registá-lo mentalmente, mas ser solicitado por ele; a mente deve criar novos sistemas de referência adaptados à percepção dos objectos que já não são "naturais," mas produtos artificiais do homem. Daqui resulta que a actividade verdadeira do homem já não ocorre *dentro*, mas *além*, da natureza ... (Argan, 1989: 55)

Ou seja, não decorre na realidade mas no seio de uma pararealidade.



Fig. 179 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Adoração do Cordeiro Místico*, c.1804-07, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Sacramento (tecto da nave).

4.3. O domínio do incomensurável

4.3.1. *Non finito*: o espaço informe, ilimitado e inacabado

Na medida em que uma grande parte da nossa felicidade tem, assim, de brotar da contemplação do seu Ser, Ele fez as nossas almas deliciarem-se com a apreensão de tudo o que seja grande ou ilimitado ... esse enlevo será levado ao auge do êxtase e da devoção, quando contemplamos a natureza divina, que não é limitada pelo tempo, ou pelo lugar, nem abrangida pela capacidade de qualquer criatura, por maior que seja.

(Addison, 1712: n.º 413, 55-6)

O infinito é uma abstracção – matemática, geométrica, filosófica. Não tem existência visual e, por isso, não pode ser representado nem percebido. Apenas pode ser sugerido, evocado ou tornado implícito. Porém, o tema do infinito é um *topos* da reflexão moderna sobre a pintura barroca e, em particular, sobre a representação do espaço nas máquinas celestiais. Mas será efectivamente infinito o espaço celestial pintado nos tectos dos séculos XVII e XVIII? Ou melhor, poder-se-á afirmar que é a sugestão de infinitude espacial que orienta o ilusionismo pictórico barroco? Em nossa opinião, dificilmente. Em primeiro lugar, porque o conceito de espaço infinito é, ao longo deste período, polémico, tanto em termos científicos e filosóficos como, sobretudo, religiosos. Por isso, está longe de ser uma ideia culturalmente estabelecida e partilhada. Depois, porque o carácter essencialmente atmosférico e não geométrico do céu pictórico barroco conduz a um espaço de profundidade indeterminada mas não necessariamente infinita. Finalmente, porque quando, no final do século XVIII, se assiste ao amplo triunfo da concepção newtoniana do espaço infinito, os meios e artifícios pictóricos usados pelos artistas nas máquinas celestiais para representar a profundidade são, no essencial, os mesmos que encontramos no início do século XVII ou até antes – por exemplo, em Correggio.

O ilusionismo barroco expresso nas máquinas celestiais procura sugerir um mundo homogéneo, contínuo, substancial e, acima de tudo, *incomensurável*: destituído de limites e fronteiras rígidas, tanto pictóricas como perceptivas, ou, pelo menos, que questiona e desafia a sua existência num constante jogo de afirmação e contradição. Um espaço elástico e ambíguo. Um mundo que recua e avança, que se desenvolve para lá e para cá da superfície

de representação. Um espaço estruturalmente informe, incompleto e imaginário – por outras palavras, *potencial e ilimitado*.

4.3.1.1. Forma e informe: ar, nuvens e luz

Aquilo que não tem limites não tem forma.

(Leonardo da Vinci, *c.1478-1518b*: MS. Ar., fol. 132 r, l, n.º 46)⁹¹⁴

Cada nuvem é uma pequena catástrofe, um mundo de vapor que morre diante dos nossos olhos.

(Hamblyn, 2001: 91)

Ar, nuvens e luz: estas são as componentes que formam os céus barrocos. Caracterizam-no, tornam-no presente, dão-lhe visibilidade. Preenchem-no e dão-lhe substância, tornando impossível o vazio, o vácuo, o nada – e, conseqüentemente, a ausência. Aliás, se alguma coisa define este mundo celestial pintado nos tectos é a sua plena materialidade e, através dela, a sua enfática presença visual. Trata-se de uma extensão indefinida de matéria que tudo ocupa, que tudo preenche. Um mundo material e substancialmente *excessivo* e, enquanto tal, um espaço cartesiano:

Quanto ao vazio, no sentido em que os filósofos tomam esta palavra, isto é, como um espaço onde não há nenhuma substância, é evidente que tal espaço não existe no universo ... como concebemos que não é possível que o nada tenha extensão, então devemos concluir a mesma coisa acerca do espaço que se supõe vazio, isto é: dado que ele tem extensão, então é necessariamente substância. (Descartes, 1644: II, §16, 66)

Para Descartes, o universo é, assim, *extensão e matéria*: um «corpo indefinidamente extenso», composto de uma «matéria extensa» (Descartes, 1644: II, §21, 68): «extensa de uma maneira indefinida» e extensa porque «se estende para além de tudo o que podemos conceber» (Descartes; cit. por Koyré, 1958: 119). Matéria e extensão caracterizam os corpos e é como um corpo que o filósofo francês entende o espaço. Por isso,

⁹¹⁴ «... quel che non à termine non à figura alcuna ...».

... não é difícil inferir de tudo isto que a Terra e os céus são feitos de uma mesma matéria e que, mesmo que houvesse uma infinidade de mundos, seriam todos feitos da mesma matéria. Donde se segue que não pode haver vários mundos, pois claramente concebemos que a matéria, cuja natureza consiste unicamente em ser uma coisa extensa, ocupa agora todos os espaços imagináveis em que esses outros mundos poderiam existir, além de que não poderíamos descobrir em nós a ideia de qualquer outra matéria. (Descartes, 1644: II, §22, 68)

Nesta continuidade matéria entre céu e terra, defendida por Descartes, encontramos a unidade de leis e efeitos de Galileu, que as suas conclusões sobre a topografia lunar e as manchas solares expressavam. Neste espaço inteira e indefinidamente preenchido de matéria, neste *plenum* – usando um termo aristotélico – de partículas (Kuhn, 1957: 255), o vazio «não é apenas impossível fisicamente, ele é essencialmente impossível», uma «*contradictio in adjectio*» (Koyré, 1957: 103). É este *continuum* indefinido, este *plenum* matérico, esta substância sem vazios, este horror ao vácuo, que caracteriza o espaço barroco e, em particular, o espaço celestial representado pelos pintores nos tectos das igrejas e dos palácios. O ar, a luz e as nuvens, constituem esta matéria extensa que, ora adquirindo forma ora permanecendo informe, tudo preenche e está constantemente presente.

Este magma luminoso e colorido é, por definição, informe – no sentido em que não tem uma forma determinada. Mas porque está presente em tudo e em todo o lado, é dele que todas as formas são feitas: das nuvens aos corpos que povoam o espaço do céu. Trata-se, portanto, de um constituinte básico, de uma matéria inteiramente plástica e, por isso, de uma substância em constante metamorfose. Mesmo quando adquire forma de nuvem – e, portanto, de *figura* reconhecível – permanece um signo visual daquilo que é transitório, mutável e dinâmico, que carece de definição e precisão, daquilo que, em suma, é incerto e indeterminado. Enquanto tal, mais do que expressar a perenidade e a mutabilidade do mundo sublunar ela surge, no contexto do espaço sagrado pintado nos tectos, como um sugestivo e teatral símbolo da ilimitada capacidade divina de revelação e transformação formal e, nesse sentido, do supremo mistério da transfiguração e da transubstanciação. Uma vez mais, é em Correggio que encontramos o exemplo paradigmático da nuvem como «modelo de toda a metamorfose» (Damisch, 1972: 38): na sua obra *Júpiter e Io*⁹¹⁵ o divino irrompe no mundo terreno sob a forma de uma massa nebulosa que envolve, abraça e possui o corpo da bela jovem de Argos⁹¹⁶. À plena definição do humano e mortal corpo de Io contrapõe-se o estado

⁹¹⁵ Correggio (Antonio Allegri) (c.1489-1534). *Júpiter e Io*, c.1531. Óleo sobre tela, 163 x 71 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁹¹⁶ Duas outras obras de Correggio – integrando esta série sobre os amores ilícitos de Júpiter e baseada nas *Metamorfoses* de Ovídio (c.14) – evocam o poder de transfiguração divina nos elementos aéreos e atmosféricos do mundo terreno: Dánae, possuída por Júpiter sob a forma de uma chuva de ouro que cai de uma nuvem colocada sobre ela (*Dánae*, c.1531. Têmpera sobre madeira, 161 x 193 cm. Roma, Galleria Borghese) e

de indefinição e indeterminação formal do corpo nuvem de Júpiter. Em grande medida será este o sentido simbólico do espectáculo barroco das nuvens: representar a natureza potencial e nunca inteiramente determinada de Deus e do espaço divino.

Nestas nuvens sentam-se, agarram-se e elevam-se as figuras, mas nelas também se misturam e fundem os anjos e os querubins. Avançam e recuam, pairam sobre as nossas cabeças e chegam a irromper no espaço real. A sua ambiguidade visual torna-as símbolos da constante tensão entre o caos e a ordem e, por isso, do supremo poder divino de criação e destruição. Mas também desse permanente dinamismo tão caro à concepção barroca do mundo e à sua representação visual. Figuras de incerteza, semelhantes ao «nada» ou a um «sonho» (Erasmus, 1528: 70; cit. por Stoichita, 1995: 84-7)⁹¹⁷, as nuvens são instrumentos de deslocação e circulação no seio do espaço, máquinas de voo, mas, não menos importante, «elevadores dos céus» (Buisine, 1996: 45): transportando seres de cima para baixo e de baixo para cima, estabelecendo a ligação entre o mundo terreno e o mundo celestial.

À solidez das figuras opõe-se a leveza das nuvens, mas estas surgem aos nossos olhos capazes de suportarem esses corpos que as povoam. Este é um dos aparentes paradoxos do espaço celestial barroco. Serão também as figuras destituídas de peso, tal como as nuvens, ou, pelo contrário, serão estas, afinal, sólidas e pesadas? Provavelmente ambas as coisas simultaneamente: há uma implícita leveza na solidez destas figuras e uma implícita solidez na leveza destas substâncias nebulosas. Como se as nuvens se tornassem sólidas por via das figuras que transportam e estas leves por via das nuvens que as sustentam. Uma e outras são matéria e, ao mesmo tempo, espírito: talvez aqui, mais do que nunca, se aplique a expressão *matéria espiritual*. Neste paradoxo encontramos uma clara afirmação, em termos visuais, da natureza em última análise misteriosa e incompreensível do espaço celestial. Dirigido pelo poder da fé, do encantamento, da fantasia e da transcendência – quer das leis físicas quer de toda a lógica racional – o seu apelo é eminentemente emocional e o seu desafio um estímulo à imaginação. Trata-se de um espaço fantástico preenchido por substâncias indefinidas, informes ou formalmente incompletas e inexactas – uma estranha mistura luminosa e colorida de bruma, vapor e nuvens. Bryson (1981: 95) apelida-as «substâncias amorfas», não geométricas e não matemáticas, para as quais não é possível determinar uma localização exacta no espaço, nem definir com clareza uma dimensão e uma

Ganimedes, o belo jovem de Tróia que Júpiter, transformado em águia, rapta, eleva nos ares e leva para o Olimpo (*Ganimedes*, 1531-32. Óleo sobre tela, 163,5 x 70,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum). Ticiano, Rembrandt e Rubens são alguns dos artistas que se debruçaram também sobre estes mitos aéreos.

⁹¹⁷ Erasmus de Roterdão (1528). *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*. Lovaina, 1643.

altitude. Acima de tudo, trata-se de *substâncias expansivas* que progridem velozmente, ocupando e enchendo o espaço pictórico, tornando-o denso, espesso e pastoso (figs. 180 e 181) – longe, portanto, da clareza do céu da pintura renascentista. Há qualquer coisa de líquido nesta substância celestial:

... pensamos que a matéria do céu é líquida, assim como a que constitui o Sol e as estrelas fixas. Esta opinião é agora comumente aceite por todos os astrónomos, porque de outro modo é quase impossível explicar correctamente os fenómenos. (Descartes, 1644: III, §24, 100)



Fig. 180 (à esquerda) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos*, c.1793. Óleo e/ou tèmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (detalhe do tecto da nave).

Fig. 181 (à direita) – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Virgem Maria*, c.1789-91. Óleo sobre tela, d.n.d. Queluz, Palácio Nacional de Queluz (detalhe do tecto da Capela).

O seu carácter informe e indeterminado resulta também do novo poder erosivo da luz barroca, progressivamente distante da *neutralidade* e da *naturalidade* daquela que ilumina o espaço perspectico da Renascença. Luz divina, sobrenatural ou simplesmente cenográfica, que mais do que iluminar e clarificar o visível actua como um instrumento de revelação e propagação do esplendor celeste e de transformação visionária do real. Trata-se de um luz corpórea e material, símbolo dessa outra que irradia do «mundo invisível e supracelestial» e

que constitui a «fonte abundante de onde procedem todas as coisas» (Kircher, 1676; cit. por Martin, 1977: 181)⁹¹⁸. Por outras palavras, uma luz subjectiva destinada a inventar um outro céu e não a imitar ou reproduzir o céu natural – o qual é substituído por estes céus artificiais, maravilhosos, surpreendentes e dramáticos (fig. 182)⁹¹⁹. Esta matéria extensa e indefinida, que surge como ar, nuvem, luz e cor é, assim, um meio de revelação por excelência de conotação sobrenatural do espaço, de significação do divino e de sugestão do ilimitado. É, ao mesmo tempo, um meio de corrosão e dissolução das formas – e, por isso, do visível – e de manifestação dos seres e dos acontecimentos extraordinários. Mas, acima de tudo, de irradiação, dilatação e expansão do espaço – alternando entre a *visualidade excessiva* da luz e a *falta de visualidade* da matéria nebulosa (Stoichita, 1995: 87). Em ambos os casos, constituindo a melhor aproximação simbólica e, também, a melhor tradução visual – ou visionária – da natureza invisível, incorpórea e inimaginável de Deus. Um modo de exprimir por via da matéria aquilo que é puro espírito, de a dotar de potência espiritual, mas traduzindo também toda a «inerente ambiguidade do céu como símbolo ou ideia» (Kelly Smith, 1994:17).



Fig. 182 – Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803) e Simão Baptista (?-?). *Glória de S. Paulo*, 1770. Fresco e óleo, 11,2 x 10,80 m (5,8m de altura máxima). Lisboa, Igreja de Santa Catarina ou dos Paulistas (detalhe do tecto da capela-mor).

⁹¹⁸ «Iguar que en este mundo corpóreo hay una luz por medio de la cual todo cuanto existe se sigue conservando, así en el arquetipo, ese mundo invisible y supracelestial, hay una luz de la cual, como de una fuente abundante, proceden todas las cosas ... y de la cual esta luz material es, por así decirlo, sólo un símbolo» (Athanasius Kircher (1646). *Ars magna lucis et umbrae*).

⁹¹⁹ «Tant et tant de plafonds, tant et tant de mètres carrés, des centaines de mètres carrés de nuées parce qu'il faut faire concurrence au ciel lui-même, le recouvrir. Il faut repeindre le ciel par trop banal et insatisfaisant. ... remplacer le triste ciel de tous les jours par des ciels aussi artificiels que festifs» (Buisine, 1996: 38-9).

4.3.1.2. Profundidade: o espaço ilimitado

... não digo que o mundo seja infinito mas apenas que é indefinido. Há nisto uma diferença bastante notável: pois para podermos afirmar que uma coisa é infinita temos que ter um argumento que o demonstre, o que não podemos ter senão no caso de Deus; mas para afirmar que ela é indefinida basta que não tenhamos qualquer argumento através do qual possamos provar que ela tem limites.

(Descartes, carta a Chanut de 6 de Junho de 1647)⁹²⁰

A revolução científica despoletada por Copérnico e pelas novas máquinas ópticas de amplificação da visão humana conduziu a uma gradual mas sistemática destruição do mundo finito e harmoniosamente ordenado das esferas celestes. O familiar universo concêntrico, fechado e centrado na Terra, que prevalecera durante séculos, revelava-se agora um lugar estranho, incomensurável e, em grande medida, incompreensível. A sua vastidão tornava-o também inóspito; assustador para muitos, fascinante para alguns. Ansiedade e excitação são, neste período, duas faces indissociáveis do impacto psicológico produzido pela nova desmesura do universo. Se a transformação visual foi rápida, a conceptual foi mais lenta. De facto, o telescópio permitiu vislumbrar o mundo novo mas não aceder de imediato à sua compreensão. Por isso, a substituição das estruturas do velho universo finito foi gradual, conturbada e, muitas vezes, violenta, como gradual e recheada de dúvidas, disputas e controvérsias foi a formulação dos principais conceitos e leis que permitiam sustentar uma ideia abrangente da vasta e complexa nova máquina sideral. A questão da extensão era de todas, como vimos, a mais crucial, tanto em termos científicos e filosóficos como religiosos. Neste sentido, a revolução científica foi, em grande medida, uma revolução espacial ou, para ser mais exacto, uma revolução do espaço celestial.

A concepção cartesiana do espaço como uma extensão indefinida constitui a mais sólida definição do novo universo até ao surgimento, no final do século XVII, dos *Principia* de Newton. Mesmo depois da publicação desta obra a sua influência continuará, disputando e rivalizando com esta as discussões científicas e teológicas acerca da configuração espacial do

⁹²⁰ «... parce que je ne dis pas que le monde soit *infini*, mais *indéfini* seulement. En quoi il y a une différence assez remarquable: car pour dire qu'une chose est infinie, on doit avoir quelque raison qui la fasse connaître telle, ce qu'on ne peut avoir que de Dieu seul; mais pour dire qu'elle est indéfinie, il suffit de n'avoir point de raison par laquelle on puisse prouver qu'elle ait des bornes» [*Œuvres de Descartes. Vol. V: Correspondance (Mai 1647 - Février 1650)*]. (Org. por Charles Adam e Paul Tannery) Paris: J. Vrin, 1974; pp. 50-8].

cosmos. Em grande medida, talvez apenas se possa considerar indiscutível o triunfo do infinito espacial newtoniano no final do século XVIII (cf. Koyré, 1957; Kuhn, 1957; Jammer, 1993). Por isso, ao longo deste período, há uma permanente tensão, nunca inteiramente resolvida, entre estes diferentes conceitos espaciais. Não se trata de um mero conflito dicotómico entre finito e infinito, mas de uma mais complexa interacção e oposição entre concepções de espaço celestial finito, ilimitado e infinito. É esta tensão que a arte, particularmente a pintura religiosa barroca, reflecte e amplifica. Para a compreendermos não podemos deixar de ter em conta a sua linguagem própria e os meios que esta lhe fornece, a tradição que ela própria construiu e da qual depende e, finalmente, o facto dela se encontrar, especialmente nos países católicos, directamente ligada à Igreja e às estruturas de pensamento desta. Por isso, pressupor que as máquinas celestiais pudessem exprimir uma visão espacial do mundo – mais ainda do divino espaço celestial – profunda e sistematicamente diferente daquela que a teologia e a filosofia da religião concebia e autorizava é, no mínimo, ingénuo.

Para Descartes é Deus e não o espaço que é infinito. Este é indefinido, isto é, indeterminado e ilimitado: «não é preciso procurar o infinito, mas somente pensar que tudo aquilo em que não encontramos nenhum limite ... é indefinido» (Descartes, 1644: I, §26, 36). É esta indefinição ou indeterminação de limites que caracteriza a extensão do mundo:

Se pensarmos assim nunca nos perderemos em disputas acerca do infinito, pois seria ridículo que nós, sendo finitos, empreendéssemos determinar-lhe alguma coisa e por esse meio o supuséssemos finito ao tentar compreendê-lo. ... Quanto a nós, ao vermos coisas nas quais alguns dos nossos sentidos não notam limites, por essa razão não teremos a certeza que sejam infinitas, e então devemos considerá-las apenas indefinidas. Assim, ... diremos que a extensão das coisas possíveis é indefinida. ... E porque não conseguimos imaginar tantas estrelas, até porque Deus poderia criar mais ainda, suporemos que o seu número é indefinido, e assim por diante. (Descartes, 1644: I, § 26, 36-7)

Daqui resulta que «a tais coisas chamaremos indefinidas em vez de infinitas, a fim de reservar apenas para Deus o nome de infinito» (Descartes, 1644: I, §27, 37). Infinito não em extensão – Descartes distingue Deus do espaço e do corpo – mas em perfeição. Por isso, a luz, imaterial e incorpórea, capaz de agir sobre a matéria e estendendo-se indefinidamente pelo espaço, surge como o melhor símbolo desta infinita perfeição divina.

Esta distinção entre a infinitude divina e a natureza indefinida do espaço – porque indeterminada nos seus limites – havia já sido feita por Nicolau de Cusa, para quem «embora o mundo não seja infinito ... não pode ser concebido como finito, porque está privado de

limites entre os quais esteja encerrado» (Cusa, 1440: II, xi, 113)⁹²¹. Assim, a concepção indeterminada do universo e do espaço recua a Cusa, pois para si o universo

não é *infinito* (*infinitum*) no sentido positivo deste termo, mas “indeterminado” (*interminatam*), o que significa apenas que ele não tem limites ...; o que também quer dizer que ele não está “terminado” nos seus constituintes, ou seja, que ele carece completamente de precisão e de determinação rigorosa. Ele nunca atinge o seu “limite”; no sentido pleno do termo, ele é *indeterminado*. É por isso que ele não pode ser objecto de uma ciência total e precisa, mas apenas de um conhecimento parcial e conjectural. (Koyré, 1957: 13)

É este carácter ilimitado – mas não infinito – do espaço que será reafirmado por Copérnico: «... o Céu é ilimitado em relação à Terra. Mas não é de modo algum claro até onde se estende esta imensidade» (Copérnico, 1543: VI, 35). E acrescenta: «deixemos pois que os físicos disputem sobre se o mundo é finito ou infinito, tendo nós como certo que a Terra é limitada pelos seus pólos e por uma superfície esférica» (Copérnico, 1543: VIII, 40).

Esta última afirmação, juntamente com as de Cusa e de tantos outros, demonstra como a discussão da possível infinitude do mundo estava presente desde, pelo menos, o século XV. Porém, será Giordano Bruno o primeiro a colocá-la directamente: «o universo é infinito» e «afirmo o que não posso negar: isto é, que no espaço infinito poderiam existir infinitos mundos semelhantes a este» (Bruno, 1584: I, 37). Convém lembrar que Giordano Bruno acabou na fogueira, em Roma, a 16 de Fevereiro de 1600 – o ano em que o tecto da Sala Clementina do Vaticano, pintado pelos irmãos Alberti, terá ficado pronto. Embora a sua condenação à morte por heresia não se tenha ficado a dever, especificamente, à defesa de um mundo infinito, de uma Terra descentrada e móvel ou da existência no universo de infinitos outros mundos como a Terra, mas à natureza hermética e gnóstica de todo o seu pensamento filosófico, a verdade é a que a sua adopção destes conceitos condicionou necessariamente as posições públicas tanto da nova ciência como a atitude da Igreja Católica face a esta. Nesse sentido, a importância de Bruno para o que se passou daí em diante não residiu tanto no conteúdo específico da sua concepção do universo mas no modo como esta ficou indissociavelmente ligada ao destino trágico do seu autor às mãos do Tribunal do Santo Ofício. Algo que o “caso Galileu”, iniciado dez anos depois com a publicação do *Sidereus Nuncius* e terminado com a publicação do *Dialogo*, o julgamento e a condenação de 1633, permitirá clarificar e confirmar. Resolve-se assim definitivamente a ambiguidade teológica até aí mantida sobre estes assuntos.

⁹²¹ Por isso, para Cusa (1440: II, xi, 113), «a terra não é o centro do mundo» pois «aquele que é, portanto, o centro do mundo, isto é, Deus bendito, é o centro da terra, de todas as esferas e de tudo o que há no mundo. E é, ao mesmo tempo, a circunferência infinita de todas as coisas».

O mundo incomensurável, ou *immensum*, de Copérnico será, curiosamente, reafirmado pelo próprio Galileu: para ele o universo é *indeterminado* porque a sua extensão não pode ser determinada. Por outras palavras, ele é ilimitado mas não infinito, concepção que obterá ampla circulação dada a notoriedade do astrónomo florentino e, até certo ponto, a receptividade a ela demonstrada pelos padres jesuítas (cf. Balakier e Balakier, 1995: 3). Também Kepler, na sua mistura de racionalidade, cristianismo e misticismo herético, ao defender que o mundo é uma imagem matemática de Deus e da Santíssima Trindade⁹²², considerará o infinito de Bruno uma impossibilidade (cf. Koyré, 1957: 65-6; Kelly Smith, 1994: 56), pois

... um corpo infinito não pode ser compreendido pelo pensamento. Com efeito, os conceitos do espírito a respeito do infinito referem-se ou ao significado da palavra "infinito", ou a qualquer coisa que excede toda a medida numérica, visual ou táctil que se pode conceber: isto é, a qualquer coisa que não é infinito em acto, já que uma medida infinita não se pode conceber. (Kepler, 1606: 691; cit. por Koyré, 1957: 76)⁹²³

A recusa da teoria heliocêntrica de Copérnico, as condenações de Bruno e de Galileu e a sistemática perseguição, condenação e proibição de pessoas, ideias e obras suspeitas de heresia face aos dogmas teológicos afastará, a partir de meados do século XVII, a maioria dos países católicos do curso científico de compreensão do novo universo – progressivamente centrado nos países protestantes. Mesmo os esforços feitos no seio de algumas ordens religiosas para conciliar religião e ciência, teologia e astronomia, especialmente na segunda metade do século XVIII, mudarão pouco o panorama geral. Em Portugal, como vimos, foi necessário algo mais: a expulsão dos jesuítas e os decretos pombalinos de reforma forçada do ensino. Desse ponto de vista, é difícil afirmar que a teoria newtoniana do espaço absoluto e infinito terá consequências concretas na representação do espaço pictórico nos tectos das igrejas barrocas. Talvez seja mais correcto dizer que, ao longo de todo este período, a pintura e, em particular, as máquinas celestiais, com as suas múltiplas dissonâncias e contraposições, traduzem todas estas tensões. O mundo que representam nada tem, em termos espaciais, de finito. Mas é difícil afirmar que seja verdadeiramente infinito – ou, o que é mais importante, que fosse esse o conceito espacial que os artistas procuraram clara e inequivocamente expressar.

O espaço celestial da pintura de tectos até ao fim do século XVIII é um espaço de profundidade indeterminada que procura sugerir um mundo incomensurável e ilimitado, pictoricamente ambíguo e conceptualmente indefinido – no sentido cartesiano do termo. Um

⁹²² «O Sol representa, simboliza e talvez até encarne Deus-Pai, a abóbada estrelada o Filho e o espaço que se encontra entre ambos o Espírito Santo ...» (Koyré 1957: 65, n. 2).

⁹²³ Johannes Kepler (1606). *De stella nova in pede Serpentarii*. Praga.

espaço cuja profundidade não é mensurável, porque não é racionalmente estruturado ou sequer geometricamente organizado. Um espaço eminentemente emocional, assente sobretudo no poder da luz e da cor, preenchido por essa substância densa, fluida e informe – mistura de luz, sombra e matéria nebulosa – que o torna propício a funcionar como um *ecrã* de projecção da subjectividade do observador. Também por isso um espaço dúctil: dúctil pela matéria que o preenche, dúctil porque se adapta e transforma em função do indivíduo que o observa. Toda a ilusão de profundidade espacial nas máquinas celestiais baseia-se neste desenvolvido culto da ambiguidade, da sugestão e da propensão: um mundo de efeitos teatrais e de contrastes dramáticos, de maravilha e de sortilégio mágico, que procura conduzir o observador mais a um estado de excitação emocional do que de reflexão intelectual.

Por todas estas razões, a questão do infinito na pintura está longe de ser simples. Em boa verdade, deve-se começar por perguntar se é possível representar o infinito numa superfície. Em rigor, a resposta é não. A ideia de infinito contém em si própria a impossibilidade da sua materialização, da sua fixação e até da sua visualização. Nas palavras de Leonardo, o infinito é uma charada, um paradoxo, a coisa que nunca pode ser dada:

Que coisa é esta que não se dá, e se se desse não existiria? É o infinito, o qual se pudesse ser dado seria limitado e finito, porque aquilo que se pode dar tem limites com a coisa que circunda o seu extremo e aquilo que não se pode dar é aquela coisa que não tem limites. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518: MS. C. A., fol. 131 r; cit. por Damisch, 1972: 224, n. 4)⁹²⁴

O próprio infinito geométrico – um ponto – é uma abstracção, uma forma de o simbolizar visualmente. Isto significa que, só por si, não conduz a uma percepção de infinito, antes pressupõe ser interpretado como tal⁹²⁵. Nesse sentido, a pintura, mesmo quando recorre à perspectiva linear, apenas pode sugerir mas não representar o espaço infinito. Por isso, a *captura do infinito*, usando a expressão de Benevolo (1991), é uma quimera que o artista pode transformar num desafio mas que, em última análise, se defronta sempre com os próprios limites da percepção visual humana. Ainda assim, é inegável que o rumo da pintura europeia a

⁹²⁴ «Qual è quella cosa che non si dà, e s'ella si dessi non sarebbe? Egli è lo infinito, il quale se si potesse dare, e'sarebbe terminato e finito, perchè ciò che si pò dare, à termine colla cosa che la circuisce ne'sua stremi, et ciò che non si pò dare à quella cosa che non à termini».

⁹²⁵ «La perspectiva no captura el infinito: trata de acercarse a él en una medida que no se conoce antes de la experimentación, y encuentra un punto límite donde debe detenerse» (Benevolo, 1991: 11). Ao corresponder a um processo de abstracção de algumas características fundamentais da percepção visual humana, o espaço que a perspectiva cria contém, inevitavelmente, essa marca abstracta: o carácter *infinito* do espaço representado não tem correspondência com uma percepção infinita do mundo visual. Tão pouco a observação do meio ambiente natural, no seio do qual o nosso sistema perceptivo evoluiu e se adaptou, conduz à sensação de que o mundo converge em profundidade para um ponto: algo que é para nós muito claro quando confrontados com a extensão de uma paisagem ou quando olhamos para o céu. Neste sentido, a perspectiva revela toda a sua natureza de sistema de representação de formas e contextos regulares. Esta é a sua marca urbana.

partir de Brunelleschi e Alberti, enquanto sistemática transformação da superfície pictural em espaço visual por via da perspectiva, preparou o olhar e a mente do sujeito observador para a ideia de um campo de profundidade infinita. A presença implícita deste conceito na construção geométrica de Alberti faz com que a evolução do seu ponto cêntrico para o posterior ponto de fuga seja mais um processo de clarificação conceptual do que de verdadeira transformação das leis geométricas subjacentes. Esse foi também o caminho aberto por Giordano Bruno.

Porém, se ao longo dos séculos XVII e XVIII a geometria se tornou na ciência do espaço e de um espaço euclidiano e infinito, não deixa de ser relevante que todo o paralelo desenvolvimento, ao longo deste período, do espaço celestial barroco obedeceu, como vimos, a uma lógica atmosférica e não geométrica. Esta ênfase na profundidade atmosférica significou também a opção pela sugestão de um espaço indefinido, ilimitado, mais do que verdadeiramente infinito. Esta recusa de um espaço geometricamente estruturado é a recusa de um espaço claramente definido, racional e, em última análise, matemático – e o infinito é, em primeiro lugar, um conceito matemático, como Newton tão bem demonstrou. Trata-se, por isso, de uma «vontade de infinito» (Spinoza, 1981: 293) e, conseqüentemente, de uma permanente «consciência» dele (Martin, 1955: 168), mais do que da sua explícita e rigorosa formulação e representação. Deste modo, o que define o espaço barroco não é a sua infinitude mas antes a sua capacidade de criar a ilusão de um mundo indefinidamente extenso, incontido e transbordante. Uma irrupção sobrenatural em plena realidade, uma violenta perturbação da ordem natural das coisas, que ocorre perante os olhos do observador e que se estende e propaga em todas direcções, dissolvendo limites e rompendo fronteiras.

Há assim nas máquinas celestiais barrocas uma nova concepção espacial; porém, esta não resulta da aplicação de leis coerentes e sistemáticas mas do constante exercício da sugestão mental, da impressão sensorial, da ilusão perceptiva. Um constante jogo entre o definido e o indefinido, entre o explícito e o implícito, entre o que é representado e o que é simplesmente evocado. Não se trata, portanto, de criar uma transcendência geométrica mas, antes, uma transcendência perceptiva do que é finito, limitado e próximo, por via do recurso a manchas, a jogos de luz e cor, e não a linhas, pontos e grelhas ordenadoras. Trata-se de recorrer ao indefinido para sugerir o ilimitado, ao informe para sugerir o invisível; por outras palavras, de criar um espaço subjectivo e não um objectivamente organizado. Se alguma coisa os pintores barrocos descobrem é o poder de evocação de certas matérias, de certos meios, de certos contextos e de certas formas de visão. Mas também a eficácia dos meios picturais sobre os lineares – criando aquilo que Wölfflin (1915) designou por *estilo pictórico* e que deriva das características atmosféricas e perceptivas da espacialidade barroca. Descobrem, desde

logo, a potencialidade simbólica, religiosa e psicológica do próprio céu e, com ele, do que é informe, luminoso, aéreo e visto de baixo para cima. Neste sentido, a profundidade ilimitada do espaço celestial representado nos tectos do século XVIII nada tem a ver com geometria – com regularidade formal, linha de horizonte, eixos de convergência ou pontos de fuga. Exactamente como quando olhamos o céu, tanto diurno como nocturno, não encontramos, nem é possível depreender, por maior que seja o nosso esforço de abstracção, estes ingredientes fundamentais à perspectiva. Em suma, os pintores barrocos descobrem que uma abóbada arquitectónica pode ser transformada numa eficaz simulação da abóbada celeste – vasta e ilimitada – se ela contiver as mesma combinação de vagueza⁹²⁶ e definição que a torne num ecrã de projecção dos desejos, ansiedades e expectativas de quem a olhe. Neste sentido, a descoberta barroca é, também, a da pintura capaz de estimular a participação activa do observador na construção perceptiva da ficção espacial, oferecendo-lhe em troca a inebriante emoção «de libertação dos confins estreitos do mundo material» por via da sua identificação subconsciente com as figuras que, na representação, são elevadas e «arrebatadas pela glória celestial» (Martin, 1955: 168-9).

Nestes termos, a espacialidade do céu barroco é indissociável da ideia de espaço total, unitário e contínuo, face ao qual a pintura surge como um mero fragmento e o tecto como uma abertura para uma privilegiada mas ínfima parte dele. Um espaço que se estende indefinidamente em todas as direcções, para o qual o observador é conduzido ou elevado obliquamente e que se apresenta como um fluxo em acelerada expansão: um turbilhão de luz, nuvens e figuras, que se desenrola perante os olhos do observador.

Mas parece-me que muitos se enganam quando atribuem ao céu a propriedade de ser líquido e ao mesmo tempo o imaginam como um espaço completamente vazio que resiste ao movimento dos outros corpos e que não tem nenhuma força para os mover e arrastar consigo. Além de um tal vazio não poder existir na Natureza, têm em comum com todos os líquidos o seguinte: a razão por que resistem aos movimentos dos outros corpos não está em terem menos matéria do que eles, mas em terem tanta ou mais agitação, e porque as suas partículas facilmente se determinam a mover-se de todos os lados. E quando todas se movem conjuntamente para um só lado, isso implica necessariamente que levem consigo todos os corpos que envolvem e rodeiam por todos os lados ... [Deste modo] Os céus estão divididos em vários turbilhões ... (Descartes, 1644: III, § 25, 101; § 65, 121)

No seio deste espaço convulsionado, deste «infinito fluir atmosférico de um espaço sem limites» (Spinoza, 1981: 309), tamanhos, altitudes e direcções obedecem a uma lógica eminentemente visual, procurando uma eficácia expressiva e não uma coerência estrutural.

⁹²⁶ Anton Maria Zanetti (1706-1775/8), refere-se em 1771 à pintura de Tiepolo como «una vaghezza, un sole che non ha forse esempio» [Anton Maria Zanetti (1771). *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, libri V*. Veneza; p. 465]. A palavra *vaghezza* «denotes ... a beauty that has something indefinable about it and thus involves the subjective realm of taste and sensibility» (Mariuz, 1996: 5).

Contrastes de luz e sombra, harmonias cromáticas, efeitos atmosféricos e o frequente recurso a uma multidão de figuras, sobrepõem-se à clareza formal e ao exercício linear, procurando através do exagero, do inesperado e do surpreendente criar um estado de perturbação emocional e, desse modo, sugerir a vastidão incomensurável do céu divino. Trata-se de um esforço para transgredir os limites físicos do espaço real, para ampliar a realidade e tornar presente o invisível.

Neste contexto, dois outros aspectos desempenham um papel determinante no carácter indeterminado do espaço celestial e condicionam o modo como este é percebido pelo observador: a ausência de uma linha do horizonte e de um plano regular do solo. A linha do horizonte, importa lembrar, não é mais do que a linha que separa a terra do céu. Apenas quando o nosso campo visual abarca estas duas componentes do mundo visual é que esta linha, explícita ou implicitamente, tem uma presença activa na nossa percepção. Pelo contrário, um campo visual reduzido a apenas uma delas é um campo visual sem linha do horizonte. É isto que ocorre no caso da representação celestial nos tectos. Mas além de ser a fronteira entre o mundo da terra e o do céu, a linha do horizonte define o limite da nossa visão e, desse modo, da própria extensão do espaço percebido. Por outras palavras, ela torna-nos conscientes do carácter limitado e finito do mundo visual. Consequentemente, no caso das representações celestiais a ausência de uma linha do horizonte contribui de forma significativa para a sensação de extensão ilimitada do espaço observado. Outra função perceptiva relevante da linha do horizonte reside no facto dela nos permitir determinar as distâncias relativas dos diferentes objectos em função da sua maior ou menor altura no campo visual, de acordo com o princípio de que quanto maior é a altura a que se encontra o objecto maior é a proximidade do horizonte e, consequentemente, maior é a sua distância do observador. No entanto, este apenas é válido para objectos situados sobre o plano do solo ou, de forma genérica, abaixo da linha do horizonte⁹²⁷. Onde, em termos perspécticos, todos os objectos situados acima desta linha ou estarão situados no plano do tecto ou suspensos no céu⁹²⁸, e, em qualquer dos casos, a relação inverte-se: quanto maior a sua altura maior será a sua *proximidade* do ponto de vista (Sedgwick, 1980: 87; Hershenson, 1999: 90-1) – o que, no caso

⁹²⁷ Como a linha do horizonte constitui o limite projectivo do plano do solo ela está sempre situada à altura do ponto de vista, i.e., do olho do observador: «however, it is also possible to specify the horizon line simply as that imaginary horizon line in the picture plane that is at “eye-level”. Therefore, it is possible to specify where the horizon line should be in any perspective representation, even when there is no perspective construction in the picture plane to indicate the position of the horizon line» (Sedgwick, 1980: 86).

⁹²⁸ Por isso, de acordo com Hans Vredeman de Vries (1527-c.1606), nada acima da linha do horizonte pode ser visto de cima e nada abaixo da linha do horizonte pode ser vista de baixo (cf. Brusati, 1995: 187).

das pinturas do espaço celestial, introduz um factor paradoxal na percepção, nem sempre inteiramente compensado pela variação de escala das figuras ou outros artifícios pictóricos. Esta interpretação preceptiva das formas representadas a maior altitude como estando situadas mais próximas e não mais distantes do observador é particularmente acentuada pela visão oblíqua da pintura, já que neste caso o tecto – o plano da representação – é percebido em perspectiva: como um plano de rampa simétrico do plano do solo e, tal como este, convergindo para a linha do horizonte. Nesta situação, a dupla consciência perceptiva acentua o conflito entre a interpretação das formas em função da sua localização no seio do espaço virtual da representação (o espaço celestial) ou em função da sua localização no seio do espaço real do observador (o plano do tecto). Veja-se o exemplo do tecto da sala do Capítulo da Sé de Lisboa (figs. 183 e 184): do grupo de figuras alegóricas femininas a que se situa a maior altitude é aquela que, de acordo com a lógica espacial intrínseca à representação, se encontra mais distante; porém, para o observador que vê a pintura obliquamente a partir da zona de entrada da sala e que tem, por isso, uma acentuada consciência da imagem como representação bidimensional no plano do tecto, essa é a figura que se encontra mais próxima de si.



Figs. 183 e 184 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) (atrib.). *Alegoria à Prudência (?)*, c.1779-81 (?). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Basílica de Santa Maria Maior ou Sé (tecto da Sala do Capítulo, visto perpendicular e obliquamente).

A ausência de uma linha do horizonte nas representações do espaço celestial não pode ser dissociada de uma outra ausência: a do plano do solo. À indeterminação perceptiva produzida pela primeira acresce aquela que resulta da segunda. De facto, a nossa avaliação

das distâncias e tamanhos relativos dos vários objectos e formas envolve um gradiente de altura, cujo termo de referência é fornecido pela linha do horizonte, mas também um gradiente textural, fornecido directamente pelo plano horizontal sobre o qual se encontram. Num contexto ecológico da percepção visual, isto é, da percepção do mundo real, o solo desempenha por isso um papel fundamental, tornando-nos particularmente mais eficientes a inferir distâncias horizontais e, com base nelas, a construir uma ideia global e coerente de profundidade. Isto significa também que a nossa percepção de espaço é determinada pelo conceito de extensão e, portanto, marcadamente horizontal. No caso do céu, mais do que as distâncias horizontais predominam as distâncias verticais e para estas não temos habitualmente um quadro referencial que nos permita uma avaliação segura e correcta. Além disso, ao contrário de outras espécies, a nossa natureza terrena torna-nos profundamente inexperientes a avaliar relações de profundidade neste contexto aéreo. Embora, frequentemente, as figuras representadas nos tectos se apresentem sobre um ou mais planos de nuvens, estes, dada a sua descontinuidade e irregularidade, não cumprem a mesma função que o plano do solo⁹²⁹. Assim, quer a ausência deste plano contínuo, regular e texturalmente coerente, quer a ausência de outros objectos que sirvam de referenciais para a avaliação de tamanhos e distâncias, quer ainda o reduzido índice textural das superfícies predominantes – a textura das nuvens e outras substâncias nebulosas é drasticamente inferior à das mais comuns matérias terrestres – reduz muito a capacidade perceptiva do observador para construir uma ideia espacial coerente e, sobretudo, contribui para acentuar a ambiguidade e indeterminação do espaço celestial⁹³⁰.

⁹²⁹ «Each object in a picture is first related to the ground plane and then, through its relation to the ground plane, is related to other objects in the picture. Therefore, to correctly register the represented position of an object, an observer needs information about that object's point of contact with the ground plane. ... In perspective constructions the lined grid of squares that overlays the ground plane is analogous to the textured ground of the real environment. The analogy is not perfect because the perspective grid is more regular and less dense than natural texture ... Nevertheless, this grid can provide a form of "texture" information for size and distance in some pictures. ... Because the projective sizes of both the object and the grid on which it rests are reduced proportionally with increased distance, the relation between them remains invariant with distance ...» (Sedgwick, 1980: 72-5).

⁹³⁰ Num espaço indeterminado, a própria escala das figuras representadas é indefinida: «a pictorial representation provides no geometrical information about the overall scale of the scene that it represents. In this fundamental way a picture differs from an actual open window through which we always see the actual full-scale world and for which, consequently, there is no question of scale. ... it is assumed that always *represents* a full-scale scene, such as might be seen through an actual window, even when the picture is *constructed* on the basis of a scaled-down model» (Sedgwick, 1980: 71). Embora as pinturas nos tectos também não contenham informação geométrica acerca da escala com que representam a cena, a maioria delas – quer pela sua própria dimensão, quer pela distância a que são vistas, quer ainda pela sua estrutura ilusionista – tende a produzir a sensação subjectiva de o fazerem à escala real.

Há ainda um último factor que merece ser considerado. O nosso campo visual apresenta em cada momento diferentes graus de focagem (desde logo, entre o que é e o que não é observado directamente) fruto de diferentes factores, a começar pela estrutura e funcionamento das diferentes áreas da retina. Verifica-se adicionalmente que o grau de focagem daquilo que não é observado directamente varia em proporção inversa com a distância: quanto maior a distância maior o grau de desfocagem ou indefinição (cf. Hershenson, 1999: 98; Reis, 2000). Assim, na percepção do espaço real é possível falar num *gradiente de focagem* que fornece informação acerca da distância entre o observador e as diferentes regiões do mundo visual. Da mesma forma, é possível considerar que os pintores de tectos barrocos variam o grau de definição das formas representadas em função da sua distância, criando assim um gradiente de profundidade equivalente, *mas não igual*, ao da percepção visual do espaço real. Porém, se este frequente recurso a distintos graus de definição formal, típico da perspectiva atmosférica, desempenha um papel importante na ilusão de profundidade, conduz, ao mesmo tempo, a uma perda de objectividade do espaço visual com a distância. Trata-se de um efeito não apenas de *desaparecimento* gradual das formas mas de perda de características reconhecíveis e, conseqüentemente, de transformação qualitativa da sua aparência perceptiva, dotando as regiões mais longínquas deste mundo aéreo de uma dimensão onírica e irreal.

Neste espaço fluido, expansivo e elástico, caracterizado pelo seu dinamismo, mutabilidade e elevado grau de indefinição, a progressão espacial do mais próximo para o mais distante, como afirma Argan (1989: 64), não envolve apenas uma alteração da dimensão das coisas mas também da sua qualidade, perceptiva e simbólica. Trata-se de uma passagem ou transformação do mais familiar para o mais estranho, do mais natural para o mais sobrenatural, num processo onde a verosimilhança e a tangibilidade dos elementos em primeiro plano – particularmente das arquitecturas e das nuvens – torna credível a «visão miraculosa» mais distante, exactamente como, «na esfera moral, é a nossa experiência directa do mundo real que nos permite acreditar nas coisas que transcendem a realidade» (Argan, 1989: 65). Assim, por via desta aliança entre perspectiva atmosférica (os meios específicos da linguagem visual usados na construção da ilusão de espaço) e representação sobrenatural (o conteúdo simbólico e religioso do espaço representado), o espaço celestial barroco procura criar uma outra realidade – uma pararealidade – que seja visualmente verosímil, emocionalmente eficaz e subjectivamente transcendente. Trata-se, portanto, de criar um mundo ficcional capaz não apenas de gerar um efeito de realidade mas, mais importante, um efeito do real: o de espaço ilimitado é, desde logo, um dos mais importantes.

4.3.1.3. Moldura e transgressão: para lá, para cá, entre mundos

Uma das principais implicações da *invenção* renascentista do espaço perspectico – unitário e homogéneo – foi a ideia visual de continuidade: o espaço visível surge como um fragmento significativo do espaço mais vasto que, de forma invisível, se prolonga para além dos limites da moldura. Esta é a ideia da *janela* de Alberti. A moldura constitui, assim, um modo de *delimitar* e *enquadrar* a composição, atribuindo-lhe um formato e uma dimensão. Ao fazê-lo, ela define um *campo* ou um *ecrã*, entendido como uma secção visível de um espaço global que se prolonga indefinidamente fora de campo, fora do olhar do observador, *off screen* (cf. Aumont, 1994: 165-6). Esta definição de campo envolve a demarcação, a singularização e a ênfase visual e simbólica de uma área do espaço que é, assim, transformada em objecto privilegiado de atenção, em objecto perceptivo, isto é, em imagem. Por outras palavras, ao impor uma diferenciação entre campo e espaço, a moldura impõe também uma diferenciação entre representação e realidade, isolando e autonomizando a primeira da segunda.

Neste contexto, associada à moldura, a perspectiva funciona não apenas como um sistema de criação de profundidade mas também de organização do campo plástico: fornece, desde logo, um centro – o ponto de fuga – a partir do qual, como *irradiação*, este espaço se desenvolve continuamente. Além de centro espacial ele torna-se, frequentemente, no centro compositivo – narrativo e simbólico – da imagem, no seio da qual as linhas perspécticas desempenham, cumulativamente, um papel de estruturação espacial, de organização da superfície pictural e de condução do olhar do observador. Daqui resultam, de forma consequente, as noções de centro e periferia visual e é estabelecida uma hierarquia entre áreas de maior e menor interesse representacional.

Sendo a imagem a secção visível, definida pelo artista, de um espaço mais vasto, aquilo que não é mostrado – aquilo que se estende de forma invisível para além da moldura – apenas pode ser inferido; apenas pode, portanto, ser imaginado. Também aqui o *beholder's share*, a activa participação mental do sujeito, é crucial à representação. De facto, a reconstrução imaginária do que não é visto desempenha um papel fundamental no significado do que é visto, na sua credibilidade e verosimilhança e, sobretudo, na compreensão da sua importância; ou seja, o observador tem que ser persuadido da validade da opção do artista, do que este escolhe mostrar e do que decide ocultar. Uma vez mais trata-se de um jogo já que,

embora o sujeito possa dar a extensão e a configuração que quiser, ou for capaz, ao que não vê – ao que a moldura oculta – a verdade é que esta operação mental é directamente condicionada por aquilo que é visível, que é construído e apresentado pelo artista. Por isso, a ideia de campo visual trazida pela perspectiva a toda a pintura pós-renascentista é indissociável do conteúdo visual, simbólico e narrativo do que é representado nesse campo. Nesse sentido, a ideia de *vista* confunde-se ambigualmente com a ideia de *cena*, tal como o conceito de pintura com o de cenografia. Não só a invenção da perspectiva trouxe consigo o princípio da composição cénica do espaço, como fez com que «não houvesse representação do espaço sem representação de uma acção», e, conseqüentemente, que o conceito de unidade espacial fosse inseparável do conceito de unidade dramática, algo que permanece hoje tão válido no teatro como no cinema (Aumont, 1994: 172)⁹³¹.

O espaço celestial barroco contínuo, homogéneo e ilimitado corresponde a uma acentuação das características ilusionistas deste modelo espacial renascentista. Porém, com uma diferença importante: a ideia de continuidade pressupõe a própria transgressão da moldura e, através dela, da própria superfície. Isto é, o espaço, além de se desenvolver em profundidade e de se prolongar, de forma invisível, sob os limites da moldura, avança para cá dela e pressupõe até que esta tenha que ser construída para, de imediato, ser rompida. Deste modo, as ideias de janela e de campo são relativizadas, perdendo a definição material e conceptual que as caracterizava. As conseqüências são, no entanto, mais profundas. É possível afirmar que a maior transformação do espaço renascentista operada pelos tectos pintados nos séculos XVII e XVIII não é tanto o seu prolongamento infinito mas a exploração, até às últimas conseqüências, da indeterminação dos seus limites. A isto junta-se um conjunto de características novas: trata-se de um espaço dinâmico, que não é já o mero contexto neutro e objectivo destinado a assegurar a presença e a verosimilhança de formas, objectos e figuras nele inseridos. É antes um corpo por direito próprio, uma personagem central da representação e um poderoso veículo de sentido. Nas máquinas celestiais, esse espaço é, desde logo, o símbolo da própria transcendência: a enfática marca do divino e da presença do sobrenatural. Na sua dupla qualidade de extensão ilimitada e de corpo dinâmico, ele

⁹³¹ As modernas relações entre pintura e teatro, por via da perspectiva, surgem claramente consagradas pelo Barroco na sala de teatro *à italiana*, de que a Ópera do Tejo, de 1775, e o Teatro de São Carlos, no fim do século, são em Portugal exemplos fundamentais. Pressupõe não só uma relação espacial de carácter perspéctico entre ponto de vista (o lugar do observador/espectador) e representação (o palco), de que o posicionamento central do camarote real é o símbolo máximo (o único lugar onde o sujeito ocupa o ponto de vista a partir do qual se estrutura a profundidade da cena), mas também o recurso a uma estrutura arquitectónica que emoldura o palco e a uma cortina que enfatiza a noção da boca de cena como a janela de Alberti.

apresenta-se como um espaço perturbado, convulsivo, expansivo e transbordante, que dificilmente pode ser contido pela superfície pictural. Um turbilhão que avança em direcção ao observador, que invade o espaço deste e que, desse modo, rompe as fronteiras clássicas entre o real e o representado.

Em resultado deste alargamento espacial, assiste-se ao *emergir* de objectos (nuvens) e corpos (anjos) no próprio espaço real e, por via disso, a uma amplificação e *intensificação* da ilusão visual. Veja-se o caso da nuvem de Tiepolo que, na Villa Valmarana, em Vicenza, parece pairar à frente da parede, fora do espaço da representação, isto é, no seio do espaço que nós próprios ocupamos (fig. 185). Ou da nuvem que, no tecto da nave da Bemposta, em Lisboa, se sobrepõe à moldura arquitectónica trazendo o espaço celestial e as suas manifestações sobrenaturais para dentro da própria igreja, aumentando a ilusão de proximidade e de continuidade entre a esfera do sujeito a esfera divina (fig. 186).



Fig. 185 – Giambattista Tiepolo (1696-1770). *Sacrificio de Efigénia*, 1757. Fresco, d.n.d. Vicenza, Villa Valmarana.

Nesta ambição de ilusão total, as máquinas celestiais barrocas não apenas desafiam os limites do campo mas também os tradicionais limites do artefacto pictórico: a expansão para fora dos limites da representação envolve não apenas pigmentos mas também o recurso a outros materiais, como estuque, madeira e até mármore, além de envolver, de forma

recorrente, o fingimento de outros; envolve ainda uma recorrente interacção com outras formas decorativas, como a talha e o azulejo, fundamentais na decoração dos espaços sagrados portugueses. Mas envolve também, convém não o esquecer, a sua permanente interacção com a arquitectura, que, ao contrário da tela ou da madeira da pintura de cavalete, é bastante mais do que um mero suporte sob total controlo do pintor.

Fig. 186 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e José António Narciso (1731-1811). *Alegoria à Virgem Maria, com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos, c.1793*. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Capela Real do Paço da Bemposta (detalhe do tecto da nave).



Dos inúmeros exemplos ao nosso dispor na arte barroca italiana, é possível destacar alguns. Desde logo, o grande empreendimento decorativo da igreja do Gesù, em Roma, projecto de Bernini e de Gaulli. No tecto da nave, quer a queda em massa dos anjos rebeldes, rompendo a moldura da grande abertura central, quer as nuvens que parecem pairar fora desta, carregadas de anjos e santos, criam uma verosímil mas totalmente ilusionista percepção de que a sua presença se situa não no seio da representação mas fora dela, isto é, no espaço real, algures entre nós a superfície da abóbada. Para o impressionante poder persuasivo desta violação das fronteiras entre mundos habitualmente separados concorre o hábil uso da sombra: nuvens e figuras projectam sombra na abóbada, fazendo-nos acreditar

que, de facto, se encontram afastadas desta e não, como realmente acontece, representadas pictoricamente sobre ela (fig. 187). Depois, a combinação de diferentes materiais, dos corpos pintados aos efectivamente moldados em estuque, como os anjos que se encontram presos à cobertura, num permanente e hábil jogo ilusionista com o relevo e a profundidade, a bi e tridimensionalidade. O prolongamento tridimensional, através de madeira e estuque, de figuras pintadas – por exemplo, nos pendentives da cúpula da mesma igreja⁹³² – constitui outro exemplo deste carácter expansivo, elástico e ilimitado do espaço barroco e do seu constante desafio perceptivo às ideias de limite e de fronteira, seja entre espaços, matérias ou géneros artísticos diferentes. Trata-se de um desafio global que, ao assentar na dissolução conceptual e material de tais limites afirma a natureza caracteristicamente híbrida, ambígua e, em última análise, estruturalmente indefinida das máquinas celestiais.



Fig. 187 – Giovanni Battista Gaulli (dito Baciccio) (c.1639-1709). *Triunfo do Nome de Jesus*, 1674-79. Fresco, d.n.d. Roma, Chiesa del Gesù (detalhe do tecto da nave).

Dois outros exemplos: o tecto da nave da igreja de San Pantaleo, em Roma, pintado por Filippo Gherardi (1643-1704), entre 1678-92, com o *Triunfo do Nome de Maria* (fig. 188). Ou, já no século XVIII, o tecto de Giovanni Odazzi, na Basílica dei Santi Apostoli, também em Roma, onde a queda dos anjos rebeldes é a oportunidade, como no Gesù, para demonstrar todo o potencial de expansão do espaço sobrenatural barroco e de rompimento das fronteiras

⁹³² «... in Domenichino's Evangelists at Sant'Andrea della Valle [c.1625] we see for the first time plaster actually pulled over the framing moldings. ... his money-saving invention of breaking the frame with the plaster *intonaco* for cast shadows» (Bell, 2003: 93).

entre aparência e realidade (cf. fig. 36). Algo que Tiepolo repete, com ênfases diferentes, em 1726, em Udine, no tecto do Palácio do Arcivescovo (*Queda dos Anjos Rebeldes*) e em 1737-39, na pintura central do tecto da nave da Igreja de Santa Maria del Rosario, em Veneza (*A Instituição do Rosário*) (fig. 189). Nestes três casos, os corpos em queda prolongam-se, em estuque e madeira, para fora do campo da representação, rompendo a moldura tridimensional que a contém.



Fig. 188 (à esquerda) – Filippo Gherardi (1643-1704). *Triunfo do Nome de Maria*, 1687-92. Fresco, d.n.d. Roma, Igreja de San Pantaleo (tecto da nave).

Fig. 189 (à direita) – Giambattista Tiepolo (1696-1770). *A Instituição do Rosário, a Glória de São Domingos e a Visão da Virgem por São Domingos*, 1737-9. Fresco, c.12 x 4,5 m. Veneza, Igreja de Santa Maria del Rosario (Gesuati) (pintura central do tecto da nave).

É também isto que observamos no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa. Aqui, como em tantos outros tectos pintados ao longo deste período (veja-se o caso do tecto do Menino Deus, em Lisboa), há uma dupla moldura: aquela que, de forma bi ou tridimensional, separa o espaço celestial – a pintura de história – do espaço circundante, exercendo o mesmo papel da moldura na pintura de cavalete; e uma mais vasta, a quadratura, que não só alarga o espaço da representação e da ilusão como opera a transição entre o espaço real e o espaço celestial, sobrenatural e imaginário (cf. Sandström, 1963: 91; Argan, 1989: 102). Na Encarnação, ambas são violadas: a primeira pelos corpos em queda de São Miguel Arcanjo e de Lúcifer (fig. 190), a segunda através dos corpos em queda

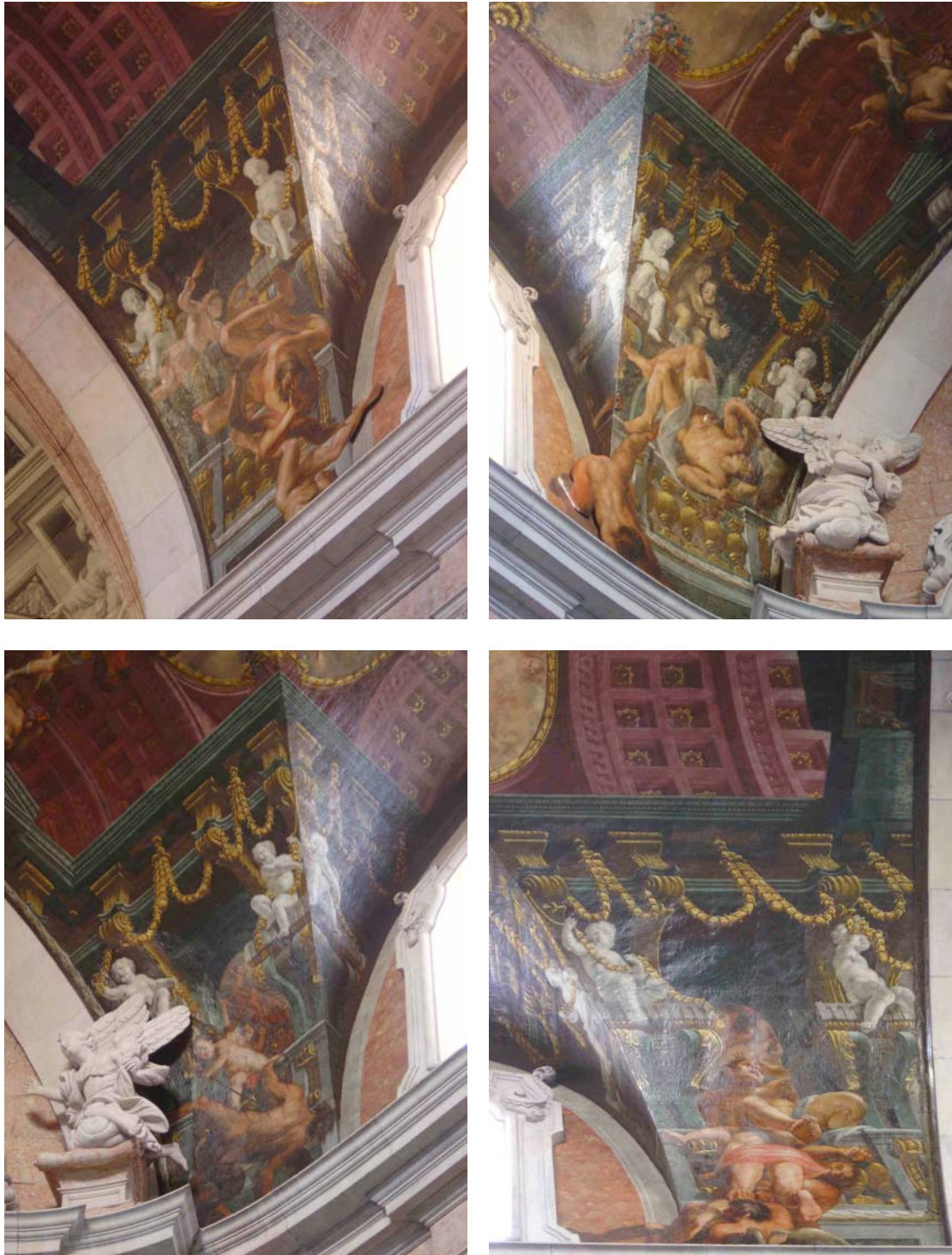
dos restantes anjos rebeldes que, nos quatro cantos do tecto, são empurrados pelos pequenos anjos que formam as hostes de São Miguel. Saindo para fora da quadratura e da própria superfície pictural e arquitectónica que cobre a capela, alguns destes corpos – em parte pintados sobre a tela da abóbada, em parte prolongados e pintados em madeira e em parte pintados sobre a parede lateral – constituem um dos exemplos mais extraordinários do desenvolvimento do conceito de ilusão total num tecto português (figs. 191 a 194). Não se trata apenas de sugerir a irrupção do mundo sobrenatural no espaço real, trata-se de, efectivamente, a consumir, através destes corpos de natureza incerta (semi-pintados, semi-esculpidos), totalmente cenográficos mas, sobretudo, acentuadamente dramáticos. O objectivo desta ilusão total – deste *bel composto* – não é fazer o observador reflectir no porquê de acreditar naquilo em que acredita, mas em fazê-lo acreditar ainda mais no que já acredita.



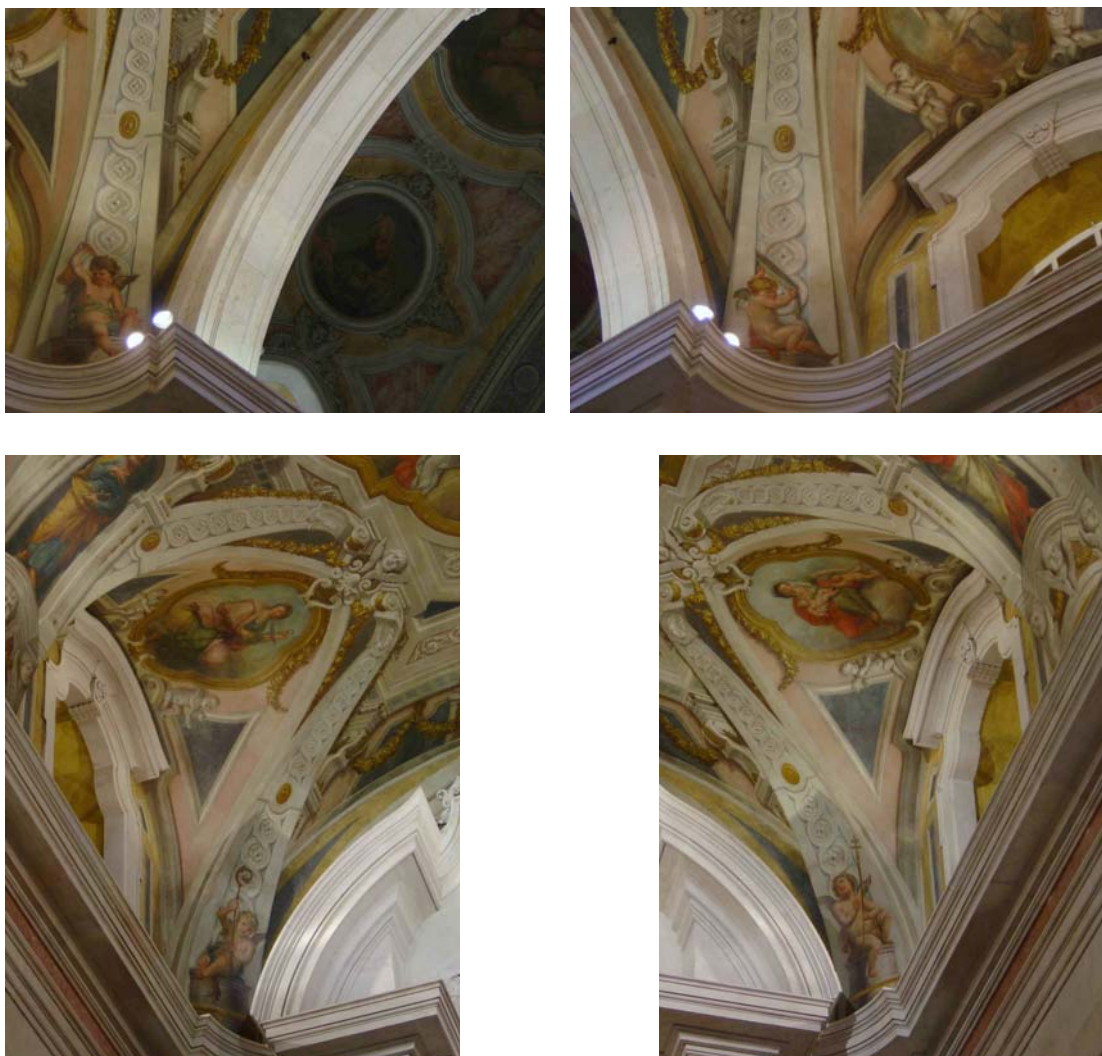
Fig. 190 – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhe do tecto da capela-mor).

Esta constante transgressão da moldura e, em geral, a violação ou erosão dos limites, componente fundamental do alargamento e dilatação espacial operada pelas máquinas celestiais, tem uma outra consequência: a criação de estruturas visuais complexas, por vezes mesmo descontínuas, que, embora submetidas a um centro principal, apresentam outros centros e outras áreas de interesse que de alguma forma rivalizam com o primeiro na captação da atenção do observador. Não se trata, portanto, de um abandono da ideia de centro compositivo, narrativo e dramático, mas sim da desmultiplicação da composição por zonas, grupos e personagens, frequentemente exteriores à moldura e até, nalguns casos,

exteriores ao espaço estritamente pictórico – isto é, situadas pressupostamente entre o espaço que se desenvolve para lá da superfície e o espaço para cá dela, seja o espaço real ou um espaço ambíguo e indefinido, suspenso algures entre estes dois mundos. Daqui resultam não apenas diferentes níveis espaciais mas também diferentes níveis de ilusão e de realidade.



Figs. 191, 192, 193, 194 (de cima para baixo, da esquerda para a direita) – Autor desconhecido e Gaspar José Raposo (1762-1803). *Mistério da Encarnação*, c.1784. Óleo sobre tela, d.n.d. Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação (detalhes do tecto da capela-mor).



Figs. 195, 196, 197, 198 – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). *Glória de São Nicolau*, (segunda metade do século XVIII). Óleo e/ou têmpera sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de São Nicolau (detalhes do tecto da capela-mor).

Um outro exemplo é a pintura do tecto da capela-mor da Igreja de São Nicolau, em Lisboa, onde a visão do espaço celestial se combina com a quadratura e a ideia de abertura em profundidade com um mero nicho ou simples medalhão, a que acresce um jogo de saliências e reentrâncias, de figuras reais com figuras pintadas ou esculpidas. Como culminar disto, nos quatro cantos, quatro *putti* surgem como que situados em pleno espaço real: afastados do tecto, no qual projectam sombra, eles desafiam a nossa percepção e, à semelhança de nós, testemunham e legitimam a visão miraculosa (figs. 195 a 198). Um deles olha-nos directamente (fig. 197). Este é um outro recurso constantemente repetido nas máquinas celestiais: o olhar dirigido por uma ou várias figuras para fora da representação, rompendo os limites entre o mundo da ficção e o mundo da realidade. Ao observarem o observador, as figuras pintadas não apenas estabelecem uma comunicação imediata com

este, envolvendo-o directamente na ficção, mas criam um poderoso efeito subjectivo de continuidade entre o espaço imaginário e o espaço real – veja-se o caso do tecto da nave da Igreja do Seminário, em Santarém. Ao ser observado, o sujeito é, ao mesmo tempo, *enfeitado* por este olhar irreal e, através dele, persuadido a acreditar ou, pelo menos, a suspender a sua descrença.

Esta presença de figuras sobrenaturais no espaço real e não apenas no seio do céu assume múltiplas formas. Por exemplo, nos casos em que o tecto é tratado como um espaço parcial ou completamente fechado à visão do espaço celestial mas não à visão de figuras divinas. Quatro exemplos podem ser dados: os anjos que logo acima de nós, de forma teatral, surgem na quadratura que cria as falsas cúpulas dos tectos das capelas-mores das capelas de São Sebastião da Erada, na Covilhã, e de Nossa Senhora da Conceição da Casa Patriarcal, em Moscavide (figs. 199 e 200), ou, de forma talvez mais espectacular, na nave da igreja do antigo Convento das Chagas, em Lamego. Ou ainda as figuras dos quatro evangelistas e dos anjos situados abaixo da cobertura da nave da Igreja de Santo António, em Lagos. Mas também todos os casos de tectos abertos à visão do céu e cuja quadratura surge povoada por anjos ou outras figuras sobrenaturais. Exemplo comum de transgressão das fronteiras são os anjos que – como no tecto do subcoro da Sé de Braga – surgem sentados sobre a moldura que separa o espaço real do espaço celestial, assim cumprindo a sua vocação de agentes de ligação entre o céu e a terra, entre Deus e os homens.



Fig. 199 – Autor desconhecido. *Cúpula Fingida com Anjos*, c.1761. Óleo sobre madeira, d.n.d. Erada (Covilhã), Capela de São Sebastião (tecto da capela-mor).



Fig. 200 – Autor desconhecido. *Aparição do Espírito Santo e Anjos*, (finais do século XVIII). Óleo sobre estuque, d.n.d. Moscavide (Loures), Capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio da Quinta do Cabeço, actual Casa Patriarcal (tecto da capela-mor).

A questão da continuidade espacial coloca-se também de forma particularmente interessante no caso das aberturas, orifícios ou óculos presentes recorrentemente na pintura de tectos. Qualquer orifício é sempre uma descontinuidade numa superfície: uma ausência da matéria constitutiva da superfície ou do objecto. Sendo a superfície a figura e sendo a forma uma propriedade intrínseca da figura, o orifício será uma *não figura* e, enquanto tal, uma presença visual destituída de forma. A verdade, porém, é que os orifícios surgem como «entidades fenomenológicas distintas que têm a sua própria forma, apesar de serem, na verdade, apenas um espaço vazio através do qual a superfície de fundo pode ser vista» (Palmer, 1999: 286). Ou seja, o sujeito não os percebe apenas como um fundo informe subjacente à figura mas também como uma forma sobreposta à superfície circundante, facto que os torna elementos visuais paradoxais capazes, por isso, de desafiar a habitual lógica das relações figura/fundo e o papel nelas desempenhado pelo conceito de limite.

Por definição, um limite é uma fronteira entre duas áreas mas não uma propriedade intrínseca de qualquer delas. A área à qual atribuímos esse limite assume o estatuto de figura e adquire perceptivamente uma forma, já que esta corresponde a uma área claramente definida e delimitada. Pelo contrário, um fundo é sempre ilimitado. Donde, qualquer alteração

na atribuição perceptiva do limite conduz a uma alteração na relação figura/fundo (cf. Rock, 1984: 113-9; Ramachandran, 1988). Porém, em determinadas situações o nosso sistema perceptivo aceita uma dose considerável de ambiguidade na definição de limites, figuras e fundos. Os orifícios pintados nas superfícies dos tectos são um desses casos. A isso não é alheio o facto deles corresponderem quase sempre a uma área menor, inteiramente delimitada e circundada pela superfície em relação à qual funcionam como abertura – três importantes princípios usados por nós na diferenciação do que é figura e do que é fundo.

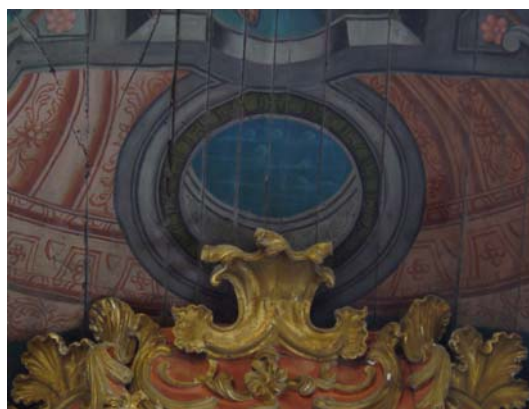
Assim, um orifício é, ao mesmo tempo, percebido como uma figura e, enquanto tal, como uma forma delimitada no seio de uma superfície mais vasta, e como um fundo, uma extensão informe e indefinida observável para além da abertura na superfície figurativa. Esta dupla natureza é, em grande medida, o resultado dos diferentes processos cognitivos que envolvem a percepção de forma e a percepção de profundidade. Mais importante, ela permite compreender o papel perceptivamente ambíguo que estes orifícios apresentam frequentemente nas máquinas celestiais: ora são encarados como efectivas aberturas, ora como meros medalhões sobrepostos à superfície mais vasta do tecto. No entanto, um outro factor desempenha um papel crucial na resolução desta ambivalência: estas aberturas são, quase sem excepção, aberturas para o céu. Dado que, em termos perceptivos, este é para nós o fundo último de qualquer superfície, figura ou objecto e, enquanto tal, a mais indefinida das extensões visuais, isso permite-nos considerar que o céu que vemos através da abertura é, necessariamente, o fundo e não a figura: um fundo que se estende continuamente acima, ou atrás, da superfície visível na qual se inscreve a abertura. Esta interpretação cognitiva é decisiva para perceber estas discontinuidades como efectivas aberturas na superfície do tecto.

No caso dos tectos da nave da Igreja de Santo António, em Lagos (figs. 201 e 202), da capela-mor da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Purificação de Podence, em Macedo de Cavaleiros (figs. 203 e 204), ou até da nave da Igreja de São Tiago, em Évora, as pequenas aberturas através das quais vislumbramos parcelas do céu são suficientes para interpretar este como uma extensão contínua e indeterminada acima de toda a superfície do tecto. São exemplos daquilo que se pode definir como *interpolação visual*: o sistema visual desenvolveu mecanismos para «inferir a natureza das partes ocultas a partir daquelas que são visíveis», o que significa que a «interpolação visual não inclui experiências visuais da superfície completa, mas apenas um conhecimento perceptivo – ou, mais correctamente, crenças – acerca das suas propriedades» (Palmer, 1999: 288). Portanto, nos casos acima referidos, este processo permite-nos, a partir do pouco que nos é permitido ver através dos

vários orifícios, construir mentalmente um todo mais vasto e contínuo, que sendo totalmente imaginário não deixa por isso de ser cognitivamente sólido. Neste sentido, a interpolação visual é parte de um fenómeno mais geral de completude visual e um bom exemplo da participação activa do observador no processo da representação: algo que se apresenta interrompido (o céu) por outro algo (a superfície trabalhada da abóbada) é completada mentalmente, adquirindo uma extensão indefinida e imaginária. Se o acto perceptivo de completar o que se apresenta incompleto é, por definição, indeterminado, ainda assim, o sistema visual apresenta «fortes preferências» no modo de o fazer, procurando, em qualquer caso, construir uma percepção verídica do mundo visual a partir da mais provável das hipóteses (Palmer, 1999: 288-9). A familiaridade, o conhecimento prévio e a cultura do indivíduo desempenham aqui um papel determinante.



Figs. 201 e 202 – Autor desconhecido (Joaquim José Rasquinho ou José Ferreira da Rocha?). *Quadratura com os Quatro Evangelistas, Anjos e o Escudo de Portugal*, (finais do século XVIII ou início do século XIX). Fresco ou óleo e/ou tèmpera sobre estuque, d.n.d. Lagos, Igreja de Santo António (tecto da nave, detalhes das aberturas).



Figs. 203 e 204 – Autor desconhecido. *Nossa Senhora da Assunção*, (século XVIII). Óleo sobre madeira, d.n.d. Podence (Macedo de Cavaleiros), Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Purificação de Podence (tecto da capela-mor, detalhes)

A 28 de Abril de 1639, Nicolas Poussin escrevia ao seu patrono Chantelou afirmando que uma pintura necessita de uma moldura «para que, ao considerá-la em todas as suas

partes, os raios dos olhos sejam retidos e não dispersos pelo seu exterior», evitando, desse modo, receber «as impressões dos outros objectos vizinhos que, ao misturarem-se com as coisas pintadas, confundem a sua aparência» (Poussin, 1639; cit. por Puttfarken, 2000: 310, n. 26)⁹³³. Estas palavras traduzem o papel fundamental atribuído à moldura pela estética classicista que se desenvolverá na segunda metade do século XVII e que encontrará em Poussin um dos seus principais ideólogos: ao definir e enfatizar os limites da representação, ela permite isolá-la do mundo real, preservando a sua unidade, coerência e clareza e, sobretudo, impedindo a sua mistura com a confusa realidade. Nesta absoluta diferenciação entre espaço representado e espaço real assenta toda a autonomia e superioridade da pintura de história, tal como será concebida pela teoria de arte académica.

Trata-se de uma atitude inteiramente inversa e, por isso, conflituosa com aquela que ocorre nas máquinas celestiais barrocas, mas também, como salienta Duro (1997: 181-2), com a que estava na base da própria pintura renascentista: se nesta a moldura permitia preservar e salientar a ideia de continuidade, o classicismo da segunda metade do século XVII concebe-a como um elemento de ruptura entre a representação e a realidade. Ruptura sobretudo com os pressupostos da grande decoração ilusionista praticada nos tectos: é por via da constante e enfática presença visual da moldura que se alicerçará a estética do *tableau* por oposição à de *macchina*⁹³⁴. Através dela, o primeiro era não só libertado do mundo circundante mas, acima de tudo, de um mundo contaminado pela ilusão, pela indeterminação e pela dúvida. De um mundo perigosamente ilimitado, mas, também, libertado do imprevisível dinamismo visual do observador. De facto, a redução da representação ao *quadro* e a rígida concentração em si mesma que a moldura impunha parecia tornar verosímil a ideia da visão instantânea – a visão *d'un coup d'œil*, num só golpe de vista⁹³⁵ – e, conseqüentemente, a utopia do sujeito imóvel, retirado do devir espacio-temporal do mundo. Pelo contrário, a disseminação espacial das

⁹³³ «... l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, affin que, en le considérans en toute ses parties les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors en recepuant les espèses des autres objets voisins qui venant pesle-mesle avec les choses dépeintes confondent le jour».

⁹³⁴ «Thus the significance of the frame for the academic artist was twofold. In the first place it provided a boundary the better to portray the world within it; in this mode the frame actively participates in the construction of meaning, lending verisimilitude to those objects that it contains, linking the object represented with its representation in a seemingly unproblematic way. Second, and of more potential concern to the academic artist, the frame ... took on the ideological function of a marker of limits, separating the fine arts from the world of "mere" decoration. ... It is hardly remarkable, then, that when the Academy approached ceiling painting, it did so with very definite ideas of how this space should be framed» (Duro, 1997: 182).

⁹³⁵ Noutra carta, escrita por volta de 1641-42 para Sublet de Noyer, a propósito da dimensão das pinturas que irá realizar para a Grande Gallérie do Louvre, Poussin afirma: «La largueur de la Gallerie est d'une distance proportionnée pour voir d'un coup d'œil le Tableau qui doit estre dans le lambris» (Poussin, cit. por Puttfarken, 2000: 310, n. 28). E, no século XVIII, Diderot declara: «[La peinture] n'est que d'un état instantané» (Diderot; cit. por Fried, 1980: 213, n. 85)].

máquinas celestiais, organizadas em diferentes grupos, diferentes aberturas na superfície do tecto, sugerindo diferentes contextos espaciais, e diferentes figuras, umas situadas para lá e outras para cá da superfície da moldura, pressupunha, quase sempre, diferentes pontos de vista e eixos de visão. Exigia, portanto, um observador dinâmico mas, mais importante, pressupunha uma ideia de percepção visual como construção realizada ao longo do espaço e do tempo. Este sujeito perceptivo – este *observador em devir* – constituía, por isso, um permanente desafio ao sujeito abstracto, reduzido a um olho descorporizado, implícito ao conceito de *tableau* e à teoria da perspectiva. Subjacente a este desafio estava um outro: o da dissolução das fronteiras entre o espaço da realidade e o da representação, da qual resultava um perturbante mundo indefinido. Era para este *mundo entre mundos*, para este espaço imaginário, para esta pararealidade, que as máquinas celestiais barrocas transportavam o observador.

4.3.1.4. Inacabado e espaço imaginário: um esboço conclusivo

... nas coisas confusas a mente encontra matéria a novas invenções.

(Leonardo da Vinci, c.1478-1518: MS. C. U., fol. 35 v; cit. por Gombrich, 1952: 62 e n. 22)⁹³⁶

... o estilo polido acaba e dá brilho a todas as coisas, não deixando nada para fazer à imaginação do Espectador, a qual obtém prazer a descobrir e acabar as coisas que atribui ao Pintor ...

(Piles, 1708: 258)⁹³⁷

A *descoberta* dos processos cognitivos de completude perceptiva e do papel que eles desempenham no acto de ver constitui o mais importante acontecimento da teoria da arte do século XVIII. Esta descoberta, ou talvez seja melhor dizer redescoberta, conduziu a uma generalizada valorização da representação incompleta, do *inacabado*, e, conseqüentemente,

⁹³⁶ «... perche nelle cose confuse l'ingegno si desta a' nove inventioni ...».

⁹³⁷ «... le style poli finit & polit toutes choses, il ne laisse rien à faire à l'imagination du Spectateur, laquelle se fait un plaisir de trouver & d'achever des choses qu'elle attribue au Peintre ...».

da contribuição subjectiva do observador na sua completude e acabamento, cujas consequências artísticas, estéticas e, até, científicas, ultrapassaram em muito o âmbito da arte e da cultura visual do século XVIII. Uma tal descoberta não pode, por sua vez, ser desligada da redescoberta da arte e do pensamento de Leonardo da Vinci e da valorização do carácter indefinido, informe e ilimitado do espaço atmosférico e da natureza indeterminada dos corpos que o preenchem:

Existem apenas dois tipos de corpos visíveis, um que não tem nem forma nem extremidades precisas ou definidas ... O segundo género de corpos visíveis é aquele em que a superfície define e caracteriza a forma. / À primeira categoria, sem superfície, pertencem os corpos tão ténues, tão líquidos, que de boamente se confundem e se misturam com outros corpos ténues, como o lodo e a água, o nevoeiro ou o fumo com o ar, ou o elemento do ar com o fogo, e outras coisas similares, onde as extremidades se confundem com os corpos vizinhos; e isto porque, os seus limites misturando-se e tornando-se imperceptíveis, encontram-se privados de superfície visto que os seus limites se interpenetram. Consequentemente, estes corpos dizem-se sem superfície. (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518*: MS. C. A., fol. 132 *rb*; cit. por Damisch, 1972: 170)⁹³⁸

Para Leonardo, a representação pictórica deste espaço e dos seus corpos sem superfície implica, portanto, um abandono da linha de contorno, do limite marcado e definido. Onde, a sua principal recomendação ao pintor, repetida vezes sem conta, é «não faças limites definidos» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518d*: MS. C.U., fol. 153^v-154^r, n.º 225, 87)⁹³⁹. Pelo contrário, a tarefa deste deverá ser a de traduzir através da linguagem plástica a natureza indistinta deste mundo aéreo e nebuloso, onde o aumento da profundidade é indissociável de uma acentuação da indeterminação e, em última instância, da invisibilidade formal. Isto significa que as formas devem ser «apenas indicadas e não acabadas [*no finite*]», pois a «grande distância entre o olho e a coisa ... está cheia de ar» e esta «grande quantidade de ar forma um corpo denso que impede o olho de ver os detalhes minuciosos dos objectos» (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518b*: MS. Ash. I., fol. 4 *r*, I, n.º 568)⁹⁴⁰.

⁹³⁸ «Il n'est que deux sortes de corps visibles, l'une n'a ni forme ni extrémités précises ou définies ... Le seconde genre de corps visibles est celui où la surface définit et caractérise la forme. / A la première catégorie, sans surface, se rattachent les corps soit ténus, soit liquides, qui volontiers se confondent et se mêlent avec d'autres corps ténus, comme la vase et l'eau, le brouillard ou la fumée avec l'air, ou l'élément de l'air avec le feu, et autres choses similaires, dont les extrémités se confondent avec les cops avoisinants, ce pourquoi – leurs limites se brouillant et devenant imperceptibles – ils se trouvent privés de surface attendu que ces limites s'interpénètrent. En conséquence, ces corps sont dits sans surface».

⁹³⁹ «Therefore, painter, do not make the boundaries pronounced at a distance». Ou, ainda, «... aduque tu pittore no circudare li tua corpi di linie ..., le quali no che possino mostrare li termini laterali, ma li lor membri per distantia sono invisibili» [*Portanto, pintor, não circundes os teus corpos com linhas ..., pois não só os seus limites exteriores se tornarão indistintos mas as suas partes serão invisíveis à distância*] (Leonardo da Vinci, *c.1478-1518b*: MS. G., fol. 37 *r*, I, n.º 49).

⁹⁴⁰ «Aduque tu pittore farai le piccole figure solamente accienate e no finite ... la cosa rimae piccola per la distatia grade ch' è fra l'ochio e la cosa, la distatia grade richiude dentro a se di molta aria: la molta aria fa i se grosso corpo il quale ipediscie e tolgie all' ochio le minute particule degli obbietti».

Leonardo define, assim, os princípios daquela que será a estética setecentista do *non finito*, do inacabado, que encontra no *componimento inculto*, no esboço informe, o seu máximo paradigma:

deves compreender que, se este esboço informe [*componimento inculto*] te parecer corresponder à tua invenção, o fará ainda de forma bastante mais satisfatória quando depois for ornado com a perfeição devida a todas as suas partes. Eu pude ver, nas nuvens e nas paredes, manchas que estimularam em mim belas invenções de várias coisas; embora estas manchas fossem, em si, totalmente desprovidas de perfeição em cada uma das suas partes, não lhes faltava perfeição nos seus movimentos ou em outras acções. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518: MS. C.U., fols. 61 v-62 r; cit. por Gombrich, 1952: 60, n. 13)⁹⁴¹

Esta radical aproximação da pintura ao princípio do esboço informe – um método por si inventado e praticado – é constantemente reafirmada por Leonardo nos seus manuscritos⁹⁴². Significa a valorização e a exploração do indeterminado, do indistinto e do ilimitado e, não menos importante, do seu extraordinário poder de sugestão; por outras palavras, da sua capacidade de estimular a invenção e a imaginação, tanto do pintor como do observador. O *sfumato*, as manchas indistintas e, em geral, as coisas confusas ou não inteiramente claras, definidas e limitadas, como as nuvens e toda a espécie de substâncias aéreas e atmosféricas – o fumo, o nevoeiro, a bruma – são transformadas por Leonardo nos alicerces de uma nova pintura e de uma nova teoria estética, mas também, por isso mesmo, de um novo tipo de observador: aquele que participa activamente, em conluio mental com o artista, no processo da representação visual. É na mente deste que o esboço informe adquire forma, que as coisas confusas se tornam percepções claras, que o inacabado adquire completude e que o ilimitado se torna numa vívida percepção do incomensurável. A ideia da pintura como *coisa mental* traduz este novo paradigma, o qual, em toda a sua modernidade, pode ser qualificado de *psicológico*: trata-se de uma enfática afirmação dos aspectos subjectivos do novo espaço pictórico e do papel nele desempenhado pelas capacidades de imaginação do sujeito perceptivo. Leonardo é, assim, o criador de

uma nova invenção ... que, embora possa parecer ser trivial e quase digna de riso, é, contudo, extremamente útil para estimular a mente para várias invenções. E ela é: quando tu olhas para uma parede coberta de manchas, ou com uma mistura de pedras, se tens que inventar uma cena, podes descobrir uma semelhança com várias paisagens, embelezadas por montanhas, rios, rochedos, árvores, planícies, vales largos, colinas, em arranjos

⁹⁴¹ «... per che tu hai a'intendere che se tal componimento inculto ti reussira appropriato alla sua inventione tanto maggiormente satisfara essendo poi ornato della perfettione appropriata a' tutte le sue parte. Io ho gia veduto nelle nuvoli e' muri machie, che m' anno deste a belle inventioni di varie cose le quali machie anchora che integralmente fussino in se private di perfectione di qualondue membro non manchavano di perfectione nelli loro movimenti o altre actioni».

⁹⁴² Cf. Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. Ash. I., fol. 4 r; I, n.º 568; Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. Ash. I., fol. 13 r; I, n.º 508; Leonardo da Vinci, c.1478-1518c: MS. C. U., fol. 33 v, 34 r; n.º 88, 157.

variados; igualmente, podes ver batalhas e figuras em acção; ou faces e vestuários estranhos, e coisas sem fim, as quais poderias reduzir a formas completas e bem desenhadas. E estas aparecem confusas em tais paredes, como o som de sinos em cujo repique poderás encontrar qualquer nome ou palavra que imagines. (Leonardo da Vinci, c.1478-1518b: MS. Ash. I., fol. 13 r, l. n.º 508)⁹⁴³

A imagem torna-se num ecrã indefinido onde o observador, como se estivesse no meio do nevoeiro, da escuridão ou de um sonho, *projecta* os seus anseios, desejos, ideias e conhecimentos; onde *projecta*, a partir do que lá está o que lá não está, completando e dando forma àquilo que é apenas sugerido para depois atribuir ao pintor, como afirmará Roger de Piles duzentos anos depois, o que afinal procede dele próprio. Projecção e sugestão, incompletude e indeterminação, são indissociáveis de invenção e descoberta: duas palavras fundamentais para compreender a vasta e prolixa obra de Leonardo e que, neste contexto, se revelam particularmente apropriadas. Invenção da *imagem potencial*, indeterminada e incompleta, mas, por isso mesmo, capaz de *estimular a mente para várias invenções*. Descoberta da imaginação criadora, essa capacidade de alargamento e transformação mental do real e de activa construção de um mundo perceptivo, de uma outra forma de realidade. Invenção e descoberta são também as duas tarefas que Leonardo legará à arte e ao observador modernos.

Em meados do século XVI, já sob a influência de Leonardo, Daniel Barbaro fala do *sfumato* como exemplo máximo da perfeição da arte: essa capacidade de desvanecer os limites entre as coisas, de fazer-nos crer que vemos o que, de facto, não vemos e que, num suavíssimo desvanecimento da nossa visão em direcção ao horizonte, nos conduz para o seio de um mundo ambíguo. Um mundo constituído por coisas que, ao mesmo tempo, são e não são, onde a nossa mente se abre à compreensão dos próprios mistérios da criação (Barbaro, 1557: VIII, v, 188; cit. por Gombrich, 1960: 351, n. 185)⁹⁴⁴. Também Vasari, quando se dedica à vida de Luca della Robbia (1399/1400-1482), falará deste poder do inacabado, do apenas esboçado, que o século XVIII redescobrirá e valorizará:

⁹⁴³ «No resterò però di mettere itra questi precetti una nova iuetione di speculatione, la quale bechè paia piccola e quasi degna di riso, nodimeno è di grade vilità a destrare lo ingegno a varie inetione, e questa è se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di uari machie o pietre di uari misti, se avrai a iuentionare qualche sito potrai li uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di motagnie, fiumi, sassi, albori, pianvre, gradi valli e colli in diuersi modi, ancora vi potrai vedere diuerse battaglie e atti proti di figure, strane arie di uolti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in itegra e bona forma, e iterviene i simili mvri e misti come del suonno di capane che ne' loro tochi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu imaginerai».

⁹⁴⁴ «È la perfettione dell'arte, fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s'intenda, quel che non si vede, anzi che l'occhio pensili vedere, quello ch'egli vede, che e un fuggir dolcissimo una tenerezza nell'orizzonte della vista nostra, che e, et non e, et che solo si fa con infinita pratica, et che diletta à chi non sa più oltra, et fa stupire, chi bene l'intende» (Daniel Barbaro, in Vitruvius Pollio (1556). *I dieci libri dell'architettura*. Venezia.

Assim, todo o artífice deve tomar conhecimento de como se aprende com a experiência que todas as obras que são para ser vistas à distância, sejam elas pinturas, esculturas ou quaisquer outras da mesma natureza, têm maior força e impacto quando são brilhantemente esboçadas do que quando são acabadas; e do mesmo modo que a distância produz este efeito, também parece que muito frequentemente a obra tosca trazida à luz num súbito furor artístico pode expressar a ideia do seu autor em apenas algumas pinceladas, enquanto que, em contraste, diligência e trabalho excessivos anulam frequentemente a força e a compreensão nas obras de quem nunca sabe como levantar as mãos daquilo que está a fazer. E quem quer que saiba que todas as artes do desenho, e não apenas a pintura, são similares à poesia, também sabe que tal como os poemas ditados pelo furor poético são verdadeiros e excelentes, e melhores do que aqueles que são trabalhados, assim, nas artes do desenho, os produtos dos homens de excelência são melhores quando são criados instantaneamente pela força do furor do que quando derivam das fantasias da mente expressando-se passo a passo, com grande dificuldade e esforço. (Vasari, 1550a: II, 289-90)⁹⁴⁵

Esta associação entre *furor* e *inacabado*, ou *non finito*, ressurgirá no fim do século XVII, por via de Roger de Piles que, retomando os temas centrais da perspectiva do desaparecimento, do espaço atmosférico e do esboço informe, dará continuidade à transformação estética e perceptiva iniciada por Leonardo. Em 1684, a propósito das relações entre invenção e pintura, Piles refere-se à imagem que antes de ser pintada na tela é pintada na mente (Piles, in Du Fresnoy, 1684a: 22) e, em 1699, a propósito do esboço, afirma: «a imaginação fornece todas as características que faltam ou que não foram acabadas e cada uma das pessoas que vê o esboço completa-o de acordo com o seu gosto» (Piles, 1699: 69-70; cit. por Bryson, 1981: 102-3)⁹⁴⁶. Piles defende também que tudo aquilo que se encontra mais distante, ou que é periférico, deve ser pintado de forma menos perfeita ou acabada⁹⁴⁷, sendo a cor e o claro-escuro os instrumentos da linguagem visual para, através deste processo de indefinição formal, sugerir uma profundidade indeterminada e criar uma verosimilhança perceptiva (Piles, in Du Fresnoy, 1684a: 48-51). Acima de tudo, ao actualizar e

⁹⁴⁵ «Alla quale cosa deono molto avere avvertenza gl'artefici perciò che la sperienza fa conoscere che tutte le cose che vano lontane, o siano pitture o siano sculture o qualsivoglia altra somigliante cosa, hanno piu fierezza e maggior forza se sono una bella bozza che se sono finite; et oltre che la lontananza fa questo effetto, pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si sprima il suo concetto in pochi colpi, e che per contrario lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza et il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno. E chi sa che l'arti del disegno, per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili, sa ancora che come le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e le buone e migliori che le stentate, così l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando sono fatte a un tratto dalla forza di quel furore, che quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica».

⁹⁴⁶ «Imagination supplies all the features which are missing or which have not been finished, and each person who sees the sketch fills them in according to his taste» [Roger de Piles (1699). «Un traité de peinture parfait», in *Abrégé de la vie des peintres*. (2^a ed.) Paris, 1715].

⁹⁴⁷ «L'œil a la liberté de voir parfaitement tous les objets qui l'environnent, en se fixent successivement sur chacun d'eux ; mais quand il est une fois fixé, de tous les objets il n'y a que celui qui se trouve au centre de la vision, lequel soit vû clairement & distinctement : les autres n'étant vûs que par des rayons obliques, s'obscurcissent & se confondent à mesure qu'ils s'éloignent du rayon direct. ... [Ces objets] s'effacent & diminuent de force & de couleur à mesure qu'ils s'écartent de la ligne directe, qui est le centre de la vision. ... [La Nature] réduit ainsi sous un même coup d'œil plusieurs objets pour n'en faire qu'un, elle donne en cela un avis au Peintre ...» (Piles, 1708 : 107-9). Para a relação entre acabamento pictórico, movimentos oculares e focagem perceptiva no pensamento de Piles, cf. Reis, 2000.

desenvolver a interacção entre representação e percepção, entre detalhe pictórico e movimentos oculares, entre inacabado e projecção mental e entre imaginação e entusiasmo, Piles conduzirá à mais importante transformação da arte setecentista: a passagem do observador de mero espectador a participante activo e, com ela, à emergência de uma teoria psicológica da pintura (Gombrich, 1960: 167). Deste modo, ele define também os princípios fundamentais em torno dos quais se desenvolverá, ao longo do século XVIII, a ideia da pintura como criação de um espaço ficcional, subjectivo e parareal: um mundo necessariamente distinto da realidade mas capaz de estimular tão amplamente o sujeito, sensorial e emocionalmente, que este, percebendo-o como «intensamente real» (cf. Bryson, 1981: 103-4), é por ele arrebatado e transportado, num estado afim ao furor criativo do artista. Transportado para um mundo imaginário, para fora da realidade, mas, por isso mesmo, para dentro de si.

Fig. 205 – Peter Paul Rubens (1577-1640). *Apoteose de James I*, 1630-4. Óleo sobre tela, d.n.d. Londres, The Banqueting House (Whitehall Palace) (detalhe central do tecto).



A eleição que Piles faz de Rubens como paradigma pictórico desta estética do inacabado e do furor criativo é inteiramente consequente com as características da obra do pintor, onde o poder dramático do tema é constantemente transformado em emoção visual, por via dessa ênfase nas qualidades marcadamente materiais e gestuais do artefacto

pictórico⁹⁴⁸. A sua transposição das características do esboço – da criação *furiosa e rapidíssima* – às composições em grande escala, expressam este desejo de envolver o sujeito na emoção matérica da pintura, tornando-o participante do acto criativo e procurando, desse modo, suscitar nele os sentimentos de arrebatamento e entusiasmo que Roger de Piles transformará em conceitos centrais da sua teoria de arte. Um bom exemplo é o tecto que pintou em Banqueting Hall, em Londres, onde esta deliberada desenvoltura técnica traduz esse deleite pela textura pictural, pela *belle matière* que tanto atrairá o século XVIII (Haskell, 1980: 232), e, através dela, um indisfarçável prazer pelo inesperado e pelo momentâneo (fig. 205).

É precisamente em Inglaterra que a estética do inacabado será desenvolvida com particular intensidade, ao longo de todo o século XVIII⁹⁴⁹. Logo em 1712, Addison retoma a ideia de Leonardo do informe, do inacabado e do acidental na natureza, das nuvens às manchas e padrões casuais, como fonte primordial dos prazeres da imaginação:

Há qualquer coisa de mais ousado e magistral nos traços toscos e descuidados da natureza do que nos esmerados retoques e embelezamentos da arte. ... Assim, colhemos deleite de uma paisagem de boa apresentação, diversificada em campos e prados, bosques e rios; de fortuitas perspectivas de árvores, nuvens e cidades que por vezes se configuram nos veios do mármore; de curiosos padrões em relevo patentes em rochas

⁹⁴⁸ Como salienta Delaforce (2002: 58-62), a influência de Roger de Piles na avaliação da pintura de Rubens e na definição, a partir dela, de novos conceitos estéticos reflecte-se directamente em Portugal. Exemplo disso é a colecção de D. Luís da Cunha comprada por D. João V: «Pride of place in D. Luís's collection was given to Rubens. His writings on Rubens, with its emphasis on the purely pictorial qualities in his art and his genius as an innovator, reflects the current trends in artistic theory and criticism. D. Luís speaks of Rubens' "vast genius" closely echoing those of Roger de Piles (1635-1709), one of the most influential art historians and theoreticians of his time. De Piles wrote of Rubens with passionate enthusiasm, calling him "un génie de premier ordre", and D. Luís would have known his *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux Peintres* (Paris, 1681) ... He would also have known de Piles's description of the famous gallery dedicated to Rubens formed by the Duc de Richelieu (1629-1715). A second edition of de Piles's *Abrégé de la Vie des Peintres* (Paris, 1699) was issued in Paris in 1715, and there is little doubt that its emphasis on connoisseurship was an important influence on the *relatório* [or report, that accompanied the seventy-two paintings now destined to adorn the royal palace; D. Luís is believed to have compiled this text]. D. Luís owned three works by Rubens [a *St Francis of Assisi*; the portrait of Rubens's first wife, *Isabella Brant*; a *modello* of a *Virgin and Child with Saints*]. ... when writing about it D. Luís dwelt on the artist's distinctive technique and the lack of finish. ... The *relatório* also reveals another side of D. Luís as a connoisseur, a fascination with the actual process of painting. In general he appears to have admired a fine, smooth and well-finished painting technique, but he was at his most perceptive when advising the king on how to look at a painting by Rembrandt, by whom he owned a portrait of the artist's son Titus leaning on a balcony. In few words he attempted to analyse Rembrandt's highly sophisticated painting method in which one layer of paint was laid thickly over another until the desired effect had been reached, creating effects of light, translucency and shadow. Rembrandt's canvases, he writes, had to be seen at the distance at which the passages that were laid on with the thickest impasto, and those that were more transparent came to "compose and unite to such admirable effect" [Visconde Juromenha (1857). "Descrição dos quadros remetidos pelo gravador Francez João Mariette a el Rei D. João V". *Jornal de Bellas Artes*. 4 (Abril); pp. 6-7]» (Delaforce, 2002: 59-62).

⁹⁴⁹ Em Portugal, a influência da estética inglesa – nomeadamente de Addison e James Harris – faz-se sentir, sobretudo, em António Ribeiro dos Santos, através do seu *Tratado da Imitação das Bellas Artes* e da sua tradução não publicada das duas primeiras partes do tratado de Harris (*Discurso sobre a Musica, a Pintura e a Poesia*. MS. BN, cod. 4667). Cf. Harris, 1772; Ribeiro dos Santos, c.1800; Saldanha, 1995a: 295-300.

e grutas; e, numa palavra, de tudo aquilo que, designado como obra do acaso, possui variação e regularidade similares a um efeito intencional. (Addison, 1712: n.º 414, 59-60)

Também Edmund Burke, em 1757, abordará a questão no seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, atribuindo à obscuridade leonardesca e ao deleite pelas coisas confusas uma dimensão filosófica nova, doravante inseparável do impacto subjectivo da imagem e da sua capacidade de suscitar uma forma superlativa de emoção:

na pintura, uma judiciosa obscuridade em algumas coisas contribui para o efeito da imagem; porque as imagens da pintura são exactamente semelhantes às da natureza; e na natureza imagens escuras, confusas e incertas têm um maior poder na imaginação para originar as grandes paixões do que aquelas que são mais claras e determinadas. (Burke, 1757: II, 4, 106)⁹⁵⁰

Na segunda metade do século, o tema será recorrentemente abordado pelo pintor Joshua Reynolds nos seus discursos perante a Royal Academy. Particularmente em quatro deles, proferidos entre 1778 e 1788. Uma vez mais, a relação entre indeterminação e imaginação, por via da representação inacabada, constitui o tópico central da abordagem. Para Reynolds, o esboço conduz efectivamente «o prazer da imaginação a um elevado grau», porque «a partir de um desenho ligeiramente indeterminado ... a imaginação fornece mais do que o próprio pintor, provavelmente, é capaz de produzir»; por isso, «o poder da imaginação é uma das causas do enorme prazer que temos em observar uma colecção de desenhos de grandes pintores». Este poder advém do facto dos esboços ou, em geral, as representações inacabadas, expressarem «ideias gerais» que encontram correspondência com aquelas que são expressas pela poesia (Reynolds, 1769-1790: Discurso VIII, 164)⁹⁵¹, algo que, segundo o pintor, se pode observar de forma magistral nos desenhos de Parmigianino e Correggio (Reynolds, 1769-1790: Discurso XI, 198)⁹⁵² – dois exemplos que traduzem um novo gosto e, com ele, um novo cânone artístico. A este nível, os discursos de Reynolds são, aliás, particularmente significativos. Reflectem uma profunda mas inteiramente consequente

⁹⁵⁰ «... and even in painting a judicious obscurity in some things contributes to the effect of the picture; because the images in painting are exactly similar to those in nature; and in nature dark, confused, uncertain images have a greater power on the fancy to form the grander passions than those have which are more clear and determinate».

⁹⁵¹ «It is true, sketches, or such drawings as painters generally make for their works, give this pleasure of imagination to a high degree. From a slight undetermined drawing ... the imagination supplies more than the painter himself, probably, could produce; and we accordingly often find that the finished work disappoints the expectation that was raised from the sketch; and this power of the imagination is one of the causes of the great pleasure we have in viewing a collection of drawings by great painters. These general ideas, which are expressed in sketches, correspond very well to the art often used in Poetry» (Discurso de 10 de Dezembro de 1778).

⁹⁵² «Those who are not conversant in works of art, are often surprised at the high value set by connoisseurs on drawings which appear careless, and in every respect unfinished ... All this we may see fully exemplified in the very skilful drawings of Parmegiano and Correggio» (Discurso XI de 10 de Dezembro de 1782).

transformação, operada ao longo do século XVIII: o surgir de um novo e apaixonado interesse pelos desenhos preparatórios dos pintores e já não apenas pelas suas pinturas finais, revelando a emergência de uma estética do inacabado (cf. Haskell, 1980:10-2). Não admira, por isso, que o amador e colecionador de arte setecentista procurasse nas pinturas as qualidades presentes nos desenhos e que esse fosse também, de forma correspondente, o rumo seguido pelos próprios pintores. Por isso, embora Reynolds nunca defenda o inacabado como um fim em si, reconhece que um «excessivo labor no detalhe tem sido, nove em cada dez vezes, pernicioso para o efeito geral» e, em particular, para essa verdade que apenas «algumas linhas ou pinceladas» são capazes de expressar (Reynolds, 1769-1790: Discurso XI, 201-3)⁹⁵³.

No entanto, é no discurso de 10 de Dezembro de 1788, a propósito de «todos aqueles estranhos rabiscos e marcas que, num exame próximo, são tão observáveis nas obras de Gainsborough, e que mesmo para os pintores experientes parecem mais o efeito do acidente do que da intenção», que Reynolds, de forma mais ampla, enfrenta a questão do informe, do inacabado e da imaginação na obra de arte:

... este caos, esta aparência tosca e informe, toma forma a uma determinada distância, por uma espécie de magia, e todas as partes parecem subitamente assumir os seus lugares adequados ... o poder que possui de excitar a surpresa, como uma forma de beleza das suas obras, penso que pode ser inferida do desejo ansioso que nós sabemos que ele sempre expressou que as suas pinturas, na Exposição, pudessem ser vistas quer próximas quer a uma certa distância. ... Frequentemente julguei que esta maneira inacabada contribuiu até para aquela impressionante semelhança pela qual os seus retratos são tão notáveis. ... É pressuposto que nesta maneira indeterminada haja o efeito geral, suficiente para lembrar o espectador do original; a imaginação fornece o resto, talvez mais satisfatoriamente, se é que não mais exactamente, do que o artista com todo o seu cuidado poderia possivelmente ter feito. (Reynolds, 1769-1790: Discurso XIV, 257-9)⁹⁵⁴

⁹⁵³ «The great advantage of this idea of a whole is, that a greater quantity of truth may be said to be contained and expressed in a few lines or touches, than in the most laborious finishing of the parts, where this is not regarded. ... No work can be too finished, provided the diligence employed be directed to its proper object; but I have observed that an excessive labour in the detail has, nine times in ten, been pernicious to the general effect ...» (Discurso XI de 10 de Dezembro de 1782).

⁹⁵⁴ «However, it is certain, that all those odd scratches and marks, which, on a close examination, are so observable in Gainsborough pictures, and which even to experienced painters appear rather the effect of accident than design; this chaos, this uncouth and shapeless appearance, by a kind of magick, at a certain distance assumes form, and all the parts seem to drop into their proper places; so that we can hardly refuse acknowledging the full effect of diligence, under the appearance of chance and hasty negligence. ... the power it possesses of exciting surprise, as a beauty in his works, I think may be inferred from the eager desire which we know he always expressed, that his pictures, at the Exhibition, should be seen near, as well at a distance. ... I have often imagined that this unfinished manner contributed even to that striking resemblance for which his portraits are so remarkable. ... However they may appear to superficial observers, painters know very well that a steady attention to the general effect, takes up more time, and is much more laborious to the mind, than any mode of high finishing or smoothness, without such attention. ... It is presupposed that in this undetermined manner there is the general effect; enough to remind the spectator of the original; the imagination supplies the rest, and perhaps more satisfactorily to himself, if not more exactly, than the artist, with all his care, could possibly have done. At the same time it must be acknowledged there is one evil attending this mode: that if the portrait were seen, previous to any knowledge of the original, different persons would form different ideas, and all would be disappointed at not finding

Para Reynolds, esta latitude que a indistinção dá à imaginação para supor e, nesse sentido, construir a percepção que mais satisfaça o sujeito observador é semelhante à que é proporcionada pelas formas acidentais⁹⁵⁵ – esse tema presente na teoria da arte ocidental desde a Antiguidade⁹⁵⁶ e recorrente desde Leonardo. Uma vez mais, quer as nuvens quer, em geral, as diferentes matérias e substâncias celestiais, surgem como o exemplo privilegiado deste poder que tanto o acidental como o indeterminado têm para estimular a imaginação a novas invenções. Leonardo, Correggio, mas também Andrea Mantegna, forneciam os modelos fundadores desta renovada obsessão setecentista com o espaço atmosférico, com as imagens nas nuvens e, de forma mais ampla, com a ideia do céu como um grandioso ecrã para a projecção da visão subjectiva do observador. Por isso, um pequeno pormenor do *Martírio de São Sebastião* de Mantegna adquiria agora uma enorme importância e significado: no canto superior esquerdo da obra, no momento do martírio do santo e do seu êxtase místico, uma nuvem transmuta-se num cavalo e cavaleiro em veloz deslocação pelo céu, ao mesmo tempo que a observação atenta dos rochedos permite descobrir outras formas fantasmáticas (fig. 206). É também este novo olhar que está na base da valorização das últimas pinturas de Ticiano, com a sua técnica de manchas, borrões e grossas pinceladas, da obra de Tintoretto (c.1518-1594) ou da redescoberta das paisagens de *bravura e furor* de Salvator Rosa e, no final do século XVIII, do distorcido e elástico mundo de El Greco (1541-1614).

the original correspond with their own conceptions, under the great latitude which indistinctness gives to the imagination to assume almost what character of form it pleases».

⁹⁵⁵ «Accident in the hands of an Artist who knows how to take advantage of its hints, will often produce bold and capricious beauties of handling and facility, such as he would not have thought of, or ventured, with his pencil, under the regular restraint of his hand. However, this is fit only on occasions where no correctness of form is required, such as clouds, stumps of trees, rocks, or broken ground. Works produced in an accidental manner, will have the same free unrestrained air as the works of nature, whose particular combinations seem to depend upon accident» (Reynolds, 1769-90: Discurso XII, 10 de Dezembro de 1784, 223). Também para Diderot, o esboço deixa «our imagination free to see in it what we wish to see, like children seeing shapes in clouds, all of us being children in one way or another» [Denis Diderot (1757). *Salons*. (Org. por Jean Seznec) (2ª ed.) Oxford: Oxford University Press, 1983; III, p. 242; cit. por Gamboni, 2002: 44].

⁹⁵⁶ «Philostratus' *Life of Apollonius of Tyana* (written at the beginning of the third century AD) expresses this most clearly. In this work, Apollonius, a philosopher and magician who was supposed to have lived in the first century, states that Phidias and Praxiteles were able to give shape to the gods not by imitation (*mimesis*), going up to heaven to make mechanical copies, but through the imagination (*phantasia*), "for imitation represents what can be seen by the eye, and imagination what it cannot see" [Philostratus (c. séc. III a.C.). *Life of Apollonius of Tyana*. VI.19]. In a discussion of painting with his disciple Damis, he uses images seen in the clouds to refute the notion that painting is imitative, since it would be necessary to conclude from this that God is an artist and amuses himself by "drawing these figures, as children do, in the sand": "it is reserved for man, with his natural gift of making-believe, to give them regular shape and existence ... So, Damis, the art of making believe is of two kinds: one consists in the manual and mental reproduction of an object – this is painting – the other in a merely mental perception of likeness ... In fact, we are agreed that the instinct of make-believe comes to man by nature, but design comes by art. This will also hold good of plastic art" [Philostratus (c. séc. III a.C.). *Life of Apollonius of Tyana*. II.22]» (Gamboni, 2002: 25).

Fig. 206 – Andrea Mantegna (1430/1-1506). *Martírio de São Sebastião*, c.1455-60. Têmpera sobre madeira, 68 x 28 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum (detalhe).



O método de Leonardo do esboço informe, o renovado fascínio pelas formas acidentais e o desenvolvimento da imaginação e da invenção como dois dos mais importantes – e interdependentes – conceitos estéticos do século XVIII encontrará no *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, publicado em 1785 por Alexander Cozens, uma nova formulação ao dispor de qualquer amador entusiasta: partir de manchas acidentais de tinta numa folha de papel para construir paisagens inteiramente imaginárias. O método, justamente apelidado *blotting* pelo autor, envolve a utilização de borrões como ponto de partida e estímulo da imaginação criadora, procurando através da sugestão, da interpretação e da projecção subjectiva, a gradual transformação do informe, do indeterminado e do incerto em imagens de um mundo inexistente mas verosímil (cf. Gombrich, 1960: 155-7; Sloan, 1986; Gamboni, 2002: 50-1). Tal como nas visões celestiais pintadas nos tectos, estas parapaisagens são, afinal, imagens de um mundo possível, potencial, mas totalmente fictício. Um mundo imaginário, um espaço subjectivo, uma pararealidade.

Assim, do método de Leonardo ao método de Cozens, passando pelo de Santo Inácio de Loyola⁹⁵⁷, a imaginação impõe-se gradualmente no seio do pensamento e da arte

⁹⁵⁷ «... the importance of the Ignatian method lies in its unremitting emphasis on making every possible focus of meditation – even invisible things and abstract notions – palpably pictorial. It is significant that Christ himself is here referred to as *visibilis*: this is not the term that most of the earlier treatises would have used. Furthermore, although the Jesuit *Ratio meditandi* itself warned that the imagination is full of trifles and easily capable of being deflected, implicit in Ignatius is the acknowledgment that this freedom of the imagination to construct *ad libitum* could be channeled into a powerful visualizing force. ... Ignatius himself did not advocate the use of real images to assist meditation, but the potential of his literary images, taken in conjunction with the exercise of “composition, by

européia como o motor de uma profunda transformação, na qual o desenvolvimento dos meios de representação objectiva do real é indissociável da afirmação triunfante dos conceitos de ilusão e de invenção. O resultado é a lenta mas inexorável emergência da subjectividade e, em geral, dos princípios de construção e interpretação perceptiva como sustentáculos de um novo paradigma. O século XVIII constitui o momento decisivo desta transformação, sobre a qual assentará o rumo posterior da arte e da cultura visual.

De forma única e privilegiada, as máquinas celestiais barrocas permitem-nos compreender o nascimento deste espaço perceptivo e estruturalmente subjectivo: nelas a representação do irrepresentável, o tornar visível o invisível, o dar forma ao informe, implicou a criação de um espaço indeterminado mas, ao mesmo tempo, suficientemente sugestivo para que o observador aí projectasse, como num ecrã, toda a informação em falta, tornando verosímil o que é apenas ficção e tridimensional o que é apenas um padrão de manchas progressivamente mais indistintas⁹⁵⁸ – de tal modo que, no zénite, estas são, afinal, indistinguíveis dos borrões de tinta de Cozens. Por isso, a sua suprema ficção, a mais subjectiva de todas, a percepção destas imagens como o ilimitado céu divino, implicou uma gradual indefinição das formas, um progressivo mergulhar na indistinção e dissolução atmosférica, cujo clímax – o limiar da visibilidade – é interpretado pelo sujeito como símbolo de Deus, do sobrenatural e do transcendente. Lá em cima, no ponto mais alto, quase tudo fica reduzido a simples manchas de tinta, a pontos de luz e de cor: «mas de que outro modo podia a arte sugerir o que de facto é irrepresentável, a ideia de infinito?» (Gombrich, 1960: 181).

Nestas pinturas, a insuficiência de informação é a chave que conduz ao *beholder's share*, à participação activa do sujeito e, nesse sentido, à ampla acção dos seus processos subjectivos – como o *principio do etc.*, essa nossa tendência a considerar que ver «alguns membros de uma série é vê-los todos» (Gombrich, 1960: 184). A construção ilusionista da profundidade depende em grande medida desta suposição do observador: a multidão de indefinidos elementos picturais é por nós transformada numa visão do ilimitado e do incomensurável. Deste modo, os níveis superiores das pinturas visionárias são governados pelas regras do «incerto e do vago», onde a nuvem e o borrão são, respectivamente, o objecto e a técnica picturais usados para «representar a hierofania» (Stoichita, 1995: 199). Como afirmava Vicente Carducho,

seeing the place”, was swiftly realized in ways that were to influence all subsequent thinking about the uses of art – to say nothing of its influence on art himself» (Freedberg, 1980: 180).

⁹⁵⁸ «The desire magically to complete the incomplete belonged to the same baroque mentality that conceived of painting as theatrical and theatre as pictorial» (Stafford, 1994: 240).

as coisas mudam de cor, forma e dimensão em função da distância entre o objecto que é visto e aquele que o está a ver. Para além desta distância nada mais pode ser visto. ... Consequentemente, ... devemos pintar o que está acima de um modo diferente do que está abaixo. (Carducho, 1633: 263; cit. por Stoichita, 1995: 102)⁹⁵⁹

Esta diferenciação não é mais do que a diferenciação entre acabado e inacabado, definido e indistinto, forma e mancha ou borrão. O espaço celestial barroco é assim um espaço atmosférico, inacabado e insuficiente em si próprio: depende do observador para encontrar a sua completude e o seu sentido, solicita a participação activa deste, estimula as suas capacidades de imaginação, interpretação e construção. É neste sentido que ele é um espaço perceptivo, uma «espécie de experiência interna do mundo exterior» (Palmer, 1999: 63) – ou melhor, um *puzzle* perceptivo cuja resolução dá acesso a um outro mundo e a uma outra realidade. Tal como o método de Cozens, ele transforma qualquer sujeito num artista ou, pelo menos, num parceiro indispensável ao resultado da arte⁹⁶⁰; tal como transforma qualquer imagem num estranho mundo suspenso algures entre a representação e a abstracção (Gamboni, 2002: 67).

Este dom [de afectar a imaginação] tem em si algo semelhante à criação. Confere uma espécie de existência e traz à contemplação do leitor diversos objectos que na realidade não existem. Completa a natureza e dá às obras de Deus uma variedade acrescida. Numa palavra, é capaz de embelezar e adornar as mais ilustres cenas do universo, ou encher a mente com os espectáculos e as visões mais esplendorosas que nele se podem encontrar. ... Já vimos a influência que um homem pode exercer sobre a fantasia de outro e com que facilidade lhe transmite uma variedade de imagens – quão grande poderemos, pois, supor que seja o poder de quem conheça todos os modos de afectar a imaginação, de quem infunda as ideias que mais lhe agradam preenchendo-as com o terror e o deleite nos graus que julgar adequados? Poderá despertar na mente imagens, sem a ajuda de palavras, e conjurar ate nós cenas que pareçam perceptíveis à vista, sem o auxílio de corpos ou objectos exteriores. Poderá arrebatá-la com visões tão belas e gloriosas, que dificilmente caberiam nas nossas actuais concepções, ou assombrá-la com espectros e aparições tão horríveis que nos fariam desejar a morte e julgar a existência pouco menos que uma maldição. Em suma, por meio desta faculdade singular, conseguirá cativar ou torturar a alma de forma tão perfeita que seria o bastante para transformar a vida de qualquer ser finito no céu ou no inferno. (Addison, 1712: n.º 421, 96-8)

A estética do inacabado, o primado do esboço informe e o paradigma da imaginação e da subjectividade tinham ainda um outro corolário: a valorização da representação incompleta e insuficiente, produzida nesse acto de furor a que se referia Vasari e que Roger de Piles reconhecia e elogiava em Rubens – e que a cada vez mais difundida técnica final de

⁹⁵⁹ «Things change colour, shape and dimension depending on the distance between the object which is seen and the one who is seeing it. Beyond this distance nothing else can be seen. ... Consequently one must paint in a different way an object that is twenty, thirty or forty feet away and one must paint whatever is above in a different way from what is below» [Vicente Carducho (1633). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Frco. Martinez].

⁹⁶⁰ «As interpretations they have a mental nature, but they are motivated by the works that provoke the principle behind them, if not their content. ... By stimulating or even exacerbating the interaction between perception and imagination ... potential images bring this psychic process itself to the beholder's consciousness» (Gamboni, 2002: 15-6).

Ticiano permitia concretizar (cf. Maravall, 1983: 341-2). Trata-se da pintura como exercício de bravura e da imagem como registo material do acto criativo, praticado, como foi referido, por muitos pintores e motivo de ampla apreciação pelos *connoisseurs* e *personnes d'esprit* setecentistas (cf. Haskell, 1980; Bryson, 1981: 104-9; Harbinson, 2000: 42). É à luz destes valores que o conceito de *fa presto*, tornado depois uma qualificação pejorativa aplicada a inúmeros artistas deste período, como Rubens, Boucher, Fragonard, Tiepolo, Maulbertsch⁹⁶¹ ou, em Portugal, de forma recorrente, a Pedro Alexandrino de Carvalho, deverá ser compreendido. Isto é, revisto de acordo com os princípios da sua época e não dos que lhe sucederiam, quando este primado do furor, do inacabado e do disforme se torna num dos principais elementos da crítica neoclássica à arte barroca. Será a ampla prevalência desta, entre finais do século XVIII e o início do XIX, que fará da designação de *fa presto* uma pesada acusação. No caso do pintor português, esta apreciação negativa torna-se definitiva por via das palavras do seu rival Cyrillo Volkmar Machado, quase vinte anos mais novo:

[Pedro Alexandrino] Teve, como André Gonçalves o talento de saber agradar ao Público, de sorte que não só tinha as encomendas de quasi todos os paineis de Igreja, que se fazião de novo; mas tiravão-se muitos mais antigos dos seus lugares para se collocarem os dele. ... fazia todos os esforços para agradar, hindo a tectos, e a toda a parte aonde achava que fazer, e não rejeitava cousa alguma por barata que fosse; seguindo nesta parte o systema de Bento Coelho [da Silveira]. Nós o vimos começar hum grandissimo quadro no tecto de huma igreja, pela pequena cabecinha de hum Serafim, e prosequiu até o fim, sem precisar tornar atrás para correcção, affinação, ou accordo; cousa verdadeiramente rara; mas que foi causa de que o seu colorido muitas vezes desmaiasse com o tempo por pouco empastado. (Machado, 1823: 121-2)

A redução quase total da apreciação de Cyrillo sobre Pedro Alexandrino a esta mistura de sucesso público, de produção abundante e de criação rápida demonstra como três dos principais valores da cultura barroca e do apreciado furor e *rapidissimo* setecentistas podiam ser agora motivo de forte crítica e, até, de desdém artístico. Simplista e injusta, ela estabeleceria a reputação futura do pintor, tanto quanto a de todo este período e do próprio género pictórico, contribuindo para ocultar uma evidência incontornável: apesar de todas as insuficiências e heterogeneidade da sua obra, Pedro Alexandrino de Carvalho foi o mais importante pintor português da segunda metade do século XVIII e os seus inúmeros tectos demonstram habilidade compositiva e inteligência pictural – assente, desde logo, numa aguda

⁹⁶¹ «Tiepolo painted the Palazzo Labia at the rate of five square meters a day, and Maulbertsch seems to have worked at a similar speed; the side chapels of the Piarist Church, which are relatively intricate in terms of their design and numbers of figures, were painted in ten days. ... In a well-known statement in his 1763 essay on the beautiful in art, Winckelmann says that "Tiepolo did more in a day than Mengs in a week, but the former is seen and forgotten; the latter remains forever"» (Kaufmann, 2005: 118). Execução rápida, pincelada vigorosa, manchas e efeitos de cor e luz e distorção anatómica das figuras estão quase sempre associados nestes pintores. Maulbertsch é um dos exemplos mais óbvios: as suas figuras «are disproportionately tall and thin, and the elongation of arms and legs to the extent of anatomical impossibility to create emphasis» (Kaufmann, 2005: 24).

consciência da interacção perceptiva entre factura e distância de observação⁹⁶². Além disso, este criticismo, repetido constantemente daí em diante, tornou-se historicamente hipócrita, já que os séculos XIX e XX, por via do romantismo e do modernismo, consagraram tempos de realização das obras que tornam quase todos os pintores dos últimos duzentos anos *fa presti* apreciados e elogiados. Mas esta foi, afinal, apenas uma outra consequência da arte do inacabado: ser a raiz da transformação romântica que moldaria os conceitos de arte e artista que vigoram até hoje.

O tipo de pincelada, mas também de pincéis e, em geral, de instrumentos empregues pelos artistas, constituem agora, pelo papel que desempenham nos resultados da representação, não apenas um pormenor técnico mas um domínio da própria teoria da arte:

Há dois modos diferentes de usar os pincéis: um suave, doce e uniformemente acabado, o outro arrojado, intrépido e vigoroso. (Lairesse, 1707: I, 51; cit. por Barasch, 1990: 58)⁹⁶³.

Em geral, se o carácter da imagem for o grandioso, o terrível, ou o selvagem, como batalhas, pilhagens, feitiçarias, aparições, ou até os retratos de homens com tais caracteres, deverá ser empregue um lápis áspero e vigoroso; se, pelo contrário, o carácter for a graça, a beleza, o amor, a inocência, etc., é mais apropriado um lápis mais macio e maior acabamento. (Richardson, 1725: 70; cit. por Gombrich, 1960: 316)⁹⁶⁴

Esta relação entre o tema grandioso, a pincelada rápida e vigorosa e a aparência inacabada afirma-se, ao longo dos séculos XVII e XVIII, como um dos meios mais efectivos de sedução e atracção do olhar do observador; mas também de indução neste de estados extremos de emoção⁹⁶⁵ capazes de transformar o acto perceptivo numa efectiva experiência de raptó.

Em suma, ao dissolver o sólido mundo real num magma informe e indeterminado, o espaço atmosférico nascido com Leonardo cria um desafio irrecusável à nossa compulsão perceptiva para interpretar, construir e, conseqüentemente, transformar; para atribuir sentido ao que vemos, para ultrapassar o incerto e para formular hipóteses a partir de informação

⁹⁶² Exemplo inverso é o do tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa: a observação próxima da pintura, proporcionada por ocasião do seu restauro, revela um preciosismo nos detalhes incompatível – e, sobretudo, inútil – com a distância a que, habitualmente, é observado.

⁹⁶³ «There are two different handlings of brushes: one suave, mellow and smoothly finished, the other bold, intrepid and vigorous» [Gérard de Lairesse (1707). *Het Groot Schilderboek*. Amesterdão (*Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes ...* (2 volumes) Paris: Moutard Libraire-Imprimeur de la Reine Editeur, 1787)].

⁹⁶⁴ «Generally, if the character of the picture is greatness, terrible, or savage, as battles, robberies, witchcrafts, apparitions, or even the portraits of men of such characters there ought to be employed a rough, bold pencil; and contrarily, if the character is grace, beauty, love, innocence, etc., a softer pencil, and more finishing is proper» [Jonathan Richardson (1725). *An Essay on Theory of Painting*. Londres: A. Bettesworth (*The Works of Jonathan Richardson*. Londres: T. Davies, 1773)].

⁹⁶⁵ «This emphasis on the importance of the emotions, the conviction that it was the artist's duty to induce emotion, was born in turn of the universal assumption that ultimate reality in the shape of some all-embracing unity was perceptible only in moments of intense passionate experience» (Hook, 1976: 12).

insuficiente. Efectivamente, o nosso sistema perceptivo parece lidar mal com o incompleto, na medida em que somos constantemente levados a completar as formas que, no nosso campo visual, surgem interrompidas, parcialmente ocultas ou insuficientemente definidas. O carácter compulsivo – ou melhor, automático – deste esforço de completude revela-se no modo como, em geral, lidamos com representações bidimensionais de formas tridimensionais, adicionando mentalmente elementos e superfícies que não estão representados. Neste sentido, a nossa capacidade de perceber espaço assenta nesta tendência a atribuir ao que vemos aquilo que, de facto, não vemos. Portanto, partir do princípio que aquilo que vemos é insatisfatório, porque resultante de uma insuficiência informativa, parece ser um pressuposto básico e constante da nossa percepção visual. Também constante parece ser a sua principal consequência: fornecemos informação que, adicionada àquela que é sensorialmente recolhida, permite completar o que se apresenta incompleto e, desse modo, retirar-lhe ambiguidade. Ou, se quisermos, dotá-lo de *certeza* e, não menos importante, de vívida tridimensionalidade e espacialidade. Claro que o diferencial entre a informação contida no estímulo e na percepção desse estímulo conduz directamente à nossa mente: às nossas expectativas, suposições e memórias. Neste sentido, em todas as percepções – e, de forma paradigmática, naquelas que resultam de imagens bidimensionais, como as pinturas – existe uma componente de *invisível* ou, por outras palavras, de visualização do invisível (entendido aqui como tudo aquilo que sendo uma manifestação visual não resultou, no entanto, de informação visível aos nossos olhos). De uma forma metafórica este poderá ser apelidado o lado *sombrio* da nossa percepção: aquele que não resulta da luz que, vinda do exterior, atinge os nossos olhos mas que tem na escuridão da caixa craniana, isto é, no nosso cérebro, a sua origem. Luz e sombra ou *Lux e Tenebris*, das trevas nasce a luz: eis uma oposição tipicamente barroca e um dos lemas setecentistas da maçonaria.

Este desafio do incompleto é o mesmo desafio que nos faz ver formas nas nuvens e tomar o indeterminado céu como um campo de constantes manifestações fenoménicas: pressupõe tanto descobrir coisas novas como explicitar e reformular as existentes, num processo de constante *expansão do significado* sobre o qual assentou toda a espacialidade barroca setecentista (Bryson, 1981: 109). Se o céu é «o resultado de uma hipótese vaga» e, por isso, «é muito menos determinado do que tendemos a pensar» (Gombrich, 1974b: 209), o mesmo se pode dizer da sua representação nos tectos barrocos. Esta pressupõe sempre que fossemos capazes de preencher os vazios, de fornecer a informação em falta e de ver as

formas aí suspensas a uma distância tão indeterminada, ou ambígua, quanto a das nuvens ou a das estrelas na abóbada do céu⁹⁶⁶. Ambiguidade e potencialidade são, assim, características fundamentais das máquinas celestiais pintadas nos séculos XVII e XVIII: ambiguidade porque esta refere-se ao «“carácter do que é susceptível de várias interpretações”», àquilo «“que pertence a duas categorias”» e a que «“falta precisão e perturba”» (Gamboni, 2002: 13); potencialidade, porque as imagens potenciais são todas «aquelas estabelecidas – no reino do virtual – pelo artista mas dependentes do observador para a sua realização» e cuja «propriedade é tornar o observador consciente ... da natureza activa e subjectiva do acto de ver» (Gamboni, 2002: 18).

Deste modo, a abóbada das igrejas funciona como esse ecrã no qual projectamos mais do que vemos⁹⁶⁷ – seja o pequeno detalhe nebuloso que sobreviveu no centro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Livramento, no concelho de Mafra (fig. 207), ou o informe mundo celestial no tecto da Portaria da Igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa (fig. 208). Neste mundo de formas veladas, de cores esfumadas e limites dissolvidos, os indícios são transformados por nós em percepções sólidas. O que vemos é, em grande parte, o que julgamos ver, e o que julgamos ver depende tanto do artista como de nós: das nossas expectativas, conhecimentos e cultura⁹⁶⁸. Nesse sentido, o observador «responde à sugestão do artista porque obtém prazer na transformação que ocorre à frente dos seus olhos. Foi neste prazer que uma nova função da arte emergiu gradualmente e de forma nada despercebida» durante o século XVIII: ao longo deste período «o artista dá crescentemente ao observador “mais para fazer”, arrasta-o para o círculo mágico da criação e permite-lhe experimentar algo da emoção de “fazer” que fora anteriormente o privilégio do artista» (Gombrich, 1960: 169). Neste apelo à imaginação, a máquina celestial torna-se, acima de tudo, uma construção subjectiva, tão elástica, indefinida e instável como todas as criações da mente humana. Trata-se de criar um mundo provável, que não é nem real nem idêntico à realidade e que, nas

⁹⁶⁶ «... the sky is the limit of our visual world, and a suitable limit can mediate the perception of the sky» (Gombrich, 1974a: 168).

⁹⁶⁷ «Correspondences are formed in projection, and *projection* is a process in which emotions or feelings flow from us to what we perceive. ... Projection is fundamentally an unconscious process, and it operates, at any rate in its complex form, through fantasy» (Wollheim, 1987: 82-4).

⁹⁶⁸ «... we need to know something in order to see in the picture something else, and my claim is that, so long as the something else is actually there to be seen in the picture – that is to say, provided that it concurs with the artist's fulfilled intention – the use of the information is legitimate, no matter how we come by it. Sometimes however the information that we need is not just information that will, in conjunction with what we already know, enable us to see what is to be seen in the picture, but is information that details or makes explicit what is to be seen in the picture. The knowledge that we require in such cases has to function not so much as cognitive stock but as perceptual clash» (Wollheim, 1987: 92-3).

palavras de Piles, deve *frapper* e *attiré* o observador⁹⁶⁹. Atingi-lo com violência para assim o surpreender, atrair e, em última instância, raptar. Raptá-lo para um mundo de ilusão, de emoção e de subjectividade, onde a «fantasia» é «a fonte mais fecunda da maravilha, e beleza poetica» (Freire, 1748: I, 85). A combinação entre o entusiasmo de Roger de Piles e a fantasia ilusionista das máquinas celestiais transportam o sujeito numa viagem em direcção a esta pararealidade que só a visão pode revelar e a pintura criar. Nessa viagem, transportam também a pintura para uma nova dimensão, eminentemente visual, autónoma da literatura e do signo verbal. Transportam igualmente a visão para o domínio da percepção cognitiva e da subjectividade⁹⁷⁰:

A ideia de visão subjectiva – a noção de que a nossa experiência sensorial e perceptiva depende menos da natureza de um estímulo externo do que da composição e funcionamento do nosso aparato sensorial – foi uma das condições para a emergência histórica das noções de visão autónoma, isto é, para um corte (ou libertação) da experiência perceptiva de uma relação necessária com um mundo exterior. (Crary, 1999: 12)

Imaginação e subjectividade serão, deste modo, duas palavras chave que o século XVIII legará ao seguinte, preparando o caminho para a nova sensibilidade romântica. Por isso, na mesma altura em que o fisiologista Jan Purkinje (1787-1869) define, pela primeira vez, o conceito científico de experiência subjectiva – conjunto de «sensações que não correspondem a nada exterior ao corpo» e, por isso, «sem correspondência com a realidade» (Purkinje, 1823: 3-4; cit. por Wade, 1998: 157)⁹⁷¹ – o poeta Samuel Coleridge declara: «defendo que a imaginação primária é a força viva e o agente primordial de toda a percepção humana e a repetição na mente finita do eterno acto de criação no infinito EU SOU» (Coleridge, 1815-7: 313)⁹⁷².

⁹⁶⁹ «Ainsi l'obligation de la Peinture, étant d'appeller & de plaire ... attiré son Spectateur ...» (Piles, 1708: 20).

⁹⁷⁰ «De Piles' importance for the history of baroque theory can therefore hardly be overstated. He began a discussion about painting on its *own* rather than on literary terms, an argument that was to be continued and expanded throughout the following two centuries. De Piles' view of painting emphasized the psychological or emotional impact that it has on the viewer, how it depends upon color, and how it holds together as a formal structure. ... It is to de Piles that we turn to discover how it is that a painting is received rather than read, experienced rather than analyzed. What he developed was a language and a way of looking at art that privileged the styles of Baroque spectacle and drama» (Minor, 1999: 369-70).

⁹⁷¹ «Generally there are sensations which do not correspond to anything outside the body. In so far as they imitate the qualities and forms of external things, they thereby often give rise to illusions, phantoms, or appearances with no corresponding reality. These can be referred to as subjective sensory phenomena» [Jan Purkinje (1823). *Beobachtungen und Versuche zur Physiologie der Sinne: Neue Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjectiver Hinsicht*. Praga: Calve; pp. 3-4; cit. por Wade, 1998: 157].

⁹⁷² «The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM».



Fig. 207 – Autor desconhecido. *Alegoria à Virgem Maria*, após 1786. Fresco ou óleo e/ou tèmpera sobre estuque, d.n.d. Livramento (Mafra), Igreja de Nossa Senhora do Livramento (tecto da nave).



Fig. 208 – Vincenzo Bacherelli (1672-1745); Manuel da Costa (c.1755-1826). *Triunfo de Santo Agostinho sobre a Heresia*, 1710 e 1796. Tèmpera ou óleo sobre estuque, d.n.d. Lisboa, Igreja de S. Vicente de Fora (detalhe do tecto da portaria).

Fig. 209 – August Strindberg (1849-1912). *Celestografia*, 1894. Fotografia (cópia moderna), 12 x 8 cm. Estocolmo, Biblioteca Real (Biblioteca Nacional da Suécia).



Também o fascínio pelo céu será um legado do Barroco ao romantismo: das paisagens e estudos de Turner, Constable e Caspar David Friedrich (1774-1840), às pinturas do acaso do dramaturgo e pintor August Strindberg (1849-1912), em cujas manchas de tinta aplicadas com uma espátula ele «encontra ali sempre algo novo, inteiramente de acordo com o meu estado de espírito» (Strindberg, 1894: 131)⁹⁷³. Ou, melhor ainda, às suas impressões fotográficas do céu, a que chamou *Celestografias* (fig. 209): esses indeterminados registos do céu nocturno em pequenas placas fotossensíveis, imagens de uma nova teologia que ele, numa carta de 13 de Agosto de 1894 (cit. por Gamboni, 2002: 177), define como a «teologia do acaso». Deste modo, o apelo, iniciado pela arte barroca, à participação crescente do observador, à sua capacidade de projecção e à sua faculdade de imaginação, significou um lento mas cada vez mais profundo mergulhar na visão subjectiva, na vívida experiência de uma outra forma de realidade e na descoberta desse «sentido do mistério» que «reside sempre na ambiguidade, nos aspectos duplos e triplos, na suspeição de aspectos (imagens

⁹⁷³ «Since then I have occasionally revisited those panels of scrapings, and I have always found something new there, entirely according to my own state of mind».

dentro de imagens), formas que irão ser ou que serão de acordo com o estado de espírito do observador» (Redon, 1902: 100; cit. por Gamboni, 2002: 9)⁹⁷⁴. Raptado do mundo real, o observador raramente voltará a ele nos dois séculos seguintes. Esse deixou de ser o papel da arte.

⁹⁷⁴ «Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans les images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regarder» [Odilon Redon (1922). *A soi-même. Journal (1867-1915): Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: Henry Fleury (Paris: Librairie José Corti, 1961)].

UMA CONCLUSÃO
SOB A FORMA DE DOIS
EPÍLOGOS

1. O *furor celestia*: êxtase, entusiasmo e sublime

... é todo o céu um presságio / e é todo o mundo um prodígio.

(Calderón de la Barca. *La vida es sueño*, 1635)⁹⁷⁵

É a nossa ignorância das coisas que causa toda a nossa admiração e que, principalmente, excita as nossas paixões. ... As ideias de eternidade e infinito estão entre as mais emocionantes que temos e, no entanto, talvez não haja nada que compreendamos tão pouco como o infinito e a eternidade.

(Burke, 1757: II, 4, 105)⁹⁷⁶

Gloria in excelsis Deo – glória a Deus nas alturas⁹⁷⁷ – o hino constantemente musicado, cantado e rezado no interior das igrejas barrocas, encontra a sua monumental expressão pictórica nas representações do espaço celestial criadas pelos pintores dos séculos XVII e XVIII nos seus tectos. O alto, o tecto, o céu, confundem-se, assim, com a própria ideia de Deus. O louvor de um é o louvor do outro, tal como a sobrenaturalidade celeste é indissociável da sobrenaturalidade divina: «Ele sozinho formou a extensão dos céus / e caminha sobre as ondas do mar. / Ele criou a Ursa Maior, o Orion, as Plêiades / e os segredos do céu austral. / Ele fez grandes e insondáveis maravilhas, / prodígios incalculáveis» (*Job*: 9, 8-10).

É também um céu maravilhoso e prodigioso que é constantemente pintado nos tectos, abóbadas e cúpulas ao longo de todo um período que, genericamente, vai da Contra-Reforma à extinção das ordens religiosas, da revolução científica às grandes transformações sociais, políticas e culturais do iluminismo, da formação do estado absolutista às revoluções liberais. Um céu glorioso, onde o furor é o motor da representação artística e o êxtase o

⁹⁷⁵ «... es todo el cielo un presagio / y es todo el mundo un prodigio» [Pedro Calderón de la Barca (1635). *La Vida es Sueño*. (Org. por Evangelina Rodríguez Cuadros) (18ª ed.) Madrid: Espasa-Calpe, 1997; I, 984-5].

⁹⁷⁶ «It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. ... The ideas of eternity, and infinity, are among the most affecting we have, and yet perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity».

⁹⁷⁷ As palavras são uma adaptação daquelas com que culmina o teatral anúncio aos pastores do nascimento de Cristo. Primeiro, «um anjo Senhor apareceu-lhes, e a glória do Senhor refulgiu em volta deles»; depois o anjo anuncia-lhes o facto; «de repente, juntou-se ao anjo uma multidão do exercito celeste, louvando a Deus e dizendo: “Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do seu agrado”» (*Lucas*: 2, 9-15).

objectivo a alcançar pelo seu observador: se «sem *furor* não há arte» (Argan, 1989: 119), sem êxtase não há *experiência mística*⁹⁷⁸. Por isso, é impossível compreender a arte barroca e, em particular, o poder das máquinas celestiais, sem compreender a sua adaptação às condições arquitectónicas, a sua motivação religiosa e, sobretudo, o seu efeito no sujeito a quem se dirige – aquilo que ela espera, exige e obtém do seu observador. O que é pedido a este não é, como hoje num museu, que se entregue à mera contemplação estética da obra artística⁹⁷⁹, mas antes que, através desta, se abandone de corpo e alma à experiência transcendente da ascensão, da elevação e do transporte místico⁹⁸⁰. Precedendo a invenção dos conceitos iluministas de *estética* e de *museu*, as máquinas celestiais, além de pinturas, são epifanias ou, pelo menos, a verosímil e persuasiva demonstração da sua possibilidade. Conduzir o observador para o seu seio, arrancá-lo à realidade da sua existência terrena e lançá-lo numa viagem ascensional em direcção ao céu, a Deus e ao paraíso: eis o seu principal objectivo. O entendimento deste, não totalmente isento de dificuldades para o observador contemporâneo, é essencial para que estas obras, irredutivelmente ligadas aos locais para que foram criadas, permaneçam verdadeiramente compreensíveis e admiráveis.

A experiência das máquinas celestiais é, portanto, a experiência mística do *êxtase*, do sair de si próprio, de aceder a um outro espaço e a uma outra dimensão, num percurso ascensional de união com o divino: «e o espírito arrebatava-me e transportava-me» (*Ezequiel*: 3, 14), e «no dia do Senhor, o Espírito arrebatou-me e ouvi atrás de mim uma voz potente como de trombeta ...» (*Apocalipse*: 1, 10). Neste sentido, elas fornecem a visão do céu, mostram o caminho para ele e, ao mesmo tempo, operam a impulsão necessária à elevação. Num efeito de sucção ou aspiração, libertam o crente das leis da gravidade e transportam-no para o domínio vertiginoso das alturas celestiais onde pairam os anjos, os santos e os

⁹⁷⁸ «The Christian view of the “mystical experience” is that it is the experience of the presence of God. The direct experience of the silence of God is ineffable, beyond words, and therefore notoriously difficult to discuss. Even the name for the phenomenon is unsatisfactory. The term “mysticism” was not invented before the eighteenth century, ... though the word is rooted in Dionysius’ *via mystica* (mystical path) ...», tal como o termo *espiritualidade* é «a modern, eighteenth-century word ...» (Russell, 1997: 141).

⁹⁷⁹ «[The late eighteenth and early nineteen centuries] It was the era when Europeans began to regard art works (in particular antiquities) with a reverence formerly reserved for saint relics, to whisper before “great art” in public galleries, and consistently to employ religious metaphor in their discussion of art» (Craske, 1997: 28).

⁹⁸⁰ «O sagrado celeste permanece activo na experiência religiosa pelo simbolismo da “altura”, da “ascensão”, do “centro”, etc. ... Tudo quanto está mais próximo do Céu participa, com intensidade variável, na transcendência. A “altura”, o “superior”, são assimilados ao transcendente, ao *sobre-humano*. Toda a “ascensão” é uma ruptura de nível, uma passagem para o Além, uma ultrapassagem do espaço profano e da condição humana. Escusado será acrescentar que a sacralidade da “altura” é válida pela sacralidade das regiões atmosféricas superiores, portanto, em última instância, pela sacralidade do Céu. ... Transcender a condição humana, pelo facto de penetrar numa zona sagrada (templo, altar), pela consagração do rito, pela morte, exprime-se concretamente por uma “passagem”, uma “subida”, uma “ascensão”» (Eliade, 1947: 140-3).

mártires: «porque ao contemplar todas as partes, umas após outras, e elevando pouco a pouco o meu olhar para o alto, sinto-me docemente atraído para o meio da abóbada. Parece-me que quanto mais a observo mais ela se eleva no ar e parece sustentar-se a si mesma» (Félibien, 1666-88: I, 125-6; cit. por Démoris, 1997: 40-1)⁹⁸¹. A invenção, a ilusão e a emoção são os meios cruciais desta operação de raptos do observador. Um raptos físico e espiritual, religioso e artístico, intensamente dramático e absolutamente teatral, que arranca o sujeito à terra e o lança pelos ares numa viagem cósmica em direcção a um outro mundo, sobrenatural, fantástico e extraordinário:

Sei de um homem, em Cristo, que, há catorze anos – ignoro se no corpo ou se fora do corpo, Deus o sabe! – foi arrebatado até ao terceiro céu. E sei que esse homem – ignoro se no corpo ou se fora do corpo, Deus o sabe! – foi arrebatado até ao paraíso ... (2 Coríntios: 12, 2-4)

Os êxtases, os raptos, os arrombamentos de S. Pedro de Alcântara foram uns prodígios raros; é um espanto o considerar-se quão excessivos, quão veementes e quão contínuos eram. Era devotíssimo da Cruz, e assim apenas se punha a contemplar junto a qualquer cruz quando se via com os braços em Cruz arrebatado nos ares, cercado de raios tão divinos, de nuvens tão gloriosas, que bordavam de divina claridade todos os circunvizinhos horizontes; se rezava no coro, ei-lo tão elevado que dava com a cabeça no tecto; se no caminho, já um, já dois, já três côvados de alto, se junto às árvores se punha de joelhos, ei-lo subido em tanta altura que vencias as mesmas árvores; tanto o levava o amor, que parece tinha já o dote da agilidade. (Leytan, 1671: 32; cit. por Sobral, 1996b: 93)⁹⁸²

O raptos do observador é, portanto, a experiência do êxtase e do *arrombamento* celestial; uma compulsão de voo, uma acrobacia aérea, um *furor aeronáutico*, que eleva o sujeito até ao espaço do céu, real ou pintado. Mas também – e sempre – um excesso:

É verdade que eu tenho uma atitude muito religiosa e uma bonita maneira de bater no peito, mas o certo é que há vinte ou trinta almas que batem no peito melhor que eu. Esta manhã, na [igreja do Convento da] Boa Morte, um velho pecador permaneceu, durante todo o tempo que durou a missa, com os braços abertos. Parecia, pela atitude e pela inflexibilidade, um antigo candeeiro de braços. E uma outra contrita personagem tanto se emocionou no momento da consagração que pousou o nariz nas lajes e lambeu o chão. Quando receberei eu graça bastante para atingir estes excessos? (Beckford, 1787-8: 164 [Domingo, 4 de Novembro de 1787])

Um excesso que é, desde logo, visual: à visão como capacidade de ver o que é visível, contrapõe-se a visão como revelação do invisível, como experiência visionária. As máquinas celestiais jogam permanentemente com este duplo sentido e, conseqüentemente, com esta ideia da pintura como representação capaz de mobilizar eficazmente os processos da

⁹⁸¹ «Car en contemplant toutes les parties les unes après les autres, et en portant peu à peu mes regards en haut, je me sentais doucement attiré jusqu'au milieu de la voûte. Il me semblait que plus je la regardais, plus elle s'élevait en l'air et paraissait se soutenir d'elle-même» [André Félibien (1666-88). *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. (5 vols.) Paris: s.e.].

⁹⁸² Frey Alvaro Leytan (1671). *Sermam na festa da canonização de Sam Pedro De Alcantara ...* Lisboa: Officina de Domingos Carneiro (ortografia e pontuação actualizada por Moura Sobral).

percepção visual e como simulação capaz de apelar à capacidade de transcendência e superação da visão ordinária. Esta relação entre raptos, êxtase e excesso visual encontra a sua raiz na ideia de martírio: de acordo com o sentido original da palavra *martus*, o mártir é aquele que testemunha, espiritual e visualmente, a natureza extraordinária de Cristo (Minor, 1999: 170). Uma tal condição visionária envolve necessariamente um estado de exaltação e arrebatamento, de admiração e assombro, de perturbação e deslocação extramundana. Por isso, se a experiência do martírio é uma experiência de dor e de prazer, o êxtase é uma experiência de visualidade e espiritualidade e o raptos é uma experiência tanto religiosa como artística. Mas, também, intrinsecamente individual, na medida em que corresponde a um estado mental⁹⁸³, a uma «percepção e revelação no interior da mente» do sujeito (Wittkower, 1958: 55):

Só eu, Daniel, é que pude contemplar esta aparição; aqueles que estavam comigo não a viram, mas apoderou-se deles um tão grande pavor que correram a esconder-se. Então, fiquei sozinho, continuando a presenciar esta portentosa aparição. Faltaram-me as forças; tornou-se lívida a cor do meu rosto e desfaleci. (*Daniel*: 10, 7-8)

Porém, uma das consequências mais importantes do Concílio de Trento foi a normalização e universalização desta experiência individual. De facto, a partir do século XVII, a imagem – nomeadamente a imagem pictórica – torna-se, no âmbito do processo da Contra-Reforma, um meio fundamental de propagar a experiência visionária individual e de a enquadrar e submeter aos ditames e aos objectivos da Igreja. Este controlo da *visão* através da pintura permite que o observador aceda à experiência privada de um outro sujeito, que a partilhe e também que a replique, tornando-a no modelo para a sua própria. Deste modo, «através da pintura, e graças à pintura, a experiência visionária, juntamente com a visão, torna-se uma propriedade pública» (Stoichita, 1995: 19), ao mesmo tempo que a Igreja assegura a conformidade do processo de visualização mística com os decretos eclesiais, evita a «instabilidade da imaginação» e contorna os perigos do seu uso desenquadrado:

Estas imagens serão capazes de ajudar todos, já que a mente é árida e monótona; mas ajudarão especialmente as pessoas mais simples a concentrarem sua atenção e a meditarem de forma mais útil. Pois aquele que usa este método superará facilmente aquelas duas coisas que tendem a tornar a meditação difícil e até infrutífera. A primeira é a instabilidade da imaginação: após o pecado de Adão ela tornou-se completamente descontrolada; a mente instável foi obrigada a vaguear sobre todo o curso da terra, não lhe sendo permitido cingir-se aos pensamentos piedosos. De modo a restringi-la, pareceu apropriado fixá-la, por assim dizer, através de cogitações

⁹⁸³ «On sait déjà assez que c'est l'âme qui sent, et non le corps : car on voit que, lorsqu'elle est divertie par une extase ou forte contemplation, tout le corps demeure sans sentiment, encore qu'il ait divers objets qui le touchent. Et on sait que ce n'est pas proprement en tant qu'elle est dans les membres qui servent d'organes aux sens extérieurs, qu'elle sent, mais en tant qu'elle est dans le cerveau, où elle exerce cette faculté qu'ils appellent le sens commun ...» (Descartes, 1637: IV, 29).

piadosas e de imagens. O bem-aventurado Inácio [de Loyola] aprovou precisamente isto quando escreveu a [Jerome] Nadal dizendo que ele devia publicar a Vida de Cristo representada por meio de bonitas imagens, para a conveniência específica daquele que medita. A experiência ensina-nos o quão verdadeiro isto é; e a Santa Igreja, que faz um uso considerável das imagens, confirma isto com a sua autoridade. (Sucquet, 1630: II, 2, 498; cit. por Freedberg, 1980: 185)⁹⁸⁴

O papel da imagem, em geral, e da pintura, em particular, na orientação, controlo e estímulo da imaginação mística é um dos temas recorrentes quer da teologia contra-reformista⁹⁸⁵, quer dos testemunhos dos grandes místicos em torno dos quais se definirá a espiritualidade barroca. Nestes, aliás, a ambiguidade dos conceitos de imagem, de visão e de representação é constante. Como constantes são as interações entre visões místicas e visões pictóricas⁹⁸⁶:

Tinha tão pouca habilidade para com o entendimento representar coisas que, se não fosse o que via, não aproveitava nada da minha imaginação ... como quem está cego ou às escuras, que ainda que fale com uma pessoa e perceba que está com ela porque tem por certo que ela está ali (digo que entende e crê que está ali, mas não a vê), desta maneira acontecia-me a mim quando pensava em nosso Senhor. Por este motivo era tão amiga das imagens. Desventurados os que por culpa sua perdem este bem! (Teresa de Ávila, 1574: IX, 6, 50)⁹⁸⁷

Num dia de São Paulo, estando na missa, representou-se em mim toda esta Humanidade muito sagrada, como se pinta ressuscitado, com tanta beleza e majestade ... Esta visão, ainda que imaginária, nunca a vi com os olhos corporais, nem nenhuns outros, mas com os olhos da alma. ... Não é um resplendor que ofusque mas antes uma suave brancura e um difuso resplendor que produz um grande deleite à vista e não a cansa ... É uma luz tão diferente das de cá, que a claridade do sol que vemos parece uma coisa deslustrada em comparação com aquela claridade e luz que se representa à vista, que depois já não se quer abrir os olhos. ... O que agora queria dizer é o modo como o Senhor se mostra através destas visões. Não digo que irei declarar de que maneira se pode pôr

⁹⁸⁴ «These images will be able to help everyone, since the mind is arid and dull; but it will especially help simpler folk to concentrate their attention and to meditate more usefully. For he who uses this method will easily overcome those two things which tend to make meditation difficult and even fruitless. The first is the instability of the imagination: after the sin of Adam it became wholly unbridled; the unstable mind was made to wander over the whole course of the earth, and was not allowed to stick to pious thoughts. In order to restrain it, it seemed appropriate to fix it, as it were, by means of pious cogitations and by images. The blessed Ignatius approved of just this when he wrote to [Jerome] Nadal that he should publish the Life of Christ represented by beautiful images, for the specific convenience of the meditator. Experience teaches us how true this is; and the Holy Church, which makes considerable use of images, confirms this by its authority.» [Antonius Sucquet (1630). *Via vita aeternae: Iconibus illustrata per Boetius a Bolswert*. Antuérpia: Henricum Aertssium].

⁹⁸⁵ «Just as famous and outstanding painters must do their best to represent after the life that which they have chosen to imitate by art, so Christians must imitate Christ in their lives and relations with others, as well as in their deeds, until they show Christ in themselves, as if depicted after the life» [Johannes David (1601). *Veridicus Christians*. Antuérpia: Jan Moretus; p. 353; cit. por Freedberg, 1980: 184]

⁹⁸⁶ As visões do português São João de Deus (1495-1550), por exemplo, envolveram quase sempre pinturas: «the most famous of these took place in the Church of Our Lady of Granada. One day, while he was praying before the Crucifix, he thought he saw John the Evangelist and the Virgin Mary descend from the painting. The Virgin came towards him, with the crown of thorns in her hand, and pressing the crown onto his head said "John, thorns and suffering will help you gain the crown my Son is reserving for you in heaven"» (Stoichita, 1995: 63). E São João da Cruz (1542-1591), no seu *Cântico Espiritual* escreveu: «Les vérités qui sont infusées à l'âme par la foi sont comme un dessein, et quand elles seront en claire vision, elles trouveront dans l'âme comme une peinture parfaite et achevée» [São João da Cruz (c.1577). *Cantique spirituel*. Canción XI, 54; cit. por Poletto, 1990: 33].

⁹⁸⁷ «Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que veía, no me aprovechaba nada de mi imaginación ... como quien está ciego o a oscuras, que aunque habla con una persona y ve que está con ella porque sabe cierto que está allí (digo que entiende y cree que está allí, mas no la ve), de esta manera me acaecía a mí cuando pensaba en nuestro Señor. A esta causa era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados de los que por su culpa pierden este bien!».

no sentido interior esta luz tão forte e no entendimento uma imagem tão clara, que parece verdadeiramente estar ali, porque isto é para os letrados. Não quis o Senhor dar-me a entender o como ... Direi, pois, o que vi por experiência. ... Algumas vezes parecia-me que era uma imagem o que via mas em muitas outras não; era antes o próprio Cristo, de acordo com a claridade com que se me mostrava. Umhas vezes era tão confuso que me parecia uma imagem, não como os desenhos de cá, por muito perfeitos que sejam. Eu vi muitos excelentes e é um disparate pensar que, de alguma maneira, um tem semelhança com o outro; não mais nem menos a tem uma pessoa viva com o seu retrato, o qual por melhor que esteja feito não consegue ser tão natural pois, afinal, o que se vê é uma coisa morta. (Teresa de Ávila, 1574: XXVIII, 3-7, 163-5)⁹⁸⁸

Assim, o furor místico envolve permanentemente uma ideia de êxtase e de raptos que é marcadamente visual, no sentido em que assenta no acto de ver e de testemunhar visualmente, quer em termos sensoriais como espirituais. Neste sentido, pressupõe tanto uma percepção como uma construção, ou representação, de imagens destinadas a fornecer uma revelação visual de algo invisível, sobrenatural e sagrado. Por isso, em qualquer caso, a «experiência visionária é uma experiência de imagens» (Stoichita, 1995: 198) e nela a fronteira entre a representação de uma imagem no interior do sujeito e a percepção de uma imagem exterior a ele é de difícil determinação. Nas máquinas celestiais, o céu é o objecto privilegiado deste furor: uma imagem que representa outra imagem – a *visão* mística de alguém, um santo, um mártir ou uma personagem divina – destinada a tornar-se também na visão de um outro sujeito, o crente. Este é, assim, observador e testemunha do acontecimento, legitimando a sua ocorrência e a sua verosimilhança, e, ao mesmo tempo, participante dele: a visão alheia torna-se na sua visão, e, tanto quanto possível, o êxtase alheio o seu êxtase. Nesse momento, o observador transforma-se em *vidente*, naquele que vê, capacidade que lhe permite alcançar um estado êxtase de visionário – essa experiência que ocorre sempre que uma imagem «se apodera do corpo do vidente» (Stoichita, 1995: 199).

A experiência visionária do céu é uma combinação de sensações físicas e espirituais, de emoções complexas, contraditórias e extremas, cuja constante exploração pelos pintores barrocos constitui uma das componentes essenciais do seu trabalho. O furor celestial

⁹⁸⁸ «Un día de San Pablo, estando en misa, se me representó toda esta Humanidad sacratísima como se pinta resucitado, con tanta hermosura y majestad ... Esta visión, aunque es imaginaria, nunca la vi con los ojos corporales, ni ninguna, sino con los ojos del alma. ... No es resplandor que deslumbré, sino una blancura suave y el resplandor infuso, que da deleite grandísimo a la vista y no la cansa ... Es una luz tan diferente de las de acá, que parece una cosa tan deslustrada la claridad del sol que vemos, en comparación de aquella claridad y luz que se representa a la vista, que no se querían abrir los ojos después. ... Lo que yo ahora querría decir es el modo cómo el Señor se muestra por estas visiones. No digo que declararé de qué manera puede ser poner esta luz tan fuerte en el sentido interior, y en el entendimiento imagen tan clara, que parece verdaderamente está allí, porque esto es de letrados. No ha querido el Señor darme a entender el cómo ... Diré, pues, lo que he visto por experiencia. ... Bien me parecía en algunas cosas que era imagen lo que veía, mas por otras muchas no, sino que era el mismo Cristo, conforme a la claridad con que era servido mostrármese. Unhas veces era tan en confuso, que me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que hartos he visto buenos; es disparate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera, no más ni menos que la tiene una persona viva a su retrato, que por bien que esté sacado no puede ser tan al natural, que, en fin, se ve es cosa muerta».

suscitado pela visão sobrenatural do espaço divino e a sensação de elevação, transporte e raptos que ele produz no observador tem uma dimensão erótica que é indissociável da própria ideia de entrada na igreja como penetração num mundo único, fechado e isolado da realidade mundana e capaz de oferecer um «prazer físico transcendental» (Hart e Stevenson, 1995: 130). O processo de ascensão da obscuridade do templo até à luminosidade da abertura celestial, de superação dos limites e constrangimentos físicos e de puro abandono à emoção do voo imaginário são uma outra forma dessa exacerbada expressão barroca das paixões da alma e do corpo. Na passagem do espaço da igreja para o espaço do céu, prazer espiritual e prazer físico fundem-se e tornam-se um só.

A vívida, ou verosímil, representação do céu como espaço celestial sobrenatural, que irrompe na esfera do real e transforma a percepção do sujeito, constitui o objectivo da ilusão pictórica nas máquinas celestiais. Motivo de surpresa, de assombro e de estupefacção, o céu torna-se assim, para os pintores dos séculos XVII e XVIII, um campo privilegiado de exploração psicológica da mente humana e dos seus domínios da percepção, da imaginação e da criação subjectiva. Mas, também, da fantasia, da emoção fantástica e da maravilha: meios fundamentais no uso da imagem como demonstração visual e como instrumento de persuasão do observador, ao serviço da salvação, da virtude e da obediência a Deus e à Igreja.

O objectivo primeiro da pintura é persuadir as pessoas a serem piedosas e a submeterem-se a Deus; o seu fim é inspirar as pessoas à obediência e à submissão devida a Deus. (Paleotti, 1582; cit. por Stoichita, 1995: 67)⁹⁸⁹

A pintura é uma arte tão proveitosa que aquele que a exerce virtuosamente pode fazer com as imagens aquilo que, com as palavras, um eloquente Orador obtém ao agitar as paixões humanas e a vontade ao serviço da virtude, ou talvez mesmo conceder às imagens uma eficácia ainda maior que às palavras. (Ottonelli e Cortona, 1652: 62; cit. por Casale, 2003: 218)⁹⁹⁰

Este dispositivo poético, retórico e propagandístico da *meraviglia* barroca manter-se-á ao longo de setecentos à medida que a dimensão militante contra-reformista se diluiu numa estética do prazer e do espectáculo. Nesse contexto ela é, acima de tudo, como definiu Vincenzo Borghini (1515-1580), homem de letras, amigo de Michelangelo e de Vasari, o culto do raro e do extraordinário: «não há qualquer dúvida que as coisas extravagantes, nunca

⁹⁸⁹ «The primary objective of painting is to persuade people to be pious and to submit themselves to God; its aim is to inspire people to the obedience and allegiance owed to God» (Gabriele Paleotti (1582). *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*. Bolonha).

⁹⁹⁰ «La pittura è arte tanto giovevole, che, chi l'esercita virtuosamente, può far con l'immagine ciò, che fa con le parole un'eloquente Oratore nel muovere l'humano affetto, e volontà all'impresa delle virtù, anzi forse concederà tal'uno efficacia maggiore all'immagine, che alle parole» [Gian Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini (Pietro da Cortona) (1652). *Trattato della Pittura e Scultura, uso e abuso loro. Composto da un teologo, e da un pittore*. Florença: Stamperia di Gio. Antonio Bonardi].

vistas ou ouvidas antes, ou que têm em si próprias uma excelência rara, deliciam extraordinariamente e este prazer extraordinário é designado por maravilha» (Borghini; cit. por Summers, 1981: 172-3)⁹⁹¹. Nas palavras de outro autor, o prazer do sujeito pelo extraordinário reside, sobretudo, no deixar-se *aprisionar pela cena* maravilhosa: «cada idade, cada sexo, cada condição de mortais deixa-se encantar com prazer pela fábula, aprisionar pela cena, e isto não acontece porque se considerem verídicas estas prodigiosas descobertas, pois foram persuadidos numerosos homens doutos» (Sforza Pallavicino, 1644; cit. por Casale, 2002: 226)⁹⁹². O seu efeito encantatório tem, por isso, qualquer coisa de mágico: «é muito natural para aqueles que não estão familiarizados com a *causa* de alguma coisa extraordinária ficarem surpreendidos com o *efeito*, e considerarem-no uma espécie de magia» (Reynolds, 1769-1790: Discurso VI, 94)⁹⁹³. Reside aqui o poder das máquinas celestiais, a eficácia da sua ilusão e o impacto da sua invenção, pois na arte, como afirmou Galileu numa carta a Cigoli, «quanto mais os meios com que se imita estão distantes das coisas a imitar, tanto mais a imitação é maravilhosa» (Galileu, 1612; cit. por Maravall, 1983: 343-4)⁹⁹⁴.

Ilusão e maravilha, prazer e fé, persuasão e propaganda, reúnem-se nos tectos barrocos de modo a produzir esse furor do espírito, esse êxtase místico, esse efeito psicológico de suspensão e arrebatamento, de espanto e assombro, capaz de transportar o observador para uma outra esfera da existência. Furor e êxtase, suspensão e rapto estão, assim, profundamente ligados⁹⁹⁵: traduzem um estado de alteração da relação espacio-temporal do observador com a realidade, uma interrupção do curso normal das coisas motivado por um exacerbamento da atenção, dos sentidos e da mente. Desse modo, a ideia de elevação é indissociável de um estado de perturbação espiritual, de agitação emocional, capaz de arrancar o sujeito da terra e de o inserir na ficção de um mundo superior e ilimitado,

⁹⁹¹ «There is no doubt that extravagant things, never before seen or heard, or that have in themselves such a rare excellence, delight extraordinarily, and this extraordinary delight is called *meraviglia*».

⁹⁹² «Ogni età, ogni sesso, ogni condizion de' mortali si lascia con diletto incantar dalla favola, imprigionar dalla scena, né ciò interviene perché si stimino veri que' prodigiosi ritrovamenti, come se persuasero molti uomini dotti» [Pietro Sforza Pallavicino (1644). *Del bene libri quattro del P. Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesu ...* Roma: appresso gli eredi di Francesco Corbelletti].

⁹⁹³ «It is a very natural for those who are not acquainted with the *cause* of any thing extraordinary, to be astonished at the *effect*, and to consider it as a kind of magick».

⁹⁹⁴ «Quanto più mezzi co'quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazioni à meravigliosa» (Galileu, carta a Ludovico Cigoli de 26 de Junho de 1612).

⁹⁹⁵ «... are several resonances of the word *suspension*. First, ... to suggest the state of being suspended, a looking or listening so rapt that it is an exemption from ordinary conditions, that it becomes a suspended temporality, a hovering out of time. The roots of the word *attention* in fact resonate with a sense of "tension", of holding something in wonder or contemplation, in which the attentive subject is both immobile and ungrounded. But at the same time a suspension is also a cancellation or an interruption ...» (Crary, 1999: 10).

na beleza transcendente do céu, no esplendor da glória. A visão e o transporte para este mundo dinâmico, agitado e instável, onde os corpos a grande altitude desafiam constantemente a gravidade, gera perturbação, tensão e incerteza no observador: um frenesim visual e um desassossego espiritual e cognitivo que é o cerne do seu impacto perceptivo e emocional no sujeito. Tal como na ópera, esta irrupção do espaço celestial no interior da igreja é a grande apoteose, o *coup de théâtre*, esse acontecimento «imprevisto que ocorre na acção e que altera subitamente o estado das personagens» (Diderot, 1766; cit. por Fried, 1980: 95)⁹⁹⁶: a grandiosa aparição da máquina de voo, com o seu turbilhão atmosférico de luz e nuvens capaz de mobilizar a atenção do observador, de estimular a sua participação e de suspender a sua descrença; isto através de um sistema de representação baseado na ilusão, na imaginação fantástica e na construção subjectiva. Eis o «tempo da glória» (Câmara, 1991: 213); eis, enfim, os mecanismos do rapto.

Na passagem do século XVII para o XVIII, esta ideia barroca de rapto como o culminar de uma perturbação passional extrema do sujeito operada pela representação visual é revista, adaptada e consagrada por Roger de Piles segundo um novo conceito: o *entusiasmo*. Trata-se da transformação da ideia de êxtase ou furor religioso numa nova e moderna categoria psicológica, intrinsecamente visual e não literária, marcadamente cognitiva e não sobrenatural. Uma tal operação sintetiza e anuncia a grande passagem do sacro para o profano, do prazer espiritual para o prazer terreno, que marcará decisivamente o século XVIII e, em particular, a sua segunda metade⁹⁹⁷. Por outras palavras, combinando a ideia clássica de sublime com a ideia barroca de êxtase, Piles transforma o furor místico em furor estético: o entusiasmo é para ele um transporte do espírito que faz pensar nas coisas de uma forma sublime e que, por isso, conduz à elevação, tanto do pintor como do observador (Piles, 1708: 114).

Faço entrar o Sublime na definição de Entusiasmo porque o Sublime é um efeito e uma produção do Entusiasmo. O Entusiasmo contém o Sublime como o tronco de uma árvore contém os seus ramos que espalha em diversas direcções ... Mas como o Entusiasmo e o Sublime tendem ambos a elevar o nosso espírito, podemos dizer que são da mesma natureza. Todavia, a única diferença que me parece existir entre um e outro é que o Entusiasmo é

⁹⁹⁶ «Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre» [Denis Diderot (1766). *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Œuvres esthétiques*. (Org. por Paul Vernière) Paris: Garnier Frères, 1966; p. 88].

⁹⁹⁷ Por volta de 1800, Ribeiro dos Santos declara: «Tem estas Artes a Natureza por seu Modello, o Gosto por seu Mestre, e o Prazer por seu fim. O sentimento, que agita a alma, e poem as suas paixões em movimento, he o que julga as suas produções» (Ribeiro dos Santos, c.1800: I, 2).

um furor sanguíneo que conduz a nossa alma ainda mais alto que o Sublime; ele é, portanto, a fonte que tem o seu principal efeito no pensamento e na composição [*tout ensemble*] da obra ... (Piles, 1708: 115-6)⁹⁹⁸

Este transporte do espírito, esta elevação sublime e surpreendente, que combina admiração e espanto, «rapta-o violentamente sem lhe dar tempo de regressar a si mesmo» (Piles, 1708: 115, 117)⁹⁹⁹. Através desta redefinição de rapto, por via do entusiasmo, Piles é, também, um dos primeiros autores a introduzir e a adaptar o conceito retórico de sublime ao pensamento artístico moderno, acontecimento que irá ter enormes repercussões na filosofia e na arte dos séculos XVIII e XIX, contribuindo de forma decisiva para o nascimento da estética e para o eclodir da sensibilidade romântica. Redescoberto no século XVII, o tratado *Peri Hupsos*, atribuído a Longino, um retórico grego do século III a.C., seria publicado em 1674, com enorme sucesso, por Nicolas Boileau (1636-1711), que traduziu a expressão grega que dá título à obra como *do sublime*¹⁰⁰⁰. Embora referindo-se à sua acção na oratória, Longino – ou Pseudo-Longino, como é mais conhecido – associa o sublime ao extraordinário e à elevação, dois temas caros ao conceito barroco de maravilha e ao de entusiasmo de Roger de Piles:

... *no Sublime consiste a suma perfeição e excelência dos discursos* ... Porque o Extraordinário não conduz os ouvintes à persuasão, mas fora de si mesmos os arrebatava, vencendo sempre o admirável com um repentino assombro quanto poderia persuadir e agradar. Na verdade o sermos persuadidos está as mais das vezes em nosso arbítrio; mas o Sublime, imprimindo no discurso um poder majestoso e uma força incontável, eleva sobre si mesmo o espírito dos que nos ouvem. (Longino, séc. III a.C.: I, 44)

Porque a nossa alma naturalmente se eleva em certo modo com o Sublime verdadeiro; e, concebendo um nobre e soberbo ardor, se enche de grande alegria e jactância, como se ela mesmo houvera produzido o que ouviu. ... *O verdadeiro Grande e Sublime é aquele cuja admiração nos tem por muito tempo suspenso o ânimo: sendo difícil, ou para melhor dizer, impossível resistir-lhe, por se conservar firme e indelével na nossa memória.* (Longino, séc. III a.C.: VII, 56)

... o Sublime difere da Amplificação, em que esta consiste na multiplicação e aquele na elevação ... (Longino, séc. III a.C.: XII, 80)

⁹⁹⁸ «J'ai fait entrer le Sublime dans la définition de l'Enthousiasme, parce que le Sublime est un effet & une production de l'Enthousiasme. L' Enthousiasme contient le Sublime comment le tronc d'un arbre contient ses branches qu'il repand de differens côtés ... Mais comme l'Enthousiasme & le Sublime tendent tous deux à élever notre esprit, on peut dire qu'ils sont d'une même nature. La difference neanmoins qui me paroît entre l'un & l'autre, c'est que l'Enthousiasme est une fureur de veine qui porte notre ame encore plus haut que le Sublime, dont il est la source, & qui a son principal effet dans la pensée & dans le Tout ensemble de l'ouvrage ...».

⁹⁹⁹ «[l'Enthousiasme] transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement, il le ravit avec violence sans lui donner le tems de retourner sur lui-même. ... C'est donc à cette élévation surprenante, mais juste, mais raisonnable que le Peintre doit porter son Ouvrage aussi bien que le Poète ...».

¹⁰⁰⁰ Várias edições do tratado de Longino seriam publicadas, durante o século XVII, em França e em Inglaterra, quer no original quer em diferentes traduções. A de Boileau – *Traité du Sublime ou du merveilleux traduit du grec du Longin* – foi, no entanto, a de maior sucesso (cf. Nicolson, 1959: 29-31; Barasch, 1990: 76; Franzini, 1995: 95). Em Portugal, embora circulassem edições estrangeiras, seria finalmente publicado em 1771, numa tradução de Custodio José de Oliveira, responsável pela nova edição revista de 1804 (cf. Longino, séc. III a.C.).

Descontextualizando a ideia de sublime da sua componente verbal e literária e transportando-a directamente para o domínio da imagem e do impacto visual, Piles opera um cruzamento entre êxtase e sublime, furor e elevação, maravilha e assombro, acentuando no seu conceito de entusiasmo todas as qualidades do extraordinário, do grandioso e da suspensão, do ardor, da admiração e do prazer, referidas por Longino. Deste modo, o entusiasmo e o sublime têm por finalidade o rapto do observador e este é o objectivo do *grand Gusto*:

Este *grand Gusto* nas Obras dos Pintores resulta do uso dos mais excelentes Efeitos da Natureza, tais como o Grande, o Extraordinário e o Provável. Grande porque as coisas são tão menos sensíveis para nós quanto mais pequenas e divididas forem. Extraordinário porque o que é ordinário não nos atinge nem prende a nossa atenção. Provável porque é necessário que estas Coisas grandes e extraordinárias pareçam possíveis e não Quiméricas. (Piles, 1699: 19; cit. por Barasch, 1985: 346)¹⁰⁰¹

Portanto, para Piles, «deve haver algo de Grande e Extraordinário de modo a Surpreender, a dar Prazer e a Instruir» e é a isto que «chamamos o *grand Gusto*»; por isso, o «*grand Gusto*, o *Sublime* e o *Maravilhoso* são uma e a mesma coisa» (Piles, 1699: 2; cit. por Barasch, 1985: 346)¹⁰⁰². O *grand Gusto* a que se refere Piles é o *Grande Estilo* barroco que se afirma no século XVII e que dominará grande parte da arte setecentista, com os seus valores de invenção, de universalidade e monumentalidade, do qual as máquinas celestiais são exemplos paradigmáticos. Trata-se da pintura entendida como espectáculo épico multi-sensorial que se concretiza no *bel composto* e na *Gesamtkunstwerk*, praticado na decoração interior das igrejas e palácios. Uma arte cosmopolita, concebida como linguagem universal¹⁰⁰³, despojada de caracteres nacionais ou regionais, de particularismos espaciais ou temporais, assente na alegoria e no estudo dos mestres e das obras do cânone pós-renascentista (Argan, 1989: 53-7; Craske, 1997: 135-6). Um desejo de grandiosidade expresso através da representação dessas vastas visões do espaço celestial, ilimitado e transcendente, nas monumentais

¹⁰⁰¹ «This *grand Gusto* in the Works of the Painters, is the use of the choicest Effects of Nature, such as are Great, Extraordinary and Probable. Great, because things are so much the less sensible to us, by how much they are little and divided. Extraordinary, because what is ordinary does not strike us, nor draw our attention. Probable, because 'tis requisite that these great and extraordinary Things should appear to be Possible, and not Chimerical» [Roger de Piles (1699). *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins et de l'utilité des estampes*. Paris: N. Langlois (*The Art of Painting and the Lives of the Painters ...* Londres: J. Nutt, 1706)].

¹⁰⁰² «... there must be something Great and Extraordinary to Surprise, Please and Instruct, which is what we call the *grand Gusto*. The *grand Gusto*, the *Sublime*, and the *Marvellous* are one and the same thing» [Roger de Piles (1699). *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins et de l'utilité des estampes*. Paris: N. Langlois (*The Art of Painting and the Lives of the Painters ...* Londres: J. Nutt, 1706)].

¹⁰⁰³ «... the whole beauty and grandeur of art consists, in my opinion, in being able to get above singular forms, local customs, particularities and details of every kind» (Reynolds, 1769-1790: Discurso III, 14 de Dezembro de 1770, 44).

superfícies das abóbadas e cúpulas – «pois a essência da pintura é seduzir os nossos olhos e surpreender-nos» (Piles, 1708: 453)¹⁰⁰⁴.

Para se compreender de forma mais ampla a importância da adoção e transformação por Roger de Piles do termo *entusiasmo* num conceito central da moderna teoria da arte é necessário ter em conta os antecedentes da sua utilização. Nomeadamente em Inglaterra, onde, como refere Nicolson (1959: 295-7), ao longo do século XVII, o conceito de entusiasmo, usado abundantemente por diversas seitas e correntes de pensamento, ficou associado a fanatismo religioso – algo que Piles, homem invulgarmente viajado e detentor de uma cultura erudita e cosmopolita, certamente saberia. Por isso, em 1656, Henry More (1614-1687), no seu *Enthusiasmus Triumphatus: A Brief Discourse of Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasm*, afirma:

O Entusiasmo não é senão uma ideia equivocada de estar *inspirado*. Ora, ser inspirado é *ser tocado de uma maneira extraordinária pelo poder ou espírito de Deus de modo a agir, falar ou pensar o que é sagrado, justo e verdadeiro*. Daqui se compreenderá facilmente o que é o *Entusiasmo*, *viz., uma plena mas falsa convicção no Homem de que está inspirado*. (More, 1656: 2; cit. por Nicolson, 1959: 296)¹⁰⁰⁵

Esta distinção entre o verdadeiro e o falso entusiasmo e a sua estreita relação com a ideia de rapto religioso, enquanto inspiração, furor ou êxtase místico, é acentuada por More no final do seu tratado:

Até aqui, nenhuma palavra foi pronunciada contra esse *verdadeiro e legítimo Entusiasmo* das Almas devotas e santas que são tão estranhamente transportadas nesse veemente *Amor* que dedicam a Deus e nessa indizível *Alegria* e *Paz* que encontram nele. ... De um tal Entusiasmo, que não é senão o triunfo da Alma humana inebriada com o delicioso sentido da vida divina, por assim dizer, essa abençoada Raiz e Origem de toda a virtude e sabedoria sagradas, tenho que me declarar um tão grande amigo quanto, para o vulgar Entusiasmo fanático, sou um professo Inimigo. (More, 1656: 45, 54; cit. por Nicolson, 1959: 296-7)¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁴ «Car l'essence de la Peinture est de séduire nos yeux & de nous surprendre».

¹⁰⁰⁵ «Enthusiasm is nothing else but a misconceit of being *inspired*. Now to be inspired is, *to be moved in an extraordinary manner of the power or spirit of God to act, speak, or think what is holy, just and true*. From hence it will be easily understood what Enthusiasm is, *viz., A Full, but false persuasion in a Man that he is inspir'd*» [Henry More (1656). *Enthusiasmus Triumphatus: A Brief Discourse of Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasm*, in *A Collection of several philosophical writings of Dr H. More, as namely his Antidote against Atheism. Appendix to the said Antidote. Enthusiasmus Triumphatus. Letters to Des-Cartes, etc. Immortality of the Soul. Conjectura Cabbalistica. The second edition ... enlarged*. Londres: Joseph Downing, 1712].

¹⁰⁰⁶ «There has not one word all this while been spoken against that *true* and *warrantable Enthusiasm* of devout and holy Souls, who are so strangely transported in that vehement *Love* they bear towards God, and that unexpressible *Joy* and *Peace* they find in him. ... To such Enthusiasm as this, which is but the triumph of the Soul of man inebriated, as it were, with the delicious sense of the divine life, that blessed Root and Original of all holy wisdom and virtue, I must declare my self as much a friend, as I am to the vulgar fanatical Enthusiasm a professed Enemy» [Henry More (1656). *Enthusiasmus Triumphatus: A Brief Discourse of Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasm*, in *A Collection of several philosophical writings of Dr H. More, as namely his Antidote against Atheism. Appendix to the said Antidote. Enthusiasmus Triumphatus. Letters to Des-Cartes, etc. Immortality of the Soul. Conjectura Cabbalistica. The second edition ... enlarged*. Londres: Joseph Downing, 1712].

É tendo em conta esta distinção entre o falso e o verdadeiro entusiasmo estabelecida por More que Anthony Ashley Cooper (1671-1715), 3º Conde de Shaftesbury, opera a reabilitação do conceito. No texto «A Letter Concerning Enthusiasm», escrito em 1707, um ano antes de Piles publicar o *Cours de Peinture par Principes*, Shaftesbury redefine o entusiasmo, esse termo ainda *perigoso* (Nicolson, 1959: 295), à luz da sua correlação com a *inspiração divina*:

... o *Entusiasmo* é maravilhosamente poderoso e vasto ... e a coisa mais difícil no mundo de conhecer completa e claramente ... Nem a Inspiração Divina, pelas suas Marcas exteriores, pode ser facilmente distinguida dele. Pois a Inspiração é um sentimento *genuíno* da Presença Divina e o Entusiasmo *um sentimento falso*. Mas a Paixão que ambos suscitam é bastante idêntica. Pois quando a Mente é enlevada pela Visão e fixa a sua vista quer num qualquer Objecto real quer num mero Espectro da Divindade, quando vê, ou pensa que vê, alguma coisa prodigiosa e sobre-humana, o seu Horror, Deleite, Confusão, Medo, Admiração, ou qualquer Paixão a ela pertencente ou que nela predomina nesta ocasião, terá algo de vasto, *immane*, e (como dizem os Pintores) *para além da Vida*. E foi isto que deu origem ao nome *Fanatismo*, tal como era usada pelos Antigos no seu Sentido original, para uma *Aparição* capaz de transportar a Mente. / Algo haverá de Extravagância e Furor quando as Ideias ou Imagens recebidas são demasiado grandes para que as contenha o estreito Receptáculo humano. Portanto, a *Inspiração* pode ser justamente apelidada *Entusiasmo Divino*: pois a própria Palavra significa *Presença Divina* e foi usada ... para expressar tudo o que era sublime nas Paixões humanas. (Shaftesbury, 1707: 34)¹⁰⁰⁷

É deste modo que Shaftesbury introduz a relação entre o entusiasmo e o sublime, dando, à semelhança de Piles, uma clara primazia ao primeiro sobre o segundo mas, ao contrário de Piles, acentuando a sua dimensão divina. Ele resulta do contacto da alma humana com tudo o que é extraordinário, prodigioso e grandioso e, por isso, em última análise, com Deus onipotente e com as suas diversas manifestações cósmicas e terrestres: «existe um Poder nos Números, na Harmonia, na Proporção e na Beleza de qualquer tipo que cativa naturalmente o Coração e eleva a Imaginação para uma Opinião ou Conceito de algo majestoso e divino»; isto significa que, independentemente daquilo que o motiva,

não podemos impedir-nos de ser transportados com o seu pensamento. Inspira-nos com algo superior ao ordinário e eleva-nos acima de nós próprios. Sem esta Imaginação ou Conceito, o *Mundo* não seria senão uma Circunstância monótona e a *Vida* um lamentável passatempo. Dificilmente poderíamos afirmar que *vivíamos*. (Shaftesbury, 1716: 20)¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁷ «... *Enthusiasm* is wonderfully powerful and extensive ... and the hardest thing in the world to know fully and distinctly ... Nor can Divine Inspiration, by its outward Marks, be easily distinguish'd from it. For Inspiration is *a real* feeling of the Divine Presence, and Enthusiasm *a false one*. But the Passion they raise is much alike. For when the Mind is taken up in Vision, and fixes its view either on any real Object, or mere Specter of Divinity; when it sees, or thinks it sees any thing prodigious, and more than human; its Horror, Delight, Confusion, Fear, Admiration, or whatever Passion belongs to it, or is uppermost on this occasion, will have something vast, *immane*, and (as Painters say) *beyond Life*. And this is what gave occasion to the name of Fanaticism, as it was us'd by the Antients in its original Sense, for an Apparition transporting the Mind. / Something there will be of Extravagance and Fury, when the Ideas or Images receiv'd are too big for the narrow human Vessel to contain. So that *Inspiration* may be justly call'd *Divine Enthusiasm*: For the Word it-self signifies *Divine Presence*, and was made use ... to express whatever was sublime in human Passions».

¹⁰⁰⁸ «That there is a Power in Numbers, Harmony, Proportion, and Beauty of every kind, which naturally captivates the Heart, and raises the Imagination to an Opinion or Conceit of something *majestick* and *divine*. /

Portanto, «todo o perfeito *Amor e Admiração é Entusiasmo: Os Transportes dos Poetas, o Sublime dos Oradores, o Rapto dos Músicos, os grandes Acordes dos Virtuozos*» mas também esse «Êxtase e Transporte permitido a outros Temas, como a Architectura, a Pintura, a Música»; por outras palavras, Shaftesbury anuncia, assim, um *novo entusiasmo* e, conseqüentemente, o seu «*Amor por esta Beleza misteriosa*» (Shaftesbury, 1709: 223-4)¹⁰⁰⁹. Esta não é senão a beleza do universo, suprema criação divina, pois sendo «tão imenso este Corpo ... comparado com os nossos de humana Forma» ele é «animado por um sublime Espírito Celestial, através do qual temos Relação e Tendência para *Ti*, nosso *Pai Celestial, Centro das Almas*»: «*Tu sozinho compuseste as Desordens do Mundo corpóreo e dos agitados e desordenados Elementos elevaste essa pacífica Concórdia e conspirativa Beleza [conspiring Beauty] da sempre florescente Criação*» (Shaftesbury, 1709: 209)¹⁰¹⁰. É neste universo como *conspiring beauty* que «o Espaço espanta», e é perante ele que, deste lugar, «esse Ser misterioso, ... aos nossos fracos Olhos surge, na melhor das hipóteses, sob um Manto de Nuvem» (Shaftesbury, 1709: 218)¹⁰¹¹.

É também esta relação entre o rapto e o entusiasmo, o sublime e o grandioso, que é acentuada por Joseph Addison nas suas reflexões sobre o poder da imaginação:

Considerarei, em primeiro lugar, os prazeres da imaginação que derivam da visão concreta e da percepção de objectos exteriores. Tais prazeres, julgo que procedem, sem excepções, da visão do que é *grande, belo* ou *fora do comum*. ... Entendo por *grandeza*, não apenas a dimensão de um objecto isolado, mas a amplitude de toda uma cena, vista como uma composição única. ... A nossa imaginação gosta de ser preenchida por um objecto, tal como gosta de abarcar algo que seja demasiado grande para a sua capacidade. Perante tais visões majestosas, mergulhamos num assombro aprazível, sentimos uma quietude deleitosa e um encantamento na alma. ... Tais cenários, abrangentes e indeterminados, agradam tanto à fantasia como as especulações sobre a eternidade ou o infinito deliciam o entendimento. ... Não encontramos na Natureza um espectáculo mais aprazível e glorioso do que aquele que tem lugar nos céus ao nascer e pôr do Sol, composto exclusivamente pelos diferentes cambiantes de luz que, em situação diversa, aparecem nas nuvens. (Addison, 1712: n.º 412, 49-53)

... esse enlevo será levado ao auge do êxtase e da devoção, quando contemplamos a natureza divina, que não é limitada pelo tempo, ou pelo lugar, nem abrangida pela capacidade de qualquer criatura, por maior que seja.

Whatever this Subject may be *in it-self*, we cannot help being transported with the thought of it. It inspires us with something more than ordinary, and raises us above our-selves. Without this Imagination or Conceit, *the World* wou'd be but a dull Circumstance, and *Life* a sorry Pass-time. Scarce cou'd we be said *to live*».

¹⁰⁰⁹ «... my Love of this *mysterious Beauty* ... that all sound Love and Admiration is *Enthusiasm*: The Transports of *Poets*, the Sublime of *Orators*, the Rapture of *Musicians*, the high Strains of the *Virtuosi* ... I am content to be this *new Enthusiast*, in a way unknown to me before. ... For is there a fair and plausible *Enthusiasm*, a reasonable *Extasy* and *Transport* allow'd to other Subjects, such as Architecture, Painting, Musick ...».

¹⁰¹⁰ «Yet how immense a Body it seems, compar'd with ours of human Form ... Tho animated with a sublime Celestial Spirit, by which we have Relation and Tendency to *Thee* our Heavenly *Sire*, Center of Souls; to whom these Spirits of ours by Nature tend, as earthly Bodys to their proper Center. ... But *Thou* alone composest the Disorders of the corporeal World, and from the restless and fighting *Elements* raisest that peaceful Concord, and conspiring Beauty of the ever-flourishing Creation».

¹⁰¹¹ «Here *Space* astonishes. ... that mysterious Being, which to our weak Eyes appears at best under a Veil of Cloud».

... Em todo o lado, descobrimos espectáculos e aparições aprazíveis, vislumbramos glórias imaginárias nos céus e na Terra, percebemos alguma dessa beleza visionária derramando-se sobre toda a Criação. (Addison, 1712: n.º 413, 56-7)

E, referindo-se em concreto ao grande poema de John Milton (1608-1674) *Paradise Lost*, publicado pela primeira vez em 1667 e numa nova edição em 1674, Addison acrescenta:

... o que se pode conceber de maior do que a batalha dos Anjos, a majestade do Messias, a envergadura e o porte de Satanás e dos seus pares? O que se pode conceber de mais belo do que o *Pandemónio*, o Paraíso, o Céu, os Anjos, *Adão e Eva*? O que se pode conceber de mais estranho do que a criação do mundo, as várias metamorfoses dos anjos caídos e as surpreendentes aventuras com que se depara o seu chefe na demanda do paraíso? (Addison, 1712: n.º 417, 78-9)

Assim, num primeiro momento, relação entre raptó e sublime por via do entusiasmo e da imaginação surge claramente associada às grandes visões do espaço celestial oferecidas pela arte épica barroca, seja sob uma forma literária ou pictórica – como no caso dos tectos. A percepção pelo sujeito destas obras de uma escala monumental, quase sobre-humana, tanto em termos de dimensão física como de intensidade emocional, desperta nele essa poderosa emoção estética que, como foi referido, é indissociável do contacto com o vasto e o panorâmico – seja quando observamos directamente a abóbada celeste, as representações desse maravilhoso e imponente céu sagrado nas coberturas das igrejas e palácios ou as modernas projecções cinematográficas nos ecrãs IMAX. Uma das relações mais óbvias entre sublime e representação pictórica barroca do espaço celestial é feita por Jonathan Richardson (1665-1745) a propósito de uma *Anunciação* de Federico Zuccaro, na qual é a vastidão sugerida pela abertura celestial e não as figuras do anjo e da Virgem que se tornam no centro da sua análise do sublime (cf. Barasch, 1990: 81-3). É relativamente a esse espaço atmosférico que Richardson aplica a sua ideia:

Quando vemos o Sublime ele Eleva a Alma, dá-lhe uma melhor Opinião de Si própria e enche-a de Alegria e de um tipo Nobre de Orgulho, como se ela própria tivesse produzido o que está a admirar. Rapta, Transporta e cria em nós uma certa Admiração, misturada com Assombro. E como uma Tempestade arrasta tudo à sua frente. (Richardson, 1725; cit. por Harrison, Wood e Gaiger, 2000: 410)¹⁰¹²

Em Itália, a aplicação do termo sublime a uma máquina celestial ocorre, por exemplo, com o tecto de Cortona no Palazzo Barberini, quando Francesco Ubaldini, num texto manuscrito «posterior ao acabamento da abóbada» (Mocchi-Onori, 2003: 204), estabelece uma clara associação com o conceito de maravilha:

¹⁰¹² «When we see the Sublime it Elevates the Soul, gives her a higher Opinion of her Self, and fills her with Joy, and a Noble kind of Pride, as if her self had produc'd what she is Admiring. It Ravishes, it Transports, and creates in us a certain Admiration, mix'd with Astonishment. And like a Tempest drives all before it».

a sua abóbada é tão sublime e de tal maneira colorida de um azul sereno que não parece ser uma abóbada mas o próprio céu descoberto que nós estamos a ver; e ela une as paredes como uma puríssima concha transparente e as figuras, no seio da sua claridade, parecem vivas, deslocando-se em voo na atmosfera ou transportadas por espíritos invisíveis; percorrem aquela concavidade e não estão pintadas mas vivas. Observo-a e não pestanejo, como se a maravilha me petrificasse a vista. (Ubal dini, s.d.; cit. por Mocchi-Onori, 2003: 204-6)¹⁰¹³

Tendo em mente a pintura de Tiepolo, Saverio Bettinelli (1718-1808), amigo e admirador do artista, no seu «Dell'entusiasmo delle belle arti» escrito em 1769, define o pintor de génio como aquele que «tende sempre para o belo, o sublime, a perfeição» e o entusiasmo por ele produzido como «elevação, visão, rapidez, novidade, paixão» (Bettinelli, 1769; cit. por Mariuz, 1996: 6-7)¹⁰¹⁴.

Em Portugal, Francisco José Freire, conhecido por Cândido Lusitano, aborda de forma extensa o entusiasmo e a sua relação com o furor, o êxtase, a suspensão e a visão, ou revelação¹⁰¹⁵:

Do Entusiasmo, ou furor poetico fazem os Poetas particular menção, suppondose quando poetizaõ, que se arrebatãõ, como dotados de virtude sobrenatural. ... He certo que para o Poeta crear as imagens poeticas he preciso primeiro agitar a fantasia; e nenhuma outra cousa he o Estro, ou furor poetico, senão esta forte agitação, com quee occupada a fantasia imagina cousas raras, estranhas, e maravilhosas sobre qualquer objecto, que se propoem./ Muitas são as causas deste movimento da fantasia, assim como são muitos, e diversos os seus effectos. Por obra divina pôde-se agitar a fantasia; e daqui nascem os extasis, as visões, os sonhos, e as revelações sobrenaturais; porém eu restringindo-me ás cousas naturaes, digo, que estas procedem, ou por parte do corpo, ou tambem pela da alma. ... a principal força destes movimentos do animo se faz na fantasia, á qual, quando elles reinaõ em nós, se representaõ mil imagens novas, estranhas, e maravilhosas. [Porém] o Enthusiasmo, ou furor poetico não procede de causa sobrenatural, mas sim natural ... (Freire, 1748: I, 39-43)

Para Freire, o entusiasmo também é indissociável do surpreendente, da suspensão, assim como do grande, do majestoso e do sublime:

¹⁰¹³ «E' la sua volta così sublime, e colorata d'un azzurro sereno in tal maniera, che ella non crede esser volta, ma lo stesso cielo scoperto, che vedi, e congiunge le mura come una purissima conca trasparente, e le figure per entro la sua chiarezza, rassembran vive, e che passegino l'aria volando, o portate da spiriti invisibili; scorrono per quel concavo, e non sien dipinte ma vive. / Lo lo guardo e non batto palpebra, e la meraviglia par che m'impetri la vista».

¹⁰¹⁴ «... sempre tende al bello, al sublime, alla perfezione», «elevazione, visione, rapidità, novità, passione». Num sinal das transformações em curso, Bettinelli acrescenta: «Il meraviglioso della mitologia diviene sospetto alle bell'arti de' tempi nostri, che son più severi per soda o per vana filosofia, credendo aprir gli occhi alla ragione, alla critica, alla verità, quasi uscendo dalla fanciullezza, onde non gustano più come prima i prodigi, gl'incanti e i quadri della fantasia» (Bettinelli, 1769; cit. por Mariuz, 1996: 13).

¹⁰¹⁵ Uns anos depois, Diderot aborda o entusiasmo nestes termos: «O entusiasmo nasce de um objecto da natureza. Se o espírito o viu sob os seus aspectos manifestos e diversos, por ele se acha ocupado, agitado, atormentado. A imaginação inflama-se, a paixão excita-se, o entusiasmo anuncia-se ao poeta por um frémito que parte do peito e que passa de uma maneira deliciosa e rápida até às extremidades do seu corpo. Logo é um calor forte e permanente que o abrasa, que o faz ansiar, que o consome, *que o mata, mas que dá a alma, a vida, a tudo o que toca*. Se este calor aumentasse ainda mais, *os espectros multiplicar-se-iam diante dele*. A sua paixão elevar-se-ia ao grau do furor» [Denis Diderot (1766). «Second entretien sur le fils naturel»; cit. por Lenoble, 1969: 299].

Aquella interrogação unida ao pasmo, aquella suspender a resposta, aquella interrompella com imagens affectuosas, e insperados apostrofes dá hum tal ar de novidade, de ternura, e magestade á materia, que quasi nos vem a parecer outra cousa, e que infinitamente nos deleita mais, tudo por causa do ornato, que lhe accrescentou o artifício. ... Se se propozerem á sua Musa objectos grandes, magestosos, e não ordinarios, ou seja por belleza, ou por virtude, ou por vício, ou por outra qualquer causa, poderá agitar-se muito a fantasia quasi sempre com verosimilhança; e serão por isto naturaes os voos, e igualmente convenientes as figuras sublimes, e as imagens magestosas. (Freire, 1748: I, 77 e 137)

Porém, na segunda metade do século XVIII, a primazia do entusiasmo sobre o sublime, defendida por Piles, Shaftesbury e Freire, inverte-se. O raptó, essa violenta elevação do sujeito pelo contacto com o grande, o extraordinário e o provável passa a ser operado pelo assombroso sublime de Richardson, desenvolvido e amplificado por Edmund Burke, primeiro, e por Kant, depois. Esta ascensão do sublime tem duas facetas: por um lado, corresponde ao desenvolvimento da ideia dessacralizada e intrinsecamente estética do entusiasmo teorizada por Roger de Piles; por outro, abre-se a essa dimensão de estupefacção primordial pela máquina do universo, pela sua *conspiring beauty*, apontada por Shaftesbury e Addison. Pela máquina do universo mas já não tanto pelo seu criador: o universo sublime de Burke e, sobretudo, de Kant, é um universo auto-suficiente, que se impõe pela suprema beleza e poder das leis físicas que o governam. Um universo tornado uma potência estética, capaz de suscitar uma admiração ilimitada e para a qual Deus deixou de ser necessário. Neste novo assombro panteísta pela infinita vastidão do espaço celestial a ciência e a filosofia natural desempenharam um papel fundamental; particularmente, o triunfo, ocorrido ao longo do século XVIII, da nova concepção científica e filosófica de Newton.

O sublime de Burke e Kant é assim, de alguma forma, um «sublime newtoniano», um «sentido de elevação perante as perspectivas cósmicas abertas pela ciência» (Balakier e Balakier, 1995: 21). Porém, este novo sublime é indissociável do sentido dinâmico e, sobretudo, espacial da arte e do pensamento do Barroco: da sua permanente tentativa de alargar o mundo, de dissolver as fronteiras e de transformar o céu numa assombrosa vastidão espacial capaz de raptar o sujeito ao mundo confinado da sua existência: «a grandiosidade de dimensão é uma poderosa causa do sublime» (Burke, 1757: II, 7, 114)¹⁰¹⁶. Foi desta constante aspiração entusiástica ao ilimitado, ao grandioso e ao extraordinário que nasceu, primeiro, o furor místico e, depois, o furor panteísta do sublime. Um e outro seriam impossíveis também sem o culto da subjectividade desenvolvido e praticado por toda a cultura barroca e sem a sua expressão acentuadamente visual por via do inacabado, do imaginário e, enfim, do *pinturesco*.

¹⁰¹⁶ «Greatness of dimension, is a powerful cause of the sublime».

Para Burke o sublime é uma emoção desenfreada, uma «força irresistível» (Burke, 1757: II, 1, 101), desregulada e ingovernável – uma violenta perturbação do espírito, uma «passionalidade *incontrolável*» (Franzini, 1995: 76), nascida do pasmo, do espanto ou, melhor, da estupefacção¹⁰¹⁷ e do rapto violento que, sendo produzida por essa «beleza terrível» a que se referia Salvator Rosa (cit. por Minor, 1999: 274), impede o exercício da razão¹⁰¹⁸.

A paixão provocada pelo grande e pelo sublime na *natureza*, quando tais causas operam de forma mais poderosa, é a Estupefacção; e a estupefacção é esse estado da alma no qual todos os movimentos estão suspensos, com algum grau de horror. ... Portanto, tudo o que em relação à vista é terrível é também sublime, quer a causa deste terror seja, ou não, devida à grandiosidade das dimensões; pois é impossível considerar como insignificante ou desprezável qualquer coisa que possa ser perigosa. (Burke, 1757: II, 1, 101 e II, 2, 101)¹⁰¹⁹

Neste alargamento e reformulação do rapto do observador por via do sublime, o grandioso e o terrível, mas também a obscuridade e o inacabado, são causas geradoras desse estado de estupefacção.

Outra fonte do sublime, é o *infinito* ... O infinito tende a encher a mente com essa espécie de horror deleitoso que constitui o mais genuíno efeito e o mais verdadeiro teste ao sublime. Raras são as coisas que podem tornar-se objectos dos nossos sentidos que são, verdadeiramente e na sua própria natureza, infinitas. Mas não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem infinitas e produzem os mesmos efeitos como se realmente o fossem. Somos iludidos desta maneira se as partes dos grandes objectos são de tal modo continuadas em número indefinido que a imaginação não encontra qualquer obstáculo que possa impedir prolongá-los a seu prazer. (Burke, 1757: II, 8, 115)¹⁰²⁰

Assim, se para Burke o infinito é a causa genérica do nosso prazer pelas imagens sublimes, isso ocorre porque a imaginação se deleita na «promessa de algo mais e não aceita o objecto presente dos sentidos» ou, por outras palavras, dela deseja ir sempre muito além daquilo que lhe fornece a visão: por isso, «nos inacabados rascunhos do desenho vi frequentemente algo

¹⁰¹⁷ «The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment; the word *attonitus*, (thunderstruck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the french *étonnement*, and the english *astonishment* and *amazement*, pointed out clearly the kindred emotions which attend fear and wonder?» (Burke, 1757: II, 2, 102).

¹⁰¹⁸ «Hesiod's "chaos", which may be taken as the earliest poetical expression of the idea of a universal space, is mixed with emotion; the very word "chaos", derived from the Greek root *cha-* (*chaskein*, *chainein*), implies as "yawning", "gaping", an idea of terror and fright» (Jammer, 1993: 8).

¹⁰¹⁹ «The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. ... Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too; for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous» (Burke, 1757: II, 2, 102).

¹⁰²⁰ «Another source of the sublime, is *infinity* ... Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime. There are scarce any things which can become the objects of our senses that are really, and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so. We are deceived in the like manner, if the parts of some large object are so continued to any indefinite number, that the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure».

que me agradou para além do melhor acabamento; acredito que isto deriva da causa que acabei de imputar» (Burke, 1757: II, 11, 118)¹⁰²¹.

Desta forma, o jogo barroco entre opostos, esse gosto permanente pelos estados de tensão e conflito, e o sempre precário equilíbrio que ele instalava entre diferentes dimensões da cultura e da natureza – luz e trevas, naturalidade e artificialidade, imitação e invenção, realidade e fantasia, sagrado e profano – conduz a partir da segunda metade do século XVIII a uma disrupção: da ênfase na beleza e nos valores clássicos, obsessão do neoclassicismo, à sua igualmente enfática recusa pelo novo paradigma do sublime e pelas novas *estéticas do infinito* (Nicolson, 1959) que ele instaurou.

O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *ilimitação* ... A natureza é portanto sublime naquele entre os seus fenómenos cuja intuição comporta a ideia da sua infinitude. (Kant, 1790: §23, 137 e §26, 150)

Denominamos *sublime* o que é *absolutamente grande*. ... O infinito ... é absolutamente (não apenas comparativamente) grande. Comparado com ele, tudo o mais (da mesma espécie de grandezas) é pequeno. Mas, o que é mais notável, tão só poder pensá-lo *como um todo* denota uma faculdade do ânimo que excede todo o padrão de medida. (Kant, 1790: §25, 141 e §26, 150)

Através de Kant, a ligação entre o sublime e a «noção panteísta de um terrível universo transcendente» (Gamwell, 2002: 23) fica completa: o céu, na sua infinita vastidão, perfeita ordem cósmica e desmesurado poder sobre a mente e as emoções humanas, é agora um mundo transcendente mas totalmente dessacralizado. O furor, o êxtase e o rapto que ele produz já pouco ou nada tem a haver com o misticismo reformista ou contra-reformista da Europa barroca.

... a natureza ... no seu caos ou na sua desordem e devastação mais selvagem e desregrada é que suscita as ideias do sublime, quando somente magnitude e poder se deixam ver. ... Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso, etc., tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espectáculo só se torna mais atraente, quanto mais terrível ele é ... A *estupefacção* – que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado que apanha o observador à vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas, de solidões cobertas por sombras profundas que convidam à meditação melancólica, etc. – não é, na segurança em que o observador se sente, um medo efectivo, mas somente uma tentativa de nos abandonarmos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade ... (Kant, 1790: §23, 140; §28, 158; §29, 167-8)

¹⁰²¹ «Infinity, though of another kind, causes much of our pleasure in agreeable, as well as of our delight in sublime images. ... the imagination is entertained with the promise of something more, and does not acquiesce in the present object of sense. In unfinished sketches of drawing, I have often seen something which pleased me beyond the best finishing; and this I believe proceeds from the cause I have just now assigned».

Este céu para onde o sujeito agora olhava era muito diferente daquele com que os observadores das primeiras máquinas celestiais se haviam confrontado. Esta nova consciência cósmica do céu – o céu como universo e já não como o mundo de Deus – surgia infinito mas já não sagrado, vazio mas pleno de possibilidades, povoado de corpos desconhecidos mas abandonado por Deus¹⁰²².

Por volta do fim do século [XVIII], a vitória de Newton era completa. O Deus newtoniano reinava como soberano no vazio infinito do espaço absoluto em que a força de atracção unia os corpos à estrutura atómica do imenso universo e regulava os seus movimentos de acordo com leis matemáticas cada vez mais severas e precisas. ... a força de atracção – que, para Newton, era a prova da insuficiência do mecanismo puro e simples, uma demonstração da existência de forças superiores, não mecânicas, a manifestação da presença e da acção de Deus no mundo – deixou de desempenhar este papel para se tornar uma força puramente natural, propriedade da matéria que apenas enriquecia o mecanismo, em lugar de o suplantar. ... Desta forma, o mundo criado tornou-se infinito no espaço e no tempo. Mas, como [Samuel] Clarke tão vigorosamente tinha objectado a Leibniz, é difícil admitir que um mundo infinito e eterno tenha sido criado. Nem mesmo necessita disso, porque existe em virtude da sua própria infinidade. ... O universo infinito da nova cosmologia, infinito na duração e na extensão, no qual a matéria eterna, de acordo com leis eternas e necessárias, se move sem fim e sem objectivo no espaço eterno, havia herdado todos os atributos ontológicos da divindade. Mas somente estes: quanto aos outros, Deus, ao partir do mundo, levou-os com Ele. (Koyré, 1957: 267-9)

Em Lisboa, na segunda-feira 26 de Novembro de 1787, um ano após a sua presumível inauguração, William Beckford foi à Igreja dos Mártires consciente de que a «chama do entusiasmo religioso está a apagar-se em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos». Porém, em Lisboa, uma cidade meio em escombros meio reconstruída onde se vive um período febril de inaugurações das novas igrejas que vieram substituir as que haviam sido devastadas pelo terramoto, essa chama ainda resiste:

Fui aos Mártires ouvir as famosas matinas de [David] Perez e a missa dos defuntos de [Niccolo] Jommeli [(1714-1774)] executada por todos os principais músicos da Capela Real, para repouso das almas de seus antepassados. Tão majestosa e comovedora música foi coisa que eu nunca ouvi e que talvez nunca mais ouça, porque a chama do entusiasmo religioso está a apagar-se em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos. Como ainda arde em Lisboa, consegue produzir em nossos dias, a mais impressionante expressão musical. Todas as figuras da orquestra parecem compenetradas do espírito daquelas terríveis palavras que Perez e Jommeli musicaram com uma tão tremenda sublimidade. Mas não só a música, até o sério porte dos executantes e dos sacerdotes que oficiavam, bem como, na verdade, de toda a congregação,

¹⁰²² Por isso, o milagre, «com o seu carácter excepcional» era agora considerado por Espinosa (1632-1677), filósofo holandês filho de um judeu português exilado, como «antidivino por definição, pois representa uma infracção às leis universais, as mesmas que constituíam ... a verdadeira essência de Deus» (Calafate, 1994: 112). Para Verney, ele deveria merecer pelo menos uma posição cautelosa: «Daqui segue-se que devemos julgar cautelosamente acerca das coisas insólitas, para que não tenhamos por milagre as coisas que o não são. Este corolário é utilíssimo para podermos assistir a multidão inepta dos ignorantes e também aqueles que, certamente doutos e experimentados na boa filosofia, são inclinados a acreditar em qualquer mulher idosa que relate qualquer milagre, pretensamente feito por Deus. Por isso, e de forma meritória, a Sagrada Congregação dos Ritos, submete os milagres referendados por qualquer homem do álbum dos santos, ao exame e apreciação dos físicos. De que resulta que, perante tão elevado número de milagres, se rejeitem quase todos e, algumas vezes, mesmo todos» [Luis Antonio Verney (1753). *De Re Metaphysica as usum Lusitanorum Adolescentium, libri quator*. Lisboa: ex Typographia Rodericii, 1765; XIII, 216; cit. por Calafate, 1994: 119, n. 68].

era de molde a transmitir um solene e religioso terror do mundo de além-campa. A esplêndida decoração da igreja fora substituída por paramentos de luto, as tribunas estavam forradas de preto e um véu ouro e púrpura cobria o altar-mor. No meio do coro, um catafalco rodeado de velas em altos castiçais. De cada lado, em pé, uma fila de sacerdotes. Durante alguns minutos reinou um tremendo silêncio e depois o solene ofício de finados. Os cantores empalideciam quando cantavam *Timor mortis me conturbat*. ... Depois do *Requiem*, a missa solene de Jommeli em comemoração dos defuntos, que principia com um movimento imitativo de dobrar dos sinos: *I Swinging slow with solemn roar*. Fecha com o *Libera me, Domine, de morte aeternai*, que me fez estremecer todos os nervos do corpo e me impressionou tão profundamente que rompi a chorar. Os joelhos batiam-me um de encontra ao outro, um suor frio humedecia-me a testa. Nem sei como consegui chegar ao Paço, onde o marquês [de Marialva] esperava por mim com a maior impaciência ... (Beckford, 1787-8: 177)

A verdade é que, independentemente do que se passava em Lisboa, neste novo «universo infinito e multipovoado ... a localização do paraíso no céu e do inferno no interior da crosta terrestre tornou-se mera metáfora, ecos desvanescentes de um simbolismo que, em tempos, teve um significado geográfico concreto» (Kuhn, 1957: 278). Por outras palavras, neste espaço celestial agora homogêneo, regular e infinito, onde o céu natural se tornou todo o céu, não havia já lugar para a morada divina, para esse espaço distinto, compartimentado e regulado por leis não matemáticas, isto é, sobrenaturais. Sem lugar para morar, Deus e o paraíso celestial deixaram o mapa do universo. Por isso, «no final do século XVIII um número de homens cada vez maior, cientistas e não cientistas, não via necessidade de pressupor a existência de Deus» (Kuhn, 1957: 278). O abandono de Deus do céu – ou, talvez seja melhor dizer, a sua expulsão – significava agora um sentimento novo na humanidade: o do seu próprio abandono e solidão num universo em grande medida incompreensível e estranhamente desconhecido. Mas se isto era um motivo novo de angústia, que Pascal tão bem havia expresso, era também, afinal, o motor de uma nova forma de furor e raptó: um desejo de verdadeira ascensão física, de viagem e voo por este admirável mundo novo.

2. O fim de uma nova era ou o começo de outra

Como todos aqueles que possuem uma coisa, para saber o que aconteceria se por um instante deixasse de a possuir, tirara aquela coisa do seu espírito deixando lá tudo o resto no mesmo estado de quando ela lá não estava. Ora a ausência de uma coisa não é apenas isso, não é uma simples falta parcial, é uma subversão de tudo o resto, é um estado novo que no antigo não se pode prever.

(Marcel Proust. *À la recherche du temps perdue: Du côté de chez Swann*, 1913)¹⁰²³

Quando em 2004, num projecto conjunto das agências espaciais europeia e americana, a máquina Cassini-Huygens chegou a Saturno, de forma indirecta mas visualmente efectiva atingimos aquela que fora outrora a última esfera planetária do universo: o sétimo céu. Por isso, quando a 14 de Janeiro de 2005, trezentos e cinquenta anos depois da sua descoberta pelo astrónomo Christiaan Huygens, a sonda baptizada com o seu nome, entrou na densa atmosfera de Titã e aterrou na superfície deste satélite de Saturno¹⁰²⁴ – tornando-nos testemunhas visuais e auditivas da sua chegada a este estranho e distante mundo – podíamos afirmar ter não só atingido o limite do universo ptolomaico-cristão como o ponto mais próximo do paraíso celestial¹⁰²⁵.

O entusiasmo produzido em nós por acontecimentos como este e outros que, nas últimas décadas, têm caracterizado a epopeia espacial, constitui, afinal, a moderna experiência do rapto celestial. Aliás, em múltiplos sentidos, toda a recente aventura pelo espaço cósmico e, em particular, a chegada dos primeiros homens à Lua, em 1969, ou a vivência na actual Estação Espacial Internacional, é um efectivo rapto à nossa condição terrena. Tal como, no caso de Titã, o acto de conseguir ver o até agora invisível (aquele

¹⁰²³ Marcel Proust (1913). *À la recherche du temps perdue: Du côté de chez Swann*. Paris: Grasset [Em Busca do Tempo Perdido. Vol. 1: Do Lado de Swan. (Trad. port. de Pedro Tamen) Lisboa: Relógio d'Água, 2003; pp. 320-21).

¹⁰²⁴ Titã é o maior satélite de Saturno e o segundo maior do Sistema Solar. A sua descoberta por Huygens ocorreu, de forma exacta, a 25 de Março de 1655. A sonda europeia com o seu nome aterrou em Titã, depois de viajar até Saturno acoplada à americana Cassini. A separação de ambas ocorreu a 25 de Dezembro de 2004. É possível acompanhar a missão das sondas e aceder aos seus registos visuais e auditivos no endereço da ESA (Agência Espacial Europeia): <<http://www.esa.int/SPECIALS/Cassini-Huygens/index.html>>.

¹⁰²⁵ Profundamente abalada, como vimos, por todos os acontecimentos e descobertas científicas ocorridas ao longo dos séculos XVII e XVIII e despoletados pelo livro de Copérnico e pela invenção do telescópio, esta teoria tornar-se-ia definitivamente insustentável, em termos teóricos, com Newton e, em termos simbólicos, com a descoberta em 1781, por William Herschel (1738-1822), de Urano, o oitavo planeta do Sistema Solar.

mundo extra-terrestre oculto pelas cerradas e opacas nuvens de metano) por via das sofisticadas câmaras e demais equipamento visual da sonda Huygens, corresponde à mesma forma de experiência visual extraordinária que as máquinas celestiais, pintadas nos tectos, proporcionavam aos nossos antepassados dos séculos XVII e XVIII.

Este moderno sonho de voar, de ser elevado ao céu e viajar pelo espaço cósmico, começou ainda no século XVII e foi expressa através de uma nova forma de literatura a que hoje chamaríamos ficção-científica. As viagens imaginárias, ou utópicas, por esse novo mundo celestial, ilimitado e liberto das antigas leis que o mantinham imutável, previsível e familiar, tornaram-se o tema de três obras publicadas postumamente e que, com diferentes níveis de profundidade científica, relatavam a ida à Lua: *Somnium*, isto é, *Sonho*, de Kepler, escrito por volta de 1610-15 mas só publicado em 1634, onde o herói é um astrónomo de nome Duracotus; *The Man in the Moon*, de Francis Godwin (1562-1633), publicado em 1638, o mais fantasioso de todos, no qual a viagem é realizada pelo astronauta Domingo Gonsales e a Lua um astro povoado por seres inteligentes; *Cosmotheoros*, depois intitulado *The Celestial Worlds Discover'd: or Conjecture Concerning the Inhabitants, Plants, and Productions of the Worlds in the Planets*, escrito por Christiaan Huygens nos seus últimos anos de vida e publicado em inglês em 1698, logo após a sua edição original em latim, e rapidamente traduzido para francês, alemão, russo e sueco. Também Fontenelle na sua obra de 1686, *Conversações sobre a Pluralidade dos Mundos*, aborda a possibilidade de viajar no espaço celestial e antevê as futuras viagens à Lua, astro que ele, como tantos outros na sua época, pressupõe ser habitado:

... não me atreverei a duvidar absolutamente de que possam ainda chegar a haver um dia relações entre a Lua, e a Terra. Poderiam por ventura os Americanos contar que as chegassem a haver entre a America, e a Europa, de que elles não tinham sequer uma leve idéa? É verdade que seria necessario atravessar este grande espaço de Ar, e de Ceo, que ha entre a Terra, e a Lua; porém esses grandes Mares acaso pareceriam aos Americanos mais proprios para se atravessarem? ... quem sabe se a arte de voar, que apenas acaba de nascer, não virá a aperfeiçoar-se, e que em fim um dia se não possa ir com toda a facilidade daqui á Lua? (Fontenelle, 1686: 94-6)

Cerca de quatro anos antes de António de Oliveira Bernardes pintar o seu tecto na Igreja dos Prazeres, em Beja, Fontenelle anuncia deste modo o fim de uma era e o advento de outra, aquela em que hoje vivemos. No entanto, convém notar e compreender que a sua época, o Barroco, é, simultaneamente, parte de ambas.

Subjacente a todas estas obras, existe um novo entusiasmo por um mundo também novo e que se expressa com particular acuidade numa frase do mesmo Fontenelle: «não posso deixar de sentir um verdadeiro prazer ao vêr presentemente a Terra confundida entre a multidão dos Planetas» (Fontenelle, 1686: 41). Perante este céu revolucionado pela ciência, a

ansiosa expectativa em torno da possibilidade de *ver* mais e melhor o novo espaço majestoso, os infinitos mundos que o povoam, e, adicionalmente, *conhecer* os possíveis seres que neles habitam era, em muitos aspectos, parte desse fascínio barroco pelo céu divino e pelos seus seres fantásticos que os pintores representavam nos tectos das igrejas¹⁰²⁶. Num caso e noutra, tratava-se do mesmo interesse pelos distantes, invisíveis e assombrosos mundos extra-terrestres que existiam algures, muito acima de si. Além disso, o permanente desejo, senão mesmo obsessão, de elevação e voo, o constante exercício de uma imaginação pictórica que se poderá apelidar de aérea e, no fim do século XVIII, o início de uma verdadeira ciência aeronáutica, traduz igualmente uma necessidade de olhar o céu e a terra de um ponto de vista totalmente diferente: de cima para baixo e já não apenas de baixo para cima. Como todas as mudanças de ponto de vista, esta alteração no lugar do observador conduziria necessariamente a uma visão e uma consciência diferente da realidade:

... nós estamos sempre em um máo ponto de vista, a pezar disso, de tudo queremos julgar, sem attendermos a que estamos demasiado perto de nós mesmos para nos julgarmos bem, e muito afastados dos mais para tambem os julgarmos. Quem podesse collocar-se entre a Lua, e a Terra, esse sería o logar mais vantajoso para as poder observar bem; sería em fim para isso necessario ser unicamente espectador do Mundo, e não seu habitante. ... Alexandre via a Terra como um bello logar para estabelecer um Imperio, e Celadon a olhava como a morada de Astrea, em quanto um Philosopho unicamente a vê como um grande Planeta, que vaga pelos Ceos todo coberto de loucos ... (Fontenelle, 1686: 67 e 114)

É essa transformação que, já no século XIX, um desenho de Caspar David Friedrich, *Anjos em Oração*, traduz: dois anjos pairam no céu em oração, acima da massa de nuvens que cobre, pressupomos, o nosso planeta e que nós, algures numa posição ainda mais elevada, observamos de cima (fig. 210). Este ponto de vista elevado, que advém da localização no espaço do próprio céu, aproxima a nossa visão daquela que estivera sempre reservada a Deus e a todos os que o rodeavam e, ao fazê-lo, altera profundamente o modo como definimos e avaliamos a nossa condição de habitantes deste planeta agora impressionantemente pequeno face à escala do universo e deste universo desmesuradamente grande face à nossa escala. A experiência espacial de ver de cima para baixo, é uma experiência intrinsecamente moderna: trazida pelos balões, pelos aviões, pelos satélites e pelas naves espaciais em órbita do planeta, tornou-se hoje tão comum que facilmente

¹⁰²⁶ «If our world be small in respect, why may we not suppose a plurality of worlds, those infinite stars visible in the firmament to be so many suns with particular fixed centers, to have likewise their subordinate planets, as the sun hath his dancing still round him? ... Though they seem close to us, they are infinitely distant, and so *per consequens* there are infinitely inhabitable worlds; what hinders? Why should not an infinite cause, as God is, produce infinite effects?» [Robert Burton (1621). *The Anatomy of Melancholy*. Nova York: Random House, 1977; cit. por Balakier e Balakier, 1995: 6-7].

esquecemos a sua novidade na história da humanidade. Como esquecemos, numa sociedade secularizada e, em larga medida, determinada por poderosos paradigmas científicos e tecnológicos, o quanto ela trouxe ao sujeito cristão, enfaticamente definido durante séculos como observador inferior do espectáculo superior da criação divina, um enorme desafio visual – e uma estranha forma de vertigem. Nesta era da aeronáutica e da astronáutica, ver as nuvens e o planeta – e vermo-nos a nós – de cima para baixo, a partir do céu e já não apenas da terra, significou uma conquista e uma transformação únicas que não podem ser desvalorizadas. Algo que, precisamente, as máquinas celestiais barrocas nos ajudam a compreender melhor e a não esquecer.



Fig. 210 – Caspar David Friedrich (1774-1840). *Anjos em Oração*, c.1826-34. Desenho a lápis e tinta sépia, 18,5 x 26,7 cm. Hamburgo, Kunsthalle.

Assim, quando procuramos definir o que é o céu, a mais simples e óbvia das respostas é que este é tudo aquilo que está acima da terra e, portanto, acima de nós. O céu é esse *mundo de cima* que surgiu sempre aos nossos olhos como totalmente distinto do que está abaixo de si – a terra onde nascíamos, vivíamos e morríamos – e, sobretudo, totalmente inacessível. Um imenso mundo desconhecido, tão estranho, incompreensível e ameaçador quanto admirável. Uma pura visão que, escapando a todas as outras formas de apreensão sensorial, dominou o pensamento, mobilizou a imaginação e atraiu o sonho. Por isso, compreender hoje o céu implica que não ignoremos o modo como na sua dimensão, diferença

e inacessibilidade ele sempre se impôs como um dos maiores desafios à percepção e à consciência humana e se tornou o espaço de todas as nossas mais importantes aspirações. Implica também «tentar imaginar como era a vida quando as pessoas ainda olhavam para o céu» (James, 1993: 141) ou, pelo menos, quando só podiam olhá-lo – num olhar diferente de todos os outros, porque conscientemente dirigido, de *baixo para cima*.

Definir o que é o céu significa, também, enfrentar a sua fascinante mutabilidade perceptiva: a uma natureza diurna, atmosférica, luminosa, densa, mutável e próxima parece opor-se uma outra nocturna, astronómica, sombria, rarefeita, constante e distante. Considerando apenas a primeira, o céu tanto se pode assemelhar a uma límpida e plana extensão azul como a um turbulento e irregular tecto escuro. Mesmo sabendo que tais dicotomias estão longe de ser tão simples ou as características enumeradas mutuamente exclusivas, a verdade é que é impossível ignorar a profunda alteração visual do céu em função tanto do ciclo diário do planeta como da sua variabilidade meteorológica. Não admira por isso que estas várias dimensões perceptivas se revelem centrais à definição e, sobretudo, à representação mística do céu. Se o abstracto e idealmente perfeito fundo dourado funciona na pintura medieval como conotação simbólica da esfera não natural – senão mesmo anti-natural – do empíreo, com Giotto e, sobretudo, com o Renascimento, ele dará lugar ao extenso e límpido azul do céu natural. A naturalização do mundo sobrenatural inicia-se aí. Porém, ao longo do século XVII, a pacífica limpidez meteorológica deste céu natural será substituída por massas nebulosas cada vez mais extensas naquela que parece ser uma convulsão geral dos céus movida por um extraordinário poder cósmico. O céu místico dos séculos XVII e XVIII corresponde a esta visão fantástica do céu natural – uma espécie de *capriccio* meteorológico – capaz de, com a mesma rapidez e eficácia do fundo dourado medieval, definir e conotar o carácter sobrenatural do lugar e das figuras nele inseridas e de associar, de forma verosímil, o lugar do divino, a morada de Deus e daqueles que o rodeiam, a um mundo superior, aéreo, claramente contraposto ao mundo inferior, terreno, lugar do humano. Este céu aparentemente tão natural quanto extraordinário torna-se assim o espaço privilegiado de todas as manifestações possíveis e impossíveis do poder divino e, ao mesmo tempo, uma das expressões mais paradigmáticas do sentido monumental, teatral e cósmico que atravessa o Barroco. Um céu perturbado e perturbante, que assim permanecerá no Romantismo.

Quando Friedrich realizou o seu desenho a época barroca, à excepção de muito poucas manifestações que derivavam dela, pertencia já ao passado. E as máquinas celestiais

que ainda se pintavam nos tectos europeus eram exemplos terminais de um género condenado¹⁰²⁷. Porém, algo deste mundo permaneceria. É talvez isso que explica a necessidade, por vezes violenta, do mundo que lhe sucedeu esquecer ou minorizar a sua importância. O olhar histórico do século XIX e, em grande parte, do XX sobre o Barroco, nas suas múltiplas dimensões sociais, políticas, culturais e sobretudo artísticas, revela, em geral, esta profunda incomodidade. Em Portugal, a desvalorização estética das máquinas celestiais e a própria destruição física de algumas, até quase ao final do século passado, demonstra uma clara dificuldade em lidar com estes objectos. Se nos últimos vinte ou trinta anos esse olhar se alterou, ainda assim estes objectos permaneceram, em grande parte, esquecidos, subalternizados e por estudar. Ainda hoje, para o grande público, mas também para muitos especialistas, o Barroco português é o da arquitectura, da talha, do azulejo, da ourivesaria e dos coches. Mas não da pintura e, menos ainda, das pinturas dos tectos.

¹⁰²⁷ Em Portugal, a tradição barroca da pintura de tectos prolonga-se, como foi já referido, para além de 1807. Algumas das máquinas celestiais aqui estudadas, das quais se desconhece a data da sua realização, tanto podem ter sido pintadas no final do século XVIII como no início do XIX – caso, por exemplo, dos tectos da nave e da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Guia, em Ferreira (Lamego), da capela-mor da Igreja de São Francisco de Pêra (Silves), da nave da Igreja de Santo António, em Lagos e da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Tavira que, segundo Raggi (2004: 693), é de 1813. Efectivamente posteriores são os tectos lisboetas da nave da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, pintado em 1825 por José António Mateus (?-?), com a colaboração de João Rodrigues (?-?), com o tema da *Anunciação* e, sobre o coro, um medalhão com a *Exaltação do Santíssimo Sacramento*; da nave da Igreja de São Nicolau, pintado por António Manuel da Fonseca, constituído por medalhões representando *As Três Virtudes Cardeais: Fé, Esperança, Caridade* (central) e *Cenas da Vida de São Nicolau*, de c.1847-50; e o tecto da capela-mor da Igreja de Santo Estêvão, de autor desconhecido e subordinado ao tema *A Sagrada Eucaristia e os Quatro Evangelistas* (c.1833-48?). Provavelmente do século XIX serão os tectos da nave da Igreja de São José dos Carpinteiros, em Lisboa, de autor e data desconhecidos, com *O Sonho de São José*, e o da nave da Igreja Paroquial das Mercês ou de Nossa Senhora de Jesus, com o tema *Visão de São Pedro Nolasco*. Ao nível dos tectos de temática mitológica e/ou alegórica de carácter profano, deve-se destacar o vasto e espectacular conjunto de tectos do Palácio Nacional da Ajuda, última manifestação áulica do *ancien régime* português, pintados em grande parte na segunda campanha decorativa do inacabado palácio, despoletada pelo regresso do Brasil, ocorrido em 1821, da família real. Tendo tido a intervenção de pintores activos nas últimas décadas do século XVIII, como Cyrillo V. Machado, esta é, no entanto, a mais importante manifestação de uma nova geração de pintores decoradores e cenógrafos, como José da Cunha Taborda, Emanuele Piolti, Arcângelo Fuschini (1771-1834), Máximo Paulino dos Reis (1778-1865), entre outros. Do final do século XIX e início do XX, distante já do modelo barroco, mas ainda em referência a este, são, por exemplo, os tectos da nave (*Santa Engrácia*) e da capela-mor (*Adoração da Eucaristia*) da Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula do Convento dos Barbadinhos, em Lisboa, pintados em 1896 por A. Baeta (?-?); o tecto da nave (*Assunção de Nossa Senhora*) da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Cascais, pintado em 1900 por José Malhoa (1854-1933); ou os de José Pereira Júnior (Pereira Cão) (1841-1921) da nave (*O Milagre do Lagarto*) e da capela-mor (*Anjos com Símbolos Marianos*) da Igreja da Penha de França, em Lisboa, pintados em 1903. Neste final do século XIX devem ser também destacados os tectos pintados pelo cenógrafo Luigi Manini (1848-1936), nomeadamente o da Escadaria do Palácio Foz, de 1891, com a colaboração de A. Baeta), ou o conjunto de tectos da Câmara Municipal de Lisboa, realizados por Pereira Júnior, José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), José Rodrigues (?-?), autor da *Exaltação de Lisboa*, no Salão Nobre, e pelo francês Pierre Bordes (?-?), autor de tectos ornamentais em várias igrejas, nomeadamente a da Boa Hora, em Lisboa, e a de Santa Cruz, Matriz do Barreiro. Na campanha decorativa dos tectos do Palácio Foz, além de Manini, colaboraram também António Manuel da Fonseca e Columbano.

Maravall (1983: 201), numa frase a todos os níveis curiosa, afirma que «os homens do Barroco julgaram-se, a si mesmos e à sua época, “modernos”». Mas não será assim com todas as épocas? Não será a ideia de modernidade – por contraposição à *antiguidade* dos períodos antecedentes – uma constante de cada momento temporal, de cada sociedade e de cada geração de artistas desde, pelo menos, o Renascimento? A única coisa que provavelmente muda é o modo como épocas posteriores olham para aquelas que a antecedem e encontram nelas motivos de filiação ou de contraposição à sua própria afirmação de modernidade. Neste domínio, a mutável avaliação do Barroco ao longo destes duzentos anos é, a todos os níveis, exemplar. Por isso, a frase de Maravall revela mais sobre nós e a nossa ambivalente e céptica relação com o Barroco do que propriamente sobre este período.

Também na presente dissertação esta questão esteve, inevitavelmente, presente. Procurámos analisar, em Portugal e na sua relação com o contexto europeu mais amplo desse período, uma das mais importantes e inovadoras realizações artísticas do Barroco: as pinturas do espaço celestial nos tectos das igrejas ou de outros espaços que cumpriam uma função religiosa. Fizemo-lo em três domínios: o da concepção ou invenção desses objectos e da sua relação com as restantes manifestações artísticas, teológicas, filosóficas e científicas; o dos meios e formas específicas usados na sua concretização ou representação pictórica e a relação com a tradição oriunda do Renascimento; finalmente, o da sua recepção visual ou percepção pelos observadores a que se dirigiam, mas também daqueles que hoje, como nós, os observam. Subjacente a esta análise esteve sempre o ponto de vista de uma pessoa concreta mas também, nem que seja de forma parcelar, indirecta e não totalmente representativa, o de uma época, no sentido em que todos somos, em graus diferentes determinados e moldados, no modo como olhamos, pensamos e avaliamos, pelo mundo e pelo tempo em que vivemos. Tal como «os artistas, por mais que o tentem, não conseguem escapar ao seu tempo» (Spalding, 2003: 56), também os observadores e os investigadores não o conseguem. No caso presente, este ponto de vista está duplamente ancorado no seu tempo: ele é, simultaneamente, o de um investigador e o de um pintor.

Procurou-se demonstrar que, nesses três campos ou domínios, a representação pictórica do espaço celestial nos objectos estudados envolve uma ideia de transcendência, que não é apenas religiosa ou mística, mas marcadamente visual: transcendência da ideia de *paisagem* (da imagem do espaço celestial como simples reprodução ou apresentação de uma vista de um dado lugar ou contexto), da ideia de *perspectiva* (da representação do espaço celestial como simples ilusão geométrica e projectiva) e da ideia de *realidade* (da percepção do espaço celestial como simples prolongamento do real). Trata-se, assim, de uma

transcendência ao nível do tema, da estrutura e do conteúdo da imagem e, por isso, de uma ultrapassagem dos habituais limites, definições e convenções respeitantes ao género (a paisagem como categoria das imagens que representam contextos espaciais), aos meios (a perspectiva linear como veículo privilegiado da ilusão de espaço profundo de toda a pintura Ocidental entre o Renascimento e o fim do século XIX), e aos objectivos (a reprodução da realidade como objectivo de toda a representação pictural e perceptivamente *realista*). É através deste sentido de transcendência – de algo que *vai para além de* – que aqui se defende que nos tectos barrocos o espaço celestial corresponde a uma *parapaisagem*, a uma *paraperspectiva* e a uma *pararealidade*. Enquanto objectos pictóricos, e porque não correspondem a *quadros* nem são idênticos a outras formas de decoração mural, eles definem uma categoria específica: são *máquinas celestiais*. Enquanto imagens de um dado mundo espacial correspondem a uma invenção e não a uma imitação, destinada a tornar visível algo que é invisível e visual algo que é espiritual; a uma representação e não a uma apresentação, entendida como simulação e substituição ilusionista de algo ausente e, nesse sentido, como criação de uma ficção verosímil; a uma construção perceptivamente persuasiva de uma outra realidade distinta daquela que rodeia o observador. O espaço resultante – artificial e não natural, atmosférico e não geométrico, parareal e não real – é, na sua ênfase sensorial e subjectiva, um *espaço perceptivo*. Por tudo isto, o espaço celestial barroco apresenta-se como um espaço distinto do espaço albertiniano renascentista. No afastamento e conflito com este, ele abre caminho à moderna espacialidade e, também nesse sentido, representa o fim de uma era e o começo de outra.

Por espaço perceptivo entende-se, em primeiro lugar, um espaço distinto do espaço geométrico porque não resulta da aplicação de princípios matemáticos, ordenados e sistemáticos, das leis da geometria euclidiana ou, em geral, de um método projectivo linear. Ou seja, não se trata de um espaço estruturado por via da geometria, pois esta ou está ausente ou, quando presente, surge mitigada, aplicada por vezes de forma contraditória e, quase sempre, desempenhando um papel complementar e contrapontístico – reservada, por exemplo, à moldura da quadratura e não ao espaço do céu propriamente dito. Isto significa que na estruturação do espaço celestial barroco, mesmo que à custa de uma absoluta coerência global ou da aceitação de discrepâncias e incoerências, são usados predominantemente outros meios da linguagem plástica, como as variações de luminosidade, de cromatismo, de definição e de escala, alguns deles não só *não geométricos* mas até *anti-geométricos*. Mais importante, este espaço pictural é o resultado da aplicação, uma vez

mais completa outras simplesmente aproximada, dos princípios da perspectiva atmosférica, definidos e praticados por Leonardo da Vinci.

Por espaço perceptivo entende-se, em segundo lugar, um espaço que, na esteira de Leonardo, pressupõe que as leis geométricas são, só por si, insuficientes, ineficazes ou desadequadas para a representação e percepção de todas as manifestações do espaço visual e, em particular, do espaço do céu – seja este o céu visível das pinturas de paisagem ou o invisível céu místico das máquinas barrocas. Mas também, de forma consequente, um espaço que procura activamente, através da inexactidão e da indeterminação, da sugestão e da ambiguidade, solicitar a participação mental do observador e, em particular, estimular os seus processos perceptivos de construção, projecção e reconhecimento. A incerteza, o indefinido e o incomensurável são, neste sentido, domínios da subjectividade celestial barroca. Deste modo, o espaço perceptivo, à luz da história da pintura Ocidental pós-renascentista, é aqui entendido como um espaço que enfatiza as componentes da percepção visual que não são de natureza projectiva, ou meramente resultantes de leis geométricas, mas marcadamente psicológicas. Maravilhar, entusiasmar e raptar a mente do sujeito, e não apenas impressionar os seus olhos, constitui, por isso, o objectivo declarado destas obras.

Por espaço perceptivo entende-se, em terceiro lugar, um espaço pictórico que altera o tradicional conceito de projecção, que alarga o conceito de ecrã e que estabelece uma relação biunívoca entre mente do observador e pintura observada: por um lado, a primeira é encarada como algo mais do que uma câmara obscura, na qual os olhos são os orifícios para a entrada da luz ou da imagem exterior, e onde o pintor projecta imagens; por outro, a segunda passa também a funcionar como um ecrã para a projecção pelo sujeito de algo que lá não está, desse modo completando, alargando e transcendendo o que foi representado pelo pintor. Este conluio entre pintor e observador é, portanto, uma característica estruturante do espaço perceptivo barroco. Exprime um abandono da ideia que a imagem pictórica é uma simples projecção geométrica de uma dada parcela do mundo (real ou imaginário) na superfície pictural e que a percepção dessa imagem é o simples resultado da sua própria projecção geométrica na superfície retínica do observador. Mais importante, é esta nova centralidade do observador e o constante apelo à sua participação activa que conduz, finalmente, à emergência plena da imaginação como domínio fundamental da arte Ocidental, intervindo tanto na representação como na percepção dos seus objectos e imagens, e da subjectividade como categoria indissociável da sua criação e apreciação estética.

Este entendimento das máquinas celestiais como obras que afirmam uma espacialidade atmosférica e eminentemente perceptiva, cuja origem reside

inquestionavelmente em Leonardo, por contraposição ao espaço geométrico, eminentemente óptico-matemático, nascido com Brunelleschi e, sobretudo, Alberti, permitiu-nos também reavaliar o papel central que a ilusão nelas desempenha e o modo como esta é inseparável dessa nova concepção do observador. Para nós, a compreensão das pinturas de tectos que representam o espaço celestial realizadas no período considerado não pode ser dissociada da ilusão pictórica, necessariamente visual nos seus meios e nos efeitos alcançados, e da ilusão perceptiva que a sua apreensão e interacção com o observador produz. O seu estudo conduziu a uma definição do conceito de *ilusão* e de *ilusionismo*, em contraposição ao conceito de *trompe l'oeil* frequentemente associado à representação espacial do céu na arte barroca.

No projecto barroco de ilusão visual, em particular naquele de que estas obras são testemunho, o que está em causa não é apenas provocar no observador um efeito de ilusão óptica, de puro *engano dos olhos*, no sentido da perfeita *mimesis* ou *cópia* da realidade. Pelo contrário, estão presentes um desejo e uma ambição mais vastos: alcançar uma forma de ilusão que seja tanto visual como psicológica. Trata-se, no fundo, de um entendimento da ilusão como fenómeno simultaneamente pictórico e perceptivo, no sentido em que sabemos hoje que a percepção visual mais do que os olhos envolve a mente do sujeito, no seio da qual complexos sistemas e processos tornam a sensação indissociável da interpretação. Por outras palavras, nas máquinas celestiais barrocas, a construção da ilusão não visa apenas despoletar uma impressão visual simples e a respectiva reacção momentânea de *surpresa* mas antes uma impressão sensorial complexa que, sendo eminentemente visual, possa no entanto convocar de forma ampla os diversos mecanismos perceptivos e as diversas categorias da vida cognitiva do observador – da emoção à imaginação, do sonho à espiritualidade, num efeito de geral de envolvimento e maravilha. Perseguindo de forma activa um objectivo de persuasão religiosa, a imagem ilusionista barroca pretendeu sempre ter uma acção moral no sujeito. Neste sentido, o projecto de alargamento espacial, o *grandioso espaço ilusionista* criado pelas máquinas celestiais, implicou uma operação simultaneamente visual, nos efeitos usados, e espiritual, nos resultados a alcançar: um alargamento emotivo e imaginário, do qual resulta um espaço sem limites, mental e já não puramente óptico, definitivamente marcado pelas qualidades por si convocadas.

Neste espaço ilusionista que é ele próprio uma demonstração das capacidades de invenção, fantasia e imaginação do artista, o absurdo – enquanto consciência da impossibilidade e da implausibilidade – está invariavelmente presente. Por isso mesmo, o observador sabe que está a ser iludido e, consciente e voluntariamente, participa desde o

primeiro momento na operação. A participação do sujeito, sendo algo absolutamente estrutural a todo o acontecimento, assume-se como uma diferença decisiva face à representação em *trompe l'œil*. Que um tal espaço, adicionalmente, se torne verosímil, mais do que ser um paradoxo é antes a demonstração do papel que cabe aqui ao observador e, neste sentido, também a demonstração das suas capacidades de suposição, interpretação e imaginação, sabiamente despoletadas pelo artista.

Se o nosso actual conhecimento da percepção visual humana nos demonstra que o fenómeno visual nunca é puramente óptico isso não significa, no entanto, que o conceito de *trompe l'œil*, como ilusão meramente óptica, deixe ele próprio de fazer sentido. Isto porque permanece uma diferença essencial entre pintura ilusionista e pintura de *trompe l'œil*: esta última, tal como é aplicada pelos pintores dos séculos XVII e XVIII nas obras que cumprem integralmente os termos desta classificação, corresponde sempre a um projecto pictórico mais modesto, reduzido, impressionando de forma simples o observador: um espaço desprovido de complexidade subjectiva ou psicológica, de efeitos dramáticos, que não convoca emoções e que não necessita da imaginação do espectador para se tornar completa. Por outras palavras, a imagem destina-se a ser vista apenas como imagem. Pelo contrário, naquilo que classificamos como ilusionista, a imagem destina-se a ser percebida como algo mais que uma imagem. Por isso, face a ela, o indivíduo é também mais do que um simples observador passivo: torna-se um colaborador imprescindível, tendo não só um lugar como um papel a desempenhar no espectáculo e podendo, por isso, estar consciente dos artifícios empregues, da sua *irrealidade* e *implausibilidade*, sem que isso perturbe o essencial: o seu envolvimento, colaboração e conluio na construção da grande ilusão perceptiva, simultaneamente visual e espiritual.

Portanto, a ilusão deve ser considerada como uma categoria pictórica em si própria, diferente do seu entendimento literal, assiduamente enfatizado em Portugal, como *engano*. Isto porque a obra ilusionista não tem como objectivo ser tomada por algo diferente daquilo que é, nomeadamente por aquilo que nela está representado. Não se nega a presença do engano na ilusão, mas também não se reduz esta àquele. Aliás, as máquinas celestiais, enquanto artefactos pictóricos, são incapazes de produzir um engano permanente ou sequer continuado: geram momentos de engano mas não um *estado de engano*. Considerar o contrário não resiste à evidência da observação *in situ* destas obras, mesmo descontando as necessárias diferenças de cultura visual, religiosa ou outra que nos separam dos nossos antepassados dos séculos XVII e XVIII. Se a eficácia da ilusão perceptiva está tão directamente ligada aos meios tecnológicos usados como à cultura e às expectativas do

observador, como a veloz cultura ilusionista contemporânea demonstra (veja-se o caso da história do cinema, dos produtos audiovisuais e da arte multimédia), há no entanto condicionantes perceptivas, de natureza biológica, que se mantêm inalteradas desde que, nos seus primórdios, a humanidade se dedicou a criar imagens. Por outras palavras, os meios ao dispor do pintor, só por si, não lhe permitem produzir um estado de engano continuado – ou seja, de alucinação – no seu observador, por mais que esse fosse, eventualmente, o seu objectivo. Existem demasiados factores em jogo, desde as características do *medium*, à dimensão e altura das superfícies, ao contexto envolvente, às condições de observação e ao próprio sujeito que observa, do seu comportamento dinâmico à sua predisposição mental. Aliás, são múltiplas as evidências nas máquinas celestiais da plena consciência disto mesmo por parte do artista barroco. Por isso, reduzi-las hoje à simples ideia do engano é assentar a sua compreensão em pilares demasiado frágeis.

Pode-se, por isso, afirmar que na ilusão pictórica e no ilusionismo do espaço celestial o engano não é um fim mas um meio e, quase sempre, o simples ponto de partida para um jogo bastante mais subtil e complexo com o sujeito que observa. E ao contrário do engano, que é involuntário e onde, por isso, o observador é uma vítima passiva, a ilusão solicita e depende da activa participação do observador. Um jogo que gera persuasão mas também prazer – como nós, herdeiros desta cultura, tão bem sabemos. Talvez não seja por acaso que o desenvolvimento das grandes máquinas celestiais tenha acompanhado a gradual mas significativa passagem de uma cultura católica de resistência militantemente dogmática à Reforma para uma outra triunfalista, teatral, festiva e aprazível. Neste sentido, a estética da ilusão não pode ser desligada de uma estética do prazer: por isso mesmo, uma das características mais notórias e notáveis das máquinas celestiais é a ambígua e ténue fronteira entre espiritualidade e sensualidade, misticismo e hedonismo, martírio e deleite.

É esta estética do prazer que hoje alguns autores consideram também intrinsecamente moderna, no sentido em que características importantes da cultura contemporânea, entendida como *neobarroca*, encontram correspondência numa idêntica procura de um envolvimento multissensorial do observador: «resultado de transformações tecnológicas e económicas, os *media* de entretenimento contemporâneos reflectem uma lógica dominante neobarroca. O neobarroco partilha um deleite barroco pelo espectáculo e pelas experiências sensoriais» (Ndalianis, 2004: 27). Trata-se de um fascínio comum pelo alargamento e transgressão dos limites espaciais e perceptivos, pela criação de «realidades alternativas» ou pela visualização de «realidades anteriormente imperceptíveis» (Ndalianis,

2004: 184). Em última instância, um mesmo investimento na diluição das fronteiras entre ficção e realidade e um apelo ao entusiasmo e ao rapto.

Foi precisamente contra esta estética do prazer, da ficção, da imaginação e do espectáculo que, a partir de meados do século XVIII, se dirigiu a crescente crítica do racionalismo iluminista. No fim do século, a mudança tinha sido drástica: obras que «apenas uma geração antes tinham sido consideradas as maiores conquistas artísticas da época» eram agora consideradas notórios exemplos de mau gosto (Craske, 1997: 225). Em França, François Boucher, em Itália Gian Lorenzo Bernini e Giambattista Tiepolo ou, em Portugal, um pouco mais tarde, Pedro Alexandrino de Carvalho. Quanto à maioria dos restantes pintores de tectos portugueses, seria simplesmente esquecida e os seus nomes dificilmente recordados nos duzentos anos seguintes. Subjacente a todo este processo está uma crítica moral que é impossível escamotear. Mau gosto e imoralidade tornaram-se quase sinónimos: quando os novos estetas e críticos de arte, como Diderot¹⁰²⁸, reclamam por uma nova arte, reclamam também por um novo tipo de artista e de sociedade. O mesmo acontece com o neoclassicismo e a sua nostalgia por uma Antiguidade onde contenção estética e virtudes sociais e morais se confundem. Reforma artística e reforma moral tornam-se, assim, na segunda metade de setecentos, inseparáveis, como inseparáveis são as críticas sociais, políticas e filosóficas ao *ancien régime* da crítica às suas manifestações estéticas e artísticas. Neste sentido, o repúdio pela ilusão barroca – dirigida às suas duas principais manifestações, a ópera e as máquinas celestiais – que tanto marcaria os séculos XIX e XX, traduz um desejo de *clareza visual*, por oposição à de obscuridade e de obscurantismo, e de *clareza mental*, por oposição à de encantamento e de maravilha, ao associar a estética do prazer que lhe estava subjacente à ideia de diversão amoral e o seu primado da emoção à de mera superficialidade sensorial (Craske, 1997: 146-7). Exprime também um desejo novo de *veracidade* que é dificilmente distinguível do de *realismo* e, sobretudo, incompatível com os princípios e as funções da arte barroca.

¹⁰²⁸ A sua crítica a Boucher é particularmente reveladora: «The degeneration of taste, of colour, of composition, of characters, of expression, of design, have followed, step by step, the depravation of morals. What do you want this artist [Boucher] to put onto the canvas? What he has in his imagination. And what can a man have in his imagination who spends his life with prostitutes of the lowest kind?» (Denis Diderot; cit. por Bryson, 1981: 191). Outro exemplo: «Quand il [Boucher] fait des enfants, il les groupe bien; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à tiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques, idéales, de petits bâtards de Bacchus et de Silène» [Denis Diderot (1765). *Salon de 1765*; cit. por Fried, 1980: 40].

Os conceitos barrocos de êxtase e de rapto são condenados¹⁰²⁹ e transferidos para uma forma sublimada de entusiasmo filosófico, da mesma forma que a estreita relação anterior entre arte e luxo será substituída pela nova associação entre arte, gosto e sensibilidade (Saisselin, 1992: 105-8). Significativa é a frase de Goya que sintetiza a gravura n.º 42 dos seus *Caprichos*, publicados em 1799: «El sueño de la razon produce monstruos» – *o sono da razão produz monstros* (cf. Goya, 1799: n.º 42)¹⁰³⁰.

Onde o Barroco havia sido inventivo nas artes, apesar da sua obrigação de glorificar os poderes, a nova era da sensibilidade seria conservadora e até, em termos estritos, reaccionária. Pois onde o artista ou o poeta barroco havia confiado na imaginação para transformar os modelos oferecidos pelo passado e, assim, criar arte, poesia e sensibilidade e até um género inteiramente novo como a ópera, a era do gosto e da sensibilidade regressou aos Gregos e aos Romanos em nome dos seus supostos modelos universais e dos fundamentos do verdadeiro gosto. (Saisselin, 1992: 114)

Subjacente a este novo anti-ilusionismo estava também uma nova visão elitista da arte que encontrava na associação entre ilusão e gosto popular um motivo adicional de repúdio da cultura barroca. De facto, foi ao longo dos séculos XVII e XVIII que nasceu uma verdadeira cultura visual europeia, disseminada, acessível e popularizada, através de formas de arte transnacionais e cosmopolitas – como as máquinas celestiais ou a ópera – e de uma verdadeira indústria de entretenimento visual, feita de máquinas, espectáculos e efeitos ópticos que alargavam a noção de ilusão espectacular presente nas restantes. Mas também através de livros ilustrados e de gravuras produzidas em grande escala e a preços cada vez mais baratos. Nasce, por isso, uma cultura de consumo, que é também visual, e dela nasce também a noção de *público*, cuja conotação de *multidão* ou *massa* será incompatível, no fim do século XVIII, com as ideias de sensibilidade e bom gosto definidas no âmbito da nova categoria de discurso e reflexão artística: a *estética*. Como sintetiza Craske (1997: 17): «a democracia era uma ideia que devia ser aplicada à vida política mas não aos elevados reinos da arte. ... Esta visão da arte – que não é do interesse público que a arte esteja sob controlo dele, ou tingida pela associação com ele – pode ser descrita como moderna ...». A criação dos museus – o Musée du Louvre nasce, por decreto, a 19 de Setembro de 1792 – e a consequente deslocação dos objectos artísticos dos seus locais prévios para estes novos

¹⁰²⁹ Samuel Johnson (1709-1784), no seu *Dictionary of the English Language*, publicado em 1755, «condemned the projective desire to communicate with that lies beyond common sense in ill-lit spaces. The fanatical impulse to be transported, to leave behind ordinary perceptions and enter a seamlessly constructed world just by looking at a cobbled-together image, dulls mental acuity. Even worse, having visual sensations in the absence of solid objects leads to ecstasy, madness, or “enthusiasm”, which Johnson defined as “a vain belief of private revelation”, “heat of imagination; violence of passion; confidence of opinion” and “elevation of fancy”» (Stafford e Terpak, 2001: 50-2).

¹⁰³⁰ A legenda completa é: «La fantasia abandonada de la razon, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas».

*templos*¹⁰³¹, retirando-os da realidade e esvaziando-os das suas anteriores funções, transformando as suas condições de produção e alterando as suas práticas de fruição, completaria este processo de reorientação, reforma e controlo da arte e do seu público.

Assim, a par de um conjunto de aspectos claramente discrepantes e incompatíveis com o nosso conceito de modernidade, a verdade é que o período barroco e, em particular, uma parte significativa dos seus objectos pictóricos, à semelhança das próprias reacções e movimentos antagónicos que acabou por originar, contém outros tantos que contribuíram, directa e indirectamente, para aquilo que hoje somos, e alguns até que se poderão considerar fundadores da nossa época¹⁰³². Pese embora a dificuldade de definir um conceito de época ou de período, a verdade é que o fazemos sempre que consideramos existir um conjunto de características suficientemente constantes ou unificadoras. Ainda assim, continuam a existir outras que são, claramente, distintas e até conflituosas com aquelas. Neste sentido, a heterogeneidade é indissociável de cada momento histórico. O Barroco não foi excepção nem o podia ser. Mas também se deve reconhecer que, talvez mais do que outras épocas, constância e conflito, diversidade e homogeneidade, não são nele conceitos exclusivos. Pelo contrário, atravessado por profundas tensões, estas constituem um dos aspectos mais significativos da sua herança, mais estimulantes da sua apreciação, e também um dos seus traços mais *modernos*. Deste modo, dificilmente um olhar contemporâneo sobre o Barroco poderá conduzir a uma visão homogénea dele. Mas também, pelas mesmas razões, a uma visão que seja imutável e plenamente consensual¹⁰³³. Em última instância, cada indivíduo e cada época tenderá a valorizar mais aquilo com que se identifica e, pelo contrário, a desvalorizar o que lhe é mais estranho ou menos familiar. Mas essa é também uma outra herança sua: a inevitável subjectividade do indivíduo e do seu olhar.

¹⁰³¹ «... the picture that had served religion had become an object of beauty but also an object of luxury. The transfer of such an object to the museum stripped it of its quality of luxury. Thus was born that new category, as yet unnamed: museum art. The works of the past acquired an aura, that of the aesthetic, of high art ... but also, thanks to the aesthetic aura, a kind of transcendence meaning: they were the works of human destiny» (Saisselin, 1992: 137).

¹⁰³² «... our modern culture can only be understood as a post-Christian phenomenon. It assumes a particular understanding of the modern world as shaped by technology, of technology as shaped by science, of science as presupposing a particular understanding of reality. ... The understanding of the modern world presupposes first of all the reflection on the perspectival character of appearance. Such reflection has to lead to a distinction between appearance and reality. ... Bound up with that reflection is the distinction between sensibility, tied to the body and thus to point of view and perspective – sight here provides the obvious paradigm – and reason, which is not limited, and is therefore taken to provide a more adequate access to reality» (Harries, 2001: 128).

¹⁰³³ «In the very way that it modifies the past, the present renders it knowable in the first instance. Like any object of knowledge, the past is in a way an “amorphous mass” that the historian, like the artist, has to organize in terms of his intelligence and, no doubt, of his imagination» (Gamboni, 2002: 10).

Atravessada pelas suas diferentes manifestações de misticismo e sensualidade, de prazer e *ennui*, ou tédio, a cultura barroca dos séculos XVII e XVIII, com todas as suas tensões e contradições, mergulhará no final de setecentos num definitivo ocaso. O seu brilho e poder dará lugar ao quase sempre violento repúdio dos seus valores e da sua arte. Este não pode ser desligado de um processo de profunda alteração política e social das sociedades e das suas estruturas económicas, com o acentuado enriquecimento da burguesia e a ruína da aristocracia, de secularização das sociedades europeias, de transformação das relações entre estado e religião, da decadência do poder papal e de um «virulento anti-Catolicismo» que cresceu por toda a Europa (Stafford, 1994: 282). Inspirados pelos novos processos revolucionários, da Revolução Americana à Revolução Francesa, a queda do Barroco não pode ser dissociada também de um novo e generalizado repúdio pelas suas assimetrias económicas, pelo seu sistema inviolável de castas e pelo exercício do poder absoluto em nome de Deus. Ou do nascimento de uma nova liberdade de expressão e pensamento e da emergência de uma nova elite ilustrada, racionalista e naturalista e, por isso, pouco ou nada complacente com a ignorância, o obscurantismo e a superstição cultivada anteriormente¹⁰³⁴.

Ao mesmo tempo, uma generalizada sensação de fim, assente tanto em factores objectivos como subjectivos, percorria o sul da Europa e as capitais do Barroco e contrastava com uma outra inteiramente oposta que prevalecia mais a norte. Em 1807, quando a família real portuguesa foge para o Brasil, pouco tempo depois das violentas convulsões da Revolução e queda da monarquia francesa e da extinção da república veneziana, Lisboa, Madrid, Nápoles ou Veneza eram vistas já como exemplos de decadência da *velha Europa* e Roma passara a ser apelidada de *capital do Velho Mundo* (Craske, 1997: 253). O olhar dos viajantes do norte da Europa sobre estas cidades, incluindo Lisboa, expressa em todas as variantes possíveis uma ideia de declínio, de retrocesso e de atraso, e os seus comentários assemelham-se aos de alguém que, como nas gravuras de Piranesi, visita as ruínas de um mundo outrora glorioso mas sem presente nem futuro¹⁰³⁵. À medida que a Europa *se desloca* para norte, o sul fecha-se sobre si próprio, tornando-se numa espécie de símbolo vivo da

¹⁰³⁴ Já em 1686, Fontenelle afirmava: «... uma grande parte da gente tem a cabeça chã de um falso maravilhoso, envolvido em uma obscuridade, que profundamente respeita; estas pessoas não admiram a Natureza, senão porque a julgam uma especie de Magia, que não podem entender; e qualquer cousa, por mais sublime que seja, perde a seus olhos o merecimento, logo que pôde ser conhecida ...» (Fontenelle, 1686: 29).

¹⁰³⁵ «Reflecting on his Italian travels in 1817, Stendhal commented: "Painting here is dead and buried. Canova has emerged quite by chance out of sheer inertia which this warm climate imposed. ... Nobody else is the least like him, and sculpture in Italy is dead as the art of men like Correggio"» (Craske, 1997: 257).

efemeridade das culturas e das nações onde a nova *visão biológica da civilização* encontra a sua legitimação (cf. Craske, 1997: 249-57).

Esplendor e naufrágio: para uma época que se tinha considerado moderna, isto significava o fim de nova era e o começo de outra. Em grande medida, a nossa: a idade da imagem, da cultura visual e do prazer de ver.

BIBLIOGRAFIA

- ADDISON, Joseph (1712).
«Pleasures of Imagination». *The Spectator*. 409, 411-421 (19 Junho - 3 Julho) [*Os Prazeres da Imaginação*. (Org. por Maria Helena de Paiva Correia) Lisboa: Edições Colibri, 2002; 108 pp.].
- ALBERTI, Leon Battista (1435a).
De Pictura. MS., Florença [*On Painting*. (Org. por Martin Kemp, trad. ingl. de Cecil Grayson) Harmondsworth: Penguin Books, 1991; 101 pp.].
- ALBERTI, Leon Battista (1435b-6).
De Pictura I Della pittura. MSS., Florença [*La Peinture: texte latin, traduction française, version italienne*. (Org. por Thomas Golsenne e Bertrand Prévost) Paris: Éditions du Seuil, 2004; 374 pp.].
- ALEGRIA, José Augusto (1993).
«A Música em Portugal no Tempo de D. João V», in José de Monterroso Teixeira (org.). *O Triunfo do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém; pp. 55-63.
- ALGAROTTI, Francesco (1763).
Saggio sopra la Pittura. Livorno: Marco Coltellini in Via Grande; 184 pp.
- ALMADA, Cármen; FIGUEIRA, Luís Tovar (1996).
«Conservação e Restauro da Igreja do Seminário de Santarém». *Monumentos*. 4 (Março); pp. 66-73.
- ALMADA, Cármen; FIGUEIRA, Luís Tovar (1997).
«Conservação e Restauro: A Igreja de São Sebastião de Setúbal». *Monumentos*. 6 (Março); pp. 73-75.
- ALMADA, Carmen Olazabal; FIGUEIRA, Luís Tovar (2002).
«Conservação e Restauro do Tecto da Igreja de São Roque», in Museu de São Roque. *O Tecto da Igreja de São Roque: História, Conservação e Restauro*. Lisboa: Museu de São Roque; pp. 41-135.
- ALMEIDA, D. Fernando de (org.) (1973).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Concelho de Lisboa. Primeiro Tomo. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa; xii-147 pp.
- ALMEIDA, D. Fernando de (org.) (1975).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Concelho de Lisboa. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa; xii-196 pp.
- ALMEIDA PIRES, Maria Carmen Martins de (1961).
Pedro Alexandrino: Tese de licenciatura do Curso de Ciências Histórico-Filosóficas. Lisboa: s.e.; 169 pp.
- ALPERS, Svetlana (1983).
The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: Chicago University Press (agora Londres: Penguin, 1989; xxvii-273 pp.).
- ALPERS, Svetlana (1994).
«No Telling, with Tiepolo», in John Onians (org.). *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*. Londres: Phaidon; pp. 327-340.
- ALPERS, Svetlana; BAXANDALL, Michael (1994).
Tiepolo and the Pictorial Intelligence. New Haven e Londres: Yale University Press; x-186 pp.
- ALVES, Alexandre (1993).
A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Mangualde. Mangualde: Santa Casa da Misericórdia de Mangualde; 25 pp.

ANDRADE, Jerónimo de (1748).

Elogio funebre, panegirico, laudatorio e encomiastico, do insigne pintor Vitorino Manoel da Serra dedicado, e oferecido ao Senhor António Pereira da Sylva.... Lisboa: Officina de Pedro Alves da Sylva; 23 pp.

ANDREWS, Lee (1995).

Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative. Cambridge: Cambridge University Press; xiv-188 pp.

ANÓNIMO (s.d.).

Collecção de memorias, relativas às vidas dos Pintores, Escultores, Architectos Portuguezes; e às dos estrangeiros que estiverão em Portugal; dedicada ao Illmo. e Exmo. Sr. Jozé de Vasconcellos e Souza. Conde de Pombeiro, Marquez de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado. Grao Cruz da Ordem de S. Thiago ... por hum artista Lisbonense no anno de 1803. MS. RS 173/1 (Arquivo Reis Santos). Lisboa: Biblioteca Gulbenkian; 61 pp. [Provável cópia de um manuscrito de Cyrillo Volkmar Machado, datado de 1803; escrita a tinta em papel industrial, com comentários e indicações a lápis da estrutura de linhas e páginas das 18 fls. do original].

ANÓNIMO (1704-1708).

História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa, na qual se dá notícia da fundação e fundadores das instituições religiosas, igreja, capelas e irmandades desta cidade ... (Org. por Durval Pires de Lima) (2 vols.). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1950-172; xxxix-603, xxviii-526 pp.

ANÓNIMO (1713).

Compêndio Novas da Europa. MS. BN, Caixa 2, fl. 12 v.

ANÓNIMO (1996).

«Illusionism», in Jane Turner (org.). *The Dictionary of Art.* New York: Grove; vol. 15, pp. 134-142.

ARAÚJO, Norberto de (s.d.).

Peregrinações em Lisboa. (15 vols.). Lisboa: A. M. Pereira.

ARAÚJO, Norberto de (1944-1956).

Inventário de Lisboa. (11 fasc.). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

ARAÚJO, Norberto de (1947).

«Lisboa e o Terramoto», in Gustavo de Matos Sequeira (org.). *Lisboa: Oito Séculos de História.* Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; pp. 490-520.

ARGAN, Giulio C. (1986).

«La "rettorica" e l'arte barocca», in Bruno Contardi (org.). *Giulio Carlo Argan. Immagine e persuasione: saggi sul barocco.* Milano: Feltrinelli; pp. 19-24.

ARGAN, Giulio Carlo (1989).

The Baroque Age. New York: Rizzoli / Skira; 137 pp. [retirado de Giulio Carlo Argan (1964). *L'Europe des Capitales: 1600-1700.* Genève: Skira; 223 pp.].

ARISTÓTELES (séc. IV a.C.).

Poética. (Trad. port. de Eudoro de Sousa) Lisboa: INCM, 1986; 316 pp.

ARNHEIM, Rudolf (1974).

Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The New Version. Berkeley e Los Angeles: University of California Press [*Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora.* (Trad. port. de Ivonne Terezinha de Faria). (5ªed.). São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989; 503 pp.].

- ARNHEIM, Rudolf (1976).
«The Perception of Maps». *American Cartographer*. 3, 1 [agora in Rudolf Arnheim (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; pp. 194-202].
- ARNHEIM, Rudolf (1978).
«Brunelleschi Peepshow». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 41; pp. 57-60 [agora Rudolf Arnheim. *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1986; pp. 186-193].
- ARNHEIM, Rudolf (1986).
«Inverted Perspective and the Axiom of Realism», in Rudolf Arnheim. *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; pp. 159-185.
- ARRUDA, Luísa (1996).
«Carvalho, Pedro Alexandrino», in Jane Turner (org.). *The Dictionary of Art*. Londres: Macmillan Publishers; vol. 5, p. 903.
- ARRUDA, Luísa (1999).
Cirillo Wolkmar Machado: Cultura Artística. A Academia. A Obra Gráfica. Projecto de Investigação. Lisboa: s.e.; 115 pp. (Prova Complementar para obtenção do Grau de Doutor em Desenho, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa)
- ARRUDA, Luísa (2000).
«Vieira Lusitano (1699-1783): O Desenho», in Luísa Arruda e José Alberto Seabra Carvalho (orgs.). *Vieira Lusitano, 1699-1783: O Desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga; pp. 35-67.
- ARRUDA, Luísa; CARVALHO, José Alberto Seabra (orgs.) (2000).
Vieira Lusitano, 1699-1783: O Desenho. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga; 240 pp.
- ARRUDA, Luísa; COELHO, Teresa Campos (2004).
Convento de S. Paulo de Serra de Ossa. [Lisboa]: Edições INAPA; 111 pp.
- ASHTON, Dore (1988).
Fragonard in the Universe of Painting. Washington (D. C.): Smithsonian Institution Press; 256 pp.
- ASSUNTO, Rosario (1967).
Stagioni e Ragioni nell'Estética del Settecento. Milão: V. Murcia [Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos. (Trad. esp. de Zósimo González) Madrid: Visor, 1989; 115 pp.].
- ATAÍDE, M. Maia (org.) (1988).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Concelho de Lisboa. Terceiro Tomo. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa; xxx-196 pp.
- ATAÍDE, M. Maia (1994).
«A Igreja de São Roque», in Irisalva Moita (org.). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 227-238.
- ATAÍDE, M. Maia; MECO, José (1986).
A Igreja de Nossa Senhora do Loreto. Lisboa: Embaixada de Itália / Instituto Italiano de Cultura; 31 pp.
- ATAÍDE, M. Maia; SOARES, M. Micaela (orgs.) (2000a).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Concelho de Lisboa. Volume V: Quarto Tomo (1.ª Parte). Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa; xvii-157 pp.

- ATAÍDE, M. Maia; SOARES, M. Micaela (orgs.) (2000b).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Concelho de Lisboa. Volume V: Quarto Tomo (2.ª Parte). Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa; xliii-354 pp.
- ATTNEAVE, Fred (1971).
«Multistability in Perception». *Scientific American*. 255, Dezembro; pp.63-71.
- AUMONT, Jacques (1994).
L'Image. Paris: Nathan [*The Image*. (Trad. ing. de Claire Pajackowska). Londres: British Film Institute, 1997; vi-249 pp.].
- AVERINI, Riccardo (1973).
«As Pinturas de Pompeo Batoni na Basílica do Sagrado Coração de Jesus da Estrela». *Estudos Italianos em Portugal*. 36, pp. 103-128.
- AZEVEDO, Carlos de; GUSMÃO, Adriano de (1963).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Torres Vedras, Lourinhã, Sobral de Monte Agraço. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa; 100 pp.
- AZEVEDO, Carlos de; FERRÃO, Julieta; GUSMÃO, Adriano de (1963a).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Sintra, Oeiras, Cascais. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa; 95 pp.
- AZEVEDO, Carlos de; FERRÃO, Julieta; GUSMÃO, Adriano de (1963b).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Mafra, Loures, Vila Franca de Xira. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa; 101 pp.
- AZEVEDO E SILVA, José Manuel (1986).
Santo António dos Olivais: História e Arte (Guia). Coimbra: s.e.; 14 pp.
- BABCOCK, Jason S.; LIPPS, Marianne; PELZ, Jeff B. (2002).
«How people look at pictures before, during, and after image scene capture: Buswell revisited.» *Proceedings of SPIE, Human Vision and Electronic Imaging*. 4662; pp. 34-47.
- BACHELARD, Gaston (1943).
L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José Corti ; 352 pp.
- BALAKIER, Ann Stewart; BALAKIER, James J. (1995).
The Spatial Infinite at Greenwich in Works by Christopher Wren, James Thornhill, and James Thomson: The Newton Connection. Nova York / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press; ix-139 pp.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1984).
Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les Perspectives Dépravées – II. (Reed.) Paris: Flammarion, 1996; 315 pp.
- BAMBACH, Carmen C. et al. (2000).
Correggio & Parmigianino: Master Draughtsmen of the Renaissance. Londres: The British Museum Press; 192 pp.
- BARASCH, Moshe (1985).
Theories of Art, 1: From Plato to Winckelmann. Nova York: Nova York University Press (agora Nova York: Routledge, 2000; xxviii-405 pp.).

- BARASCH, Moshe (1990).
Theories of Art, 2: From Winckelmann to Baudelaire. Nova York: Nova York University Press (agora Nova York: Routledge, 2000; viii-420 pp.).
- BARHAM, William L. (1996).
«Tiepolo as a Painter of History and Mythology and as a Decorator», in Keith Christiansen (org.). *Giambattista Tiepolo*. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira editore; pp. 105-117.
- BARLOW, Horace (1990).
«What Does the Brain See? How does it Understand», in Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Smith (orgs.). *Images and Understanding: Thoughts About Images: Ideas About Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 5-25.
- BAROCCHI, Paola (org.) (1971).
Scritti d'arte del Cinquecento. Milano: Riccardo Ricciardi; vol. 1.
- BARRENTO, João (org.) (2003).
Johann Wolfgang Goethe: O Jogo das Nuvens. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003; 110 pp.
- BASTO, João Teodoro Ferreira Pinto (org.) (1924).
Fábrica da Vista Alegre: O Livro do seu Centenário, 1824-1924. S/l: Fábrica da Vista Alegre; 173 pp.
- BATORÉO, Manuel (org.) (1998).
A Pintura e os Pintores da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira. Ericeira: Mar de Letras Editora; 63 pp.
- BAXANDALL, Michael (1994).
«Fixation and Distraction: The Nail in Braque's *Violin and Pitcher* (1910)» in John Onians (org.). *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honor of E. H. Gombrich at 85*. Londres: Phaidon Press; pp. 399-415.
- BAXANDALL, Michael (1995).
Shadows and Enlightenment. New Haven e Londres: Yale University Press [*Las Sombras y el Siglo de las Luces*. (Trad. esp. Amaya Bozal Chamorro) Madrid: Visor, 1997; 201 pp.].
- BEAUMONT, Maria Alice (1969).
«Notas sobre Desenhos: O Tecto da Igreja do Loreto». *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. V, nºs 3-4; pp. 7-10.
- BEAUMONT, Maria Alice (1987).
«Introdução», in Museu Nacional de Arte Antiga. *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; pp. 12-28.
- BECKFORD, William (1787-8).
The Journal of William Beckford in Portugal and Spain. (Org. por Boyd Alexander). Londres, 1954 [*Diário de William Beckford em Portugal e em Espanha*. (Trad. port. de João Gaspar Simões) (3ª ed.) Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988; 233 pp.].
- BELL, Janis C. (1996).
«Perspective», in Jane Turner (org.). *The Dictionary of Art*. Nova York: Grove; vol. 24, pp. 485-495.
- BELL, Janis C. (2003).
«Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: Why Should We Care?», in Lyle Massey (org.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art; pp. 79-103.

BELLORI, Giovan Pietro (1672).

Le vite de' pittore, scultori e architetti moderni... Roma: Per il Successori al Mascardi; 462 pp.

BENEDICTO, Joaquim Duarte (1791).

Elogio do Grande Apelles Portuguez, Luiz Gonçalves de Senna. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno; 22 pp.

BENEVOLO, Leonardo (1991).

La Cattura dell'Infinito. Roma: Laterza & Figli [*La Captura del Infinito.* (Trad. esp. de Margarita García Galán) Madrid: Celeste, 1994; 120 pp.).

BERKELEY, George (1709).

An Essay Towards a New Theory of Vision. Dublin: Jeremy Pepyat; xiii-43 pp.

BERKELEY, George (1710).

A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge. Dublin: Jeremy Pepyat; iii-214 pp. [*Tratado do Conhecimento Humano e Três Diálogos.* (Trad. port. de Vieira de Almeida e António Sérgio) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [2000]; 243 pp.].

BERTETTO, Paolo (1996).

«A magia da imagem», in Paolo Bertetto e Donata Pesenti Campagnoni (orgs.). *A Magia da Imagem: A Arqueologia do Cinema através das Coleções do Museo Nazionale del Cinema di Torino.* Lisboa: CCB; pp. 33-45.

BERTOL, Daniela (1996).

«"Architecture of Images": An Investigation of Architectural Representations and the Visual Perception of Three-Dimensional Space». *Leonardo.* 29, 2; pp. 87-94.

BESSONE, Silvana (org.) (1993).

O Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Lisboa: Instituto Português de Museus / Fondation Paribas; 128 pp.

BIANCO, Anna Lo (2004).

Pietro da Cortona's Ceiling. Roma: Geb Art / Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini; 31 pp.

BIBER, Heinrich Ignaz Franz Biber (1674).

Mysterien-Sonaten ("Rosenkranz-Sonaten"). Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 4123. (Org. por Ernst Kubitschek) Bad Reichenhall: Comes Verlag, 1990.

Bíblia Sagrada (Para o Terceiro Milénio da Encarnação). (Trad. port. coord. por Herculano Alves) Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica, 2003; 2143 pp.

BLACK, Max (1972).

«How Do Pictures Represent?», in E. H. Gombrich, Julian Hochberg e Max Black, *Art, Perception and Reality.* Baltimore: John Hopkins University Press; pp. 95-130.

BLAKEMORE, Colin (1973).

«The Baffled Brain», in R. L. Gregory, E. H. Gombrich (orgs.). *Illusion in Nature and Art.* Londres: Duckworth; pp. 9-47.

BLAKEMORE, Colin (1990).

«Understanding Images in Brain», in Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Smith (orgs.). *Images and Understanding: Thoughts About Images: Ideas About Understanding.* Cambridge: Cambridge University Press; pp. 257-83.

- BLÜHM, Andreas; LIPPINCOTT, Louise (2000).
Light! The Industrial Age 1750-1900: Art & Science, Technology & Society. Londres: Thames and Hudson; 272 pp.
- BLUNT, Anthony (1962).
Artistic Theory in Italy 1450-1600. Oxford: Oxford University Press; viii-170 pp.
- BOIÇA, Joaquim Ferreira; BARROS, Maria de Fátima Rombouts (1995).
As Terras, as Serras, os Rios: As Memórias Paroquiais do Ano de 1758. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola; 131 pp.
- BORA, Giulio (1980).
«La Prospettiva della Figura Umana gli "Scurti" nella Teoria e nella Pratica Pittorica Lombarda del Cinquecento», in Marisa Dalai Emiliani (org.) *La prospettiva rinascimentale: codificazione e trasgressioni*. Florença: Centro Di; vol. I, pp. 295-317.
- BORDIN, Jane Mary Ayres (2002).
Tota pulchra: Doutrina, Culto e Iconografia da Imaculada Conceição na Arte Luso-Brasileira, 1560-1760. (2 vols.) Lisboa: s.e.; 259, 122 pp. (Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).
- BORGES, Nelson Correia (1986a).
«O Barroco Joanino: A Pintura», in Nelson Correia Borges (org.). *História da Arte em Portugal. Volume 9: Do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Publicações Alfa; pp. 64-77.
- BORGES, Nelson Correia (1986b).
«O Período Rococó: A Pintura», in Nelson Correia Borges (org.). *História da Arte em Portugal. Volume 9: Do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Publicações Alfa; pp. 148-157.
- BORSI, Franco; BORSI, Stefano (1992).
Paolo Ucello. Paris: Hazan [(Trad. ingl. Elfreda Powell) Londres: Thames and Hudson, 1994; 376 pp.].
- BORSOOK, Eve (1960).
The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto. London: Phaidon; 167 pp.
- BOTTO, J. M. Pereira (Monsenhor Cónego) (1909).
Promptuario Analytico dos Carros Nobres da Casa Real Portuguesa e das Carruagens de Gala. (Tomo I) Lisboa: Imprensa Nacional; 334 pp.
- BOULÉE, Étienne Louis (s.d.)
Essai sur l'art. MS. F 9153. Paris, Bibliothèque National.
[Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/boulee/cata/indexdoss.htm>>, consultado em Junho de 2006].
- BOWRON, Edgar Peters; RISHEL, Joseph J. (orgs.) (2000).
Art in Rome in the Eighteenth Century. Londres: Merrell Publishers / Philadelphia Museum of Art; 628 pp.
- BRITO, Manuel Carlos de (1987).
«A Ópera de Corte no Reinado de D. José» in Museu Nacional de Arte Antiga. *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; pp. 30-36.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989).
«A Música Profana e a Ópera no Tempo de D. João V: Vários Factos e Alguns Argumentos». *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos*. 2 / 3 (Maio / Novembro); pp. 105-118.

- BRUCE, Vicki; GREEN, Patrick R.; GEORGESON, Mark A. (1996).
Visual Perception: Physiology, Psychology and Ecology. 3rd. Edition. Hove (UK): Psychology Press; xiii-433 pp.
- BRUNO, Giordano (1584).
De l'Infinito, Universo e Mondi. Veneza [Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos. (Trad. port. de Aura Montenegro) (3^a ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1984]; lvi-205 pp.].
- BRUSATI, Celeste (1995).
Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel Van Hoogstraten. Chicago e Londres: The University of Chicago Press; xxviii-401 pp.
- BRUSATIN, Manlio (1992).
«Desenho / Projecto», in Ruggiero Romano (org.). *Enciclopédia Einaudi. Volume 25: Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda; pp. 298-348.
- BRYSON, Norman (1981).
Word and Image: French Painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press (reimpr. 1995); xviii-281 pp.
- BRYSON, Norman (1983).
Vision and Painting: The Logic of the Gaze. Londres: Macmillan [Visión y Pintura: La Lógica de la Mirada. (Trad. esp. Consuelo Luca de Tena) Madrid: Alianza, 1991; 180 pp.].
- BUISINE, Alain (1996).
Les Ciels de Tiepolo. (« L'Infini »). Paris: Gallimard; 115 pp.
- BULLIER, Jean; SALIN, Paul; GIRARD, Pascal (1992).
«Le cerveau en temps réel». *La Recherche*. XXIII, 246 (Setembro); pp. 974-981.
- BURKE, Edmund (1757).
A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. (2^a ed.) Londres: R. and J. Dodsley, 1759 [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings. (Org. por David Womersley) Londres: Penguin Books, 1998, pp. xliiv-473].
- CAEIRO, Baltazar Matos (1989).
Os Conventos de Lisboa. [Sacavém]: Distri; 184 pp.
- CAETANO, Joaquim Oliveira (1994).
«A Maldição de Séneca - Reivindicação e Estatuto da Arte da Pintura no Período Barroco», in Nuno Saldanha (org.). *Joanni V Magnifico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR; 119-131 pp.
- CAETANO, Joaquim de Oliveira (1998).
Pintura: Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa, Século XVI ao Século XX (Tomo I. 1520-1700; Tomo II: 1700-1998). (2 vols.). Lisboa: Museu de São Roque; 157, 155 pp.
- CAETANO, Joaquim de Oliveira (2002).
«O Tecto de São Roque», in Museu de São Roque. *O Tecto da Igreja de São Roque: História, Conservação e Restauro*. Lisboa: Museu de São Roque; pp. 13-37.
- CALADO, Margarida (1995).
Arte e Sociedade na Época de D. João V. (12 vols.). Lisboa: s.e. (Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

- CALADO, Margarida (2000).
O Convento de S. Francisco da Cidade. (Biblioteca d'Artes, 1) Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; 174 pp.
- CALAFATE, Pedro [1994].
A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800). ("Estudos Gerais – Série Universitária") Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 175 pp.
- CÂMARA, Maria Alexandra S. C. B. Trindade Gago da (1991).
Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista: Subsídios para o Estudo da Arquitectura Teatral. (2 vols.). Lisboa: s.e.; vol. 1: 343 pp. (Tese de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).
- CAMPAGNONI, Donata Pesenti (1996).
«História da Lanterna Magalográfica vulgarmente dita Lanterna Mágica», in Paolo Bertetto e Donata Pesenti Campagnoni (orgs.). *A Magia da Imagem: A Arqueologia do Cinema através das Coleções do Museo Nazionale del Cinema di Torino*. Lisboa: CCB; pp. 59-89.
- CAMPANELLA, Tommaso (1623).
Civitas Solis idea republicae philosophicae. Frankfurt: Typis Egenolphi Emelii [*A Cidade do Sol*. (Trad. port. de Álvaro Ribeiro) Lisboa: Guimarães Editores, 1990; 127 pp.).
- CANDÉ, Roland de (1970).
Dictionnaire de musique. Paris: Seuil; 283 pp. [*A Música, Linguagem, Estrutura, Instrumentos*. (Trad. port. de Ernesto Pinho e Maria Ivone Vaz Ferreira) Lisboa: Edições 70, 1989; 268 pp.].
- CARDOSO, Arnaldo Pinto (2005).
O Terrível Terramoto da Cidade de Lisboa: Correspondência do Núncio Filippo Acciaiuoli (Arquivo Secreto do Vaticano). Lisboa: Alêtheia Editores; 155 pp.
- CARDOSO DA COSTA, João (1754).
Memorial Historico do Mundo Celestial e do Mundo Elemental. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno; 391 pp.
- CARRERI, Giovanni (2002).
«Le « Bel Composto » du Bernin», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 267-275.
- CARTER, B. A. R. (1970).
«Perspective», in Harold Osborne (org.). *The Oxford Companion to Art*. Oxford: Clarendon Press; pp. 840-861.
- CARVALHO, Ayres de (1954).
«O Pintor Cirilo Volkmar Machado (1748-1823)». *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: III, 2 (Jan. 1954 a Dez. 1955) (agora in Ayres de Carvalho (1992). *Obra Mafrense*. Mafra: Câmara Municipal de Mafra; pp. 167-185).
- CARVALHO, Ayres de (1980).
«A Influência da Cenografia Barroca da Escola de Bolonha na Pintura Decorativa dos Palácios Portugueses». *Belas Artes: Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: 2 (3ª série); pp. 59-65.

CARVALHO, Ayres de (1994).

«Pintores Portugueses e estrangeiros de setecentos na Corte de D. João V», in Nuno Saldanha (org.). *Joanni V Magnifico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR; pp. 45-61.

CARVALHO DA COSTA, Padre António (1706-1712).

Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal ... (3 vols.: 1706, 1708, 1712). Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes.

CASALE, Vittorio (2002).

«L'idéologie du baroque dans le "Trattato della Pittura e Scultura" de Gian Domenico Ottonelli et Pierre de Cortone», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 211-231.

CASSINI, Paolo (1993).

«The Reception of Newton's *Opticks* in Italy», in J. V. Field e Frank A. J. L. James (orgs.). *Renaissance & Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen & Natural Philosophers in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 215-227.

CASTRO, João Bautista de (1763).

Mappa de Portugal Antigo, e Moderno (Tomo Terceiro, Parte V). (2ª ed.) Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno; 503 pp. (+ 99 pp.)

CENNINI, Cennino (c.1400).

Il Libro dell' Arte. MS. Códice Laurenciano 23, P. 78. Florença [*El Libro del Arte*. (Org. por Franco Brunello; trad. esp. de Fernando Olmeda Latorre) Madrid: Akal; 263 pp.].

CERQUEIRA, Cruz (1936).

«As Pinturas do Menino Deus», in *Esboços de História e Crítica de Arte*. Porto: Tipografia das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, 1949; pp. 53-58.

CERVELA, José Maria Alvarez (1968).

A Pintura Mitológica e Alegórica nos Tectos e Abóbas do Escorial e do Palácio Real de Madrid: Criadores, Execução Artística e seu Processo Histórico. (Trad. port. de Jorge Pompeu) Lisboa: Editorial Império; 185 pp.

CHANGEUX, Jean-Pierre (1994).

«Art and Neuroscience». *Leonardo*. 27, 3; pp. 189-201.

CHANGEUX, Jean-Pierre (org.) (2005).

La Lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui : Art et Science. Paris: Odile Jacob; pp. xv-347.

CHAPPELL, Miles L. (2003).

«Cigoli's *Prospettiva pratica*: Unpublished But Not Unknown», in Lyle Massey (org.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art; pp. 105-125.

CHEETHAM, Mark A; HARVEY, Elizabeth D. (2002).

«Obscure Imaginings: Visual Culture and the Anatomy of Caves». *Journal of Visual Culture*. 1, 1; pp. 105-126.

CHENET, Anne-Lise; FLUTEAU, Frédéric; COURTILLOT, Vincent (2005).

«Modelling Massive Sulphate Aerosol Pollution, Following the Large 1783 Laki Basaltic Eruption». *Earth and Planetary Science Letters*. 236; pp. 721-731.

CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira; FRANÇA, José-Augusto (orgs.) (1973).

Dicionário da Pintura Universal. Volume III: Pintura Portuguesa. Lisboa: Estúdios Cor; 447 pp.

- CHRISTIANSEN, Keith (1992).
Italian Painting. S.I.: Hugh Lauter Levin Associates; 320 pp.
- CHRISTIANSEN, Keith (1996a).
«The Fiery Poetic Fantasy of Giambattista Tiepolo», in Keith Christiansen (org.). *Giambattista Tiepolo*. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira editore; pp. 275-291.
- CHRISTIANSEN, Keith (org.) (1996b).
Giambattista Tiepolo. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira Editore; 398 pp.
- CHURCH, Jennifer (2000).
«"Seeing As" and the Double Bind of Consciousness». *Journal of Consciousness Studies: Controversies in Science & the Humanities (Special Feature on "Art and the Brain", Part II)*. 7, 8-9 (Agosto/Setembro); pp. 99-111.
- CIDRAES, M. Lourdes (2005).
Os Painéis da Rainha (Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz). Lisboa: Edições Colibri / Câmara Municipal de Estremoz; 88 pp.
- CLARK, Anthony (1969).
«Agostino Masucci: a Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque», in Douglas Fraser, Howard Hibbard e Milton J. Lewine (orgs.). *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Londres: Phaidon; pp. 259-264.
- CLARK, Anthony; BOWRON, Edgar P. (1985).
Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of His Work with an Introductory Text. Oxford: Phaidon; pp. 416.
- CLARK, Kenneth (1935).
A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. (2 vols.) Cambridge: Cambridge University Press.
- CLAYTON, Martin (Org.) (1996).
Leonardo da Vinci: One Hundred Drawings from the Collection of Her Majesty the Queen. Londres: The Queen's Gallery / Buckingham Palace; 168 pp.
- COHEN, Elias H.; BARENHOLTZ, Elan; SINGH, Manish; FELDMAN, Jacob (2005).
«What Change Detection Tells Us About the Visual Representation of Shape». *Journal of Vision*. 5; pp. 313-321.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1815-1817).
Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, in H. J. Jackson (org.). *Samuel Taylor Coleridge: The Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 2000; pp. 155-482.
- CONCEIÇÃO, Cláudio da (1829).
Gabinete historico que a Sua Magestade fidelissima o Senhor Rei D. João VI, em o dia de seus felicissimos annos... Tomo XIII: Desde Janeiro de 1755 até Dezembro de 1758 (Cap. VII: Em que se dá Notícia do Terramoto do 1.º de Novembro). Lisboa : Impr. Regia [agora *Notícia do Terramoto*. Lisboa. Frenesi, 2005; 107 pp].
- COPÉRNICO, Nicolau (1543).
De Revolutionibus Orbium Coelestium. Basileia: Officina Henricpetrina, 1566 [As *Revoluções dos Orbes Celestes*. (Trad. port.. de A. Dias Gomes e Gabriel Domingues) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1984]; xxxii-657 pp.).

CORREIA, Alberto (1989).

Viseu. Lisboa: Editorial Presença; 96 pp.

CORREIA, Virgílio (1932).

Artistas Italianos em Portugal, Século XVIII (1ª metade). Coimbra: Coimbra Editora; 20 pp.

CORREIA, Vergílio (1953).

Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Coimbra. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xlii-286 pp.

CORREIA, Vergílio; NOGUEIRA GONÇALVES, A. (1947).

Inventário Artístico de Portugal: Cidade de Coimbra. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xxxi-239 pp.

COSGROVE, Denis (1985).

«Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea». *Institute of British Geographers, Transactions*. N.S., 1; pp. 45-62.

COSGROVE, Denis (1988).

«The Geometry of Landscape: Practical and Speculative Arts in Sixteenth-Century Venetian Land Territories», in Denis Cosgrove e Stephan Daniels (orgs.). *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 254-276.

COSTA, Felix da (c.1696).

Antiguidade da Arte da Pintura. MS., Yale University Library [George Kubler (org.). *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*. (Trad. ing. G. Kubler, G. L. Hersey, R. F. Thompson, N. G. Thompson e C. Wilkinson) New Haven e Londres: Yale University Press, 1967; xi-516 pp.

COSTA, A.; BRUSATIN, Manlio (1992).

«Visão», in Ruggiero Romano (org.). *Enciclopédia Einaudi. Volume 25: Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda; pp. 242-273.

COSTIGAN, Arthur William (1787).

Sketches of Society and Manners in Portugal in a Series of Letters: Volume I. Londres [*Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal, 1778-1779. Volume I*. (Trad. port. de Augusto Reis Machado) Lisboa: Círculo de Leitores, 1992; 268 pp.].

COSTIGAN, Arthur William (1788).

Sketches of Society and Manners in Portugal in a Series of Letters: Volume II. Londres [*Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal, 1778-1779. Volume II*. (Trad. port. de Augusto Reis Machado) Lisboa: Círculo de Leitores, 1992; 268 pp.].

COURTILLOT, Vincent (2005).

«New Evidence for Massive Pollution and Mortality in Europe in 1783-1784 May Have Bearing on Global Change and Mass Extinctions». *C. R. Geoscience*. 337; pp. 635-637.

COUTO, António do (1941).

«A Igreja do Menino Deus». *Olissipo*. Lisboa: 16 (Separata); 12 pp.

CRARY, Jonathan (1990).

Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge (Mass.): MIT Press; xii-171 pp.

- CRARY, Jonathan (1999).
Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture. Cambridge (Mass.): MIT Press; x-397 pp.
- CRASKE, Mathew (1997).
Art in Europe 1700-1800: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth. ("Oxford History of Art") Oxford: Oxford University Press; 320 pp.
- CRICK, Francis; KOCH, Christof (1992).
«The Problem of Consciousness». *Scientific American*. 267, 3; pp. 111-117.
- CRISTINA SILVA, Sara (2002).
«O Programa Iconográfico da Autoria do Pintor Jerónimo da Silva, na Igreja Matriz de Oeiras: A Imagem como Propaganda da Contra-Reforma», in Vítor Serrão (org.). *Estudos de História da Arte: Novos Contributos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; pp. 157-172.
- CROW, Thomas (1985).
Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven e London: Yale University Press; vi-290 pp.
- CUNHA SERRÃO, Eduardo; SERRÃO, Vítor (1997).
Sesimbra Monumental e Artística. (2ª ed.) Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra; 196 pp.
- CUSA, Nicolau de [Nicolau Krebs] (1440).
De docta ignorantia [A Doutra Ignorância]. (Trad. port. de João Maria André) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003; xlii-191 pp.].
- CUSTÓDIO, Adérito Augusto (2001).
Igreja de S. Bento – Mosteiro de Santa Escolástica. Bragança: Câmara Municipal de Bragança / Programa POLIS; 11 pp.
- CUTTING, James E. (2003).
«Reconceiving Perceptual Space», in Heiko Hecht; Robert Schwartz; Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 215-238.
- DACOS, Nicole; SERRÃO, Vítor (1992).
«Do Grotresco ao Brutesco: as Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII)», in *Portugal e Flandres: Visões da Europa (1550-1680)*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural; pp. 37-53.
- DAMISCH, Hubert (1972).
Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil; 336 pp.
- DAMISCH, Hubert (1987).
L'origine de la perspective. (Reed.) Paris: Flammarion, 1993; 474 pp.
- DAMISCH, Hubert (2003).
«A Tale of Two Sides: Poussin Between Leonardo and Desargues», in Lyle Massey (org.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art; pp. 53-61.
- DANTE ALIGHIERI (c.1304-1321).
La Divina Commedia. [A Divina Comédia]. (Trad. port. de Vasco Graça Moura) Lisboa: Círculo de Leitores, 1998; 598 pp.

- DELAFORCE, Angela (2002).
Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal. Cambridge: Cambridge University Press; xxvii-504 pp.
- DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo (2002).
«Dessin, Bozzetto, Modello, Memoria dans le Grand Décor du Baroque Romain», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 17-24.
- DEMARÉE, Gaston R.; OGIIVIE, Astrid E. J.; ZHANG, De'er (1998).
«Further Documentary Evidence of Northern Hemispheric Coverage of the Great Dry Fog of 1783». *Climatic Change*. 39; pp. 727-730.
- DÉMORIS, René (1997).
«De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles : Imitation, représentation, illusion». *Revue d'esthétique*. 31-32; pp. 37-50.
- DÉMORIS, René (2003).
«Le comte de Caylus et la peinture: Pour une théorie de l'inachevé». *Revue de l'Art*. 142 (2003/2004); pp. 31-43.
- DESCARTES, René (1637).
La Dioptrique, in *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie qui sont des essais de cette méthode*. Leyde: J. Maire; 414 pp.
[Disponível em <<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.html>>, consultado em Fevereiro de 2006].
- DESCARTES, René (1644).
Principiorum Philosophiae. Amesterdão [*Princípios Filosóficos*. (Trad. port. de João Gama). Lisboa: Edições 70, 1997; 279 pp.].
- DESCARTES, René (1649).
Les Passions de l'Ame. Paris: Henry Le Gras.
- DGEMN (Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais).
«Inventário do Património Português». [Disponível em <http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/000_A.aspx>, consultado entre 2004 e 2006].
- DHOMBRES, Jean (2002).
«Les Mathématiques viennent-elles du Ciel?», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 295-311.
- DIAS, Pedro (1974).
«Pasquale Parente, um Pintor Italiano em Coimbra no Século XVIII». *Estudos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto Italiano di Cultura in Portogallo; vol. 37, pp. 143-149.
- DIAS, Pedro (1976).
«As Obras de Pasquale Parente na Beira Alta». *Estudos Italianos em Portugal*, vol. 38 (Separata), 12 pp.
- DIAS, Pedro [1995a].
Coimbra: Arte e História. (3ª ed.). Coimbra: Minerva; 117 pp.

DIAS, Pedro (1995*b*).

«Uma "Construção Italiana" em Portugal: o Seminário de Coimbra». *Arquivo Coimbrão*. Coimbra; vol. XXXIII-XXXIV (agora in *A Viagem das Formas: Estudos sobre as Relações Artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995; pp. 35-49)

D'ORS, Eugenio (1935).

Du Baroque. Paris [*O Barroco*. (Trad. port. de Luís Alves da Costa) Lisboa: Vega, [1990]; 158 pp.].

DODERER, Gerhard (1992).

Os Órgãos da Sé Catedral de Braga. Lisboa: s.e.; 69 pp.

DU BOS, Jean-Baptiste (Abbé) (1719).

Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. (5ª ed.) Paris: Pissot, 1755; 3 vols. [Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993; xxxiv-479 pp.].

DU FRESNOY, Charles-Alphonse (1684*a*).

L'Art de la Peinture, de C.-A. Du Fresnoy, enrichy de remarques et augmenté d'un Dialogue sur le Coloris par Roger de Piles. (3ª ed.) Paris: N. Langlois; 276 pp.

DU FRESNOY, Charles-Alphonse (1684*b*).

A Arte da Pintura de C. A. Do Fresnoy, traduzida do francez em portuguez ... por Jeronymo de Barros Ferreira. Lisboa: Typographia Calcographica, Typoplastica, e Littteraria do Arco do Cego, 1801; 58 pp.

DUNNING, William V. (1991).

Changing Images of Pictorial Space: History of Spatial Illusion in Painting. Syracuse (N. Y.): Syracuse University Press; xii-254 pp.

DURAND, Michael; GRATTAN, John (1999).

«Extensive Respiratory Health Effects of Volcanogenic Dry Fog in 1783 Inferred from European Documentary Sources». *Environmental Geochemistry and Health*. 21; pp. 371-376.

DURO, Paul (1997).

The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France. ("Cambridge Studies in New Art History and Criticism"). Cambridge: Cambridge University Press; pp. xii-300.

EBERT-SCHIFFERER, Sybille (org.) (2002*a*).

Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting. Washington: National Gallery of Art; 406 pp.

EBERT-SCHIFFERER, Sybille (2002*b*).

«Trompe l'Oeil: The Underestimated Trick», in Sybille Ebert-Schifferer (org.). *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. Washington: National Gallery of Art; pp. 16-37.

EDELMAN, Shimon (1999).

Representation and Recognition in Vision. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xxiii-335 pp.

EDGERTON, Samuel Y, Jr. (1980).

«The Renaissance Artist as Quantifier», in Margaret Hagen (org). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 179-212.

EDGERTON, Samuel Y., Jr. (1991).

The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution. Ithaca (N. Y.) e Londres: Cornell University Press; x-319 pp.

ELIADE, Mircea (1949).

Traité d'Histoire des Religions. Paris : Payot [*Tratado da História das Religiões*. (Trad. port. de Natália Nunes e Fernando Tomaz) (2ª ed.) Porto: Asa, 1994; 572 pp.].

ELKINS, James (1996).

The Object Stares Back: On the Nature of Seeing. San Diego e New York: Harcourt; 271 pp.

ELLENBOGEN, Josh (2001).

«Representational Theory and the Staging of Social Performance», in Larry F. Norman (org.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 20-31.

ELLIS, Ralph D. (1999).

«The Dance of the Eyes: What Cognitive Science Can Learn From Art». *Journal of Consciousness Studies: Controversies in Science & the Humanities (Special Feature on "Art and the Brain")*. 6, 6-7 (Junho/Julho); pp. 161-75.

ÉMILIANI, Marisa Dalai (1961).

«La question de la perspective», in Erwin Panofsky (1975). *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. (Trad. fran. de J. Ch. Vegliante). Paris: Éditions de Minuit; pp. 7-35.

ENGGASS, Robert; BROWN, Jonathan (orgs.) (1970).

Italian & Spanish Art, 1600-1750: Sources and Documents. Englewood Cliffs (N. J.): Prentice-Hall [Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1992; xi-239 pp.].

ENGLAND, Robert (1979).

The Baroque Ceiling Paintings in the Churches of Rome 1600-1750: A Bibliography. Hildesheim / Nova York: Georg Olms Verlag; viii-142 pp.

ESCARIGO, Ana Rita Damas (2001).

Os Condes de Belmonte e a Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. (3 vols.). Lisboa: s.e.; 88 pp., 69 pp., s.n. (Trabalho final de licenciatura em Artes Decorativas, apresentado à Escola Superior de Artes Decorativas Fundação Ricardo Espírito Santo Silva).

ESPANCA, Túlio (1966).

Inventário Artístico de Portugal: Concelho de Évora. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xlvii-454 pp.

ESPANCA, Túlio (1973).

«Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora». *A Cidade de Évora: Boletim da Comissão Municipal de Turismo*. XXX, 56; pp. 93-112.

ESPANCA, Túlio (1975).

Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora (Zona Norte). Volume I. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xl-523 pp.

ESPANCA, Túlio (1978).

Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora (Zona Sul). Volume I. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xliv-853 pp.

ESPANCA, Túlio (1992).

Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Beja. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xxxvii-439 pp.

- ESPANCA, Túlio (1993).
Évora. Lisboa: Editorial Presença; 122 pp.
- ESPANCA, Túlio (1997).
Évora: Encontro com a Cidade. (2ª ed.). Évora: Câmara Municipal de Évora; 140 pp.
- ESTEVES PEREIRA, José (1996).
 «A Ideia de Natureza no Portugal de Setecentos», in Nuno Saldanha e Agostinho Araújo (orgs.). *Jean Pillement (1728-1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva; pp. 29-35.
- EULER, Bernd (1990).
 «"Baroque" Traits in Austrian 17th and 18th Century Art», in Alain Roy e Isabel Tamen (orgs.). *Routes du Baroque: La contribution du Baroque à la pensée et à l'art européens*. Lisboa: Conseil de l'Europe / Secretaria de Estado da Cultura; pp. 238-295.
- EUROPALIA (1991).
Les Mécanismes du Génie: Instruments Scientifiques des XVIIIe et XIXe Siècles (Collection du Cabinet de Physique et de l'Observatoire Astronomique de l'Université de Coimbra). [Bruxelas]: Fondation Europalia International; 426 pp.
- FALCÃO, José António (1986).
Documentos da Real Casa de Nossa Senhora da Piedade da Merceana, Relativos aos Pintores António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Ferreira. Santiago do Cacém: Real Sociedade Arqueológica Lusitana; 31 pp.
- FARAGO, Claire (2003).
 «How Leonardo da Vinci's Editors Organized His *Treatise on Painting* and How Leonardo Would Have Done It Differently», in Lyle Massey (org.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art; pp. 21-52.
- FERNANDES PEREIRA, José; PEREIRA, Paulo (orgs.) (1989).
Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Presença; 542 pp.
- FERNANDES PEREIRA, José (1995a).
 «O Barroco no Século XVIII: Pintura de Tectos», in Paulo Pereira (org.). *História da Arte Portuguesa. Volume III: Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores; pp. 143-145.
- FERNANDES PEREIRA, José (1995b).
 «O Barroco no Século XVIII: A Pintura na Segunda Metade do Século XVIII», in Paulo Pereira (org.). *História da Arte Portuguesa. Volume III: Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores; pp. 145-147.
- FERRÃO, Leonor (1994).
 «Desenvolvimento Urbanístico: Os Palácios e os Conventos» in Irisalva Moita (org.). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 239-282.
- FERRARI, Oreste (2002a).
 «Entre Maniérisme et baroque : Les Premiers Pas de l'Esquisse en Peinture», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 41-50.
- FERRARI, Oreste (2002b).
 «Causes et Conditions de l'Exécution de *Bozzetti* dans la Peinture Romaine du XVIIe Siècle», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 53-62.

- FERREIRA COSTA, Sandra (2002).
«O Convento do Santíssimo Coração de Jesus: Observância e Desvios à Regra». *Monumentos*. 16 (Março); pp. 20-27.
- FERREIRA DE ALMEIDA, José António (org.) (1976).
Tesouros Artísticos de Portugal. Lisboa: Selecções do Reader's Digest; 668 pp.
- FERREIRA DOS SANTOS, José de Brito (2000).
A Pintura do Tecto da Nave da Igreja do Menino Deus. Lisboa: s.e.; pp. 174 + anexos (Tese de mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada).
- FERRO, Maria Inês (1997).
Queluz: O Palácio e os Jardins. Londres: IPPAR / Scala Books; 128 pp.
- FIELD, J. V. (1997).
The Invention of the Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance. Oxford: Oxford University Press; xii-250 pp.
- FIGUEIREDO, António Pereira (1756).
Commentario Latino e Portuguez sobre o Terremoto e Incendio de Lisboa ... Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues; 29 ff.
- FINKE, Ronald A. (1986).
«Mental Imagery and Visual System». *Scientific American*. 254 (Março) [agora in Irvin Rock (org.). *The Perceptual World: Readings from Scientific American*. Nova York: W. H. Freeman, 1990; pp. 179-89].
- FITZWILLIAM MUSEUM (1992).
Da Pisanello a Tiepolo: Disegni Veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge. Milão: Electa; 246 pp.
- FLOR, Susana Varela (2005).
«Barroco e Neoclássico nos Tectos da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa». *Artis*. 4 (Dezembro); pp. 293-309.
- FONSECA, Anne-Louise G. (2003)
«Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): Pintura Portuguesa em Belém do Pará». Comunicação apresentada ao Seminário Internacional *Landi e o Século XVIII na Amazônia*. Belém (Brasil); 12 pp.
- FONTENELLE, Bernard de Bovier de (1686).
Entretiens sur la pluralité des mondes. Paris : Vve C. Blageart ; 359 pp. [*Conversações sobre a Pluralidade dos Mundos*. (Trad. port. de Francisca de Paula Possólio da Costa). Lisboa: Imprensa Nacional, 1841; cxxxii-260 pp.].
- FORTUNA, António Matos (1991).
A Igreja de S. Pedro de Palmela: Apontamentos de Vária Ordem. Palmela: Igreja Paroquial de S. Pedro; 70 pp.
- FRANÇA, José-Augusto (1966).
A Arte em Portugal no Século XIX. Volume 1: Primeira Parte (1780-1835) e Segunda Parte (1835-1880). Lisboa: Bertrand; 490 pp.
- FRANÇA, José-Augusto (1987).
Lisboa Pombalina e o Iluminismo. Terceira Edição Revista e Actualizada. Venda Nova: Bertrand Editora; 407 pp.

FRANCO, Anísio Salazar (1992).

«António de Oliveira Bernardes e a Unidade Decorativa do Espaço Barroco», in *Jerónimos: Quatro Séculos de Pintura*. (2 vols.) Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura / IPPAR / Mosteiro dos Jerónimos; vol. II, pp. 206-217.

FRANCO, Anísio Salazar; CAETANO, Joaquim Oliveira; SERRÃO, Vítor (1992).

A Pintura dos Séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba. Cuba: Câmara Municipal de Cuba; 141 pp.

FRANGENBERG, Thomas (1986).

«The Image and the Moving Eye: Jean Pelerin (Viator) to Guidobaldo del Monte». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 49; pp. 150-171.

FRANKLIN, Benjamin (1785).

«Meteorological Imaginations and Conjectures» (Conferência proferida a 22 de Dezembro de 1784), in *Memoirs of the Manchester Literary and Philosophical Society*. Manchester; vol. II, pp. 373-377.

FRANZINI, Elio (1995).

L'Estetica del Settecento. Bologna: Mulino [*A Estética do Século XVIII*. (Trad. port. Isabel Teresa Santos) Lisboa: Estampa, 1999; 202 pp.].

FREEDBERG, David (1989).

The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press; xxv-534 pp.

FREEDBERG, S. J. (1983).

Painting in Italy 1500-1600 (Second Edition). Harmondsworth (Middlesex): Penguin Books; pp. 765.

FREIRE, Francisco José (dito Cândido Lusitano) (1748).

Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico. (2ª ed.) Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759; 2 vols. (223, 329 pp.).

FRIED, Michael (1980).

Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley e Los Angeles: University of California Press (agora Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1988; xvii-249 pp.).

FRIEDMAN, Sarah L.; STEVENSON, Marguerite B. (1980).

«Perception of Movement in Pictures», in Margaret Hagen (org). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 225-255.

GABERSON, Eric (1999).

«Historiography of the *Gesamtkunstwerk*», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 53-72.

GALILEU GALILEI (1610).

Sidereus nuncius magna, longeque admirabilia spectacula pandens... Veneza: Tommaso Baglione [*Sidereus Nuncius / The Herald of the Stars*. (Org. por Peter Barker) Oklahoma City: Byzantium Press, 2004; 29 pp.].

GALILEU GALILEI (1623).

Il Saggiatore... Roma: Appresso Giacomo Mascardi; 53 pp.

GALILEU GALILEI (1632).

Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, Tolemaico e Copernicano. Florença [*Diálogo dos Grandes Sistemas (Primeira Jornada)*]. (Trad. port. de Mário Brito) (8ª ed.) Lisboa: Gradiva, 1992; 119 pp.].

GAMA, Luís Filipe Marques (1985).

Palácio Nacional de Maфра: Roteiro. Lisboa e Maфра: ELO; 79 pp.

GAMBONI, Dario (2002).

Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art. Londres: Reaktion Books; 304 pp.

GAMWELL, Lynn (2002).

Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual. Princeton (N. J.) e Oxford: Princeton University Press; 344 pp.

GÄRTNER, Peter J. (1998).

Filippo Brunelleschi, 1377-1446, Colônia: Könemann; pp. 120.

GAZETA DE LISBOA (1715-1718).

Gazeta de Lisboa. Lisboa (10 de Agosto de 1715 a 30 de Junho de 1718).

GAZETA DE LISBOA (1737).

Gazeta de Lisboa. Lisboa: Quinta-feira, 28 de Março de 1737.

GAZETA DE LISBOA (1759-1789).

Gazeta de Lisboa. Lisboa (4 de Outubro de 1759 a 3 de Julho de 1789).

GAZETA DE LISBOA (1810).

Gazeta de Lisboa. Lisboa (Quinta-feira, 23 de Setembro e Sábado, 8 de Dezembro de 1810).

GAZETA DE LISBOA OCCIDENTAL (1721-1725).

Gazeta de Lisboa Occidental. Lisboa (2 de Janeiro de 1721 a 20 de Dezembro de 1725).

GEBAUER, Gunter; WULF, Christof (1992).

Mimesis. Reinbeck (Hamburgo): Rowohlt Taschenbuch Verlag [*Mimesis: Culture – Art – Society*]. (Trad. ingl. de Don Reneau) Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1995; x-400 pp.].

GIBSON, James J. (1954).

«A Theory of Pictorial Perception». *Audio-visual Communication Review*. 1; pp. 3-23.

GIBSON, James J. (1966).

The Senses Considered as Perceptual Systems. (Reed.) Westport (Con.): Greenwood Press, 1983; xvi-335 pp.

GIBSON, James J. (1971).

«The Information Available in Pictures». *Leonardo*. 4, 27; pp. 27-35.

GIBSON, James J. (1978).

«The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures». *Leonardo*. 11, 3; pp. 227-235.

GIBSON, James J. (1979).

The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin [Hillsdale (N.J.): Lawrence Erlbaum, 1986; xiv-332 pp.].

- GIFFORD, Don (1991).
The Farther Shore: A Natural History of Perception, 1798-1984. Nova York: Vintage Books; xi-257 pp.
- GILCHRIST, Alan L. (1979).
«The Perception of Surface Blacks and Whites». *Scientific American*. 240, 3; pp. 88-97 [agora in Irvin Rock (org.), *The Perceptual World: Readings from Scientific American*. New York: W. H. Freeman, 1990; pp. 63-78].
- GILLAM, Barbara (1980).
«Geometrical Illusions». *Scientific American*. 242, 1; pp. 86-95.
- GLOTON, Marie Christine (1965).
Trompe l'œil et Décor Plafonnant dans les Églises Romaines de l'Age Baroque. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura; 217 pp.
- GOETHE, J. W. (1829).
Italianische Reise in João Barrento (org.). *Obras Escolhidas de Goethe. Volume VII: Viagem a Itália*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992; xxix-515 pp.
- GOLDSTEIN, Carl (1965).
«Studies in the Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting». *The Art Bulletin*. XLVII, 2 (Junho); pp. 231-256.
- GOMBRICH, E. H. (1950a).
The Story of Art. (15ª ed. rev.) Londres: Phaidon Press, 1989; xii-546 pp.
- GOMBRICH, E. H. (1950b).
«The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape» [agora in E. H. Gombrich. *Norm and Form*. (4ª ed.) Londres: Phaidon, 1976; pp. 107-121].
- GOMBRICH, E. H. (1951).
«Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form », in Launcelot Law Whyte (org.). *Aspects of Form, a Symposium on Form in Nature and Art*. Lund Humphries [agora in E. H. Gombrich. *Meditations on a Hobby Horse. And Other Essays on the Theory of Art*. (4ª ed.) Oxford: Phaidon Press, 1994; pp. 1-11].
- GOMBRICH, E. H. (1952).
«Leonardo's Method for Working Out Compositions» [agora in E. H. Gombrich. *Norm and Form*. (4ª ed.) Londres: Phaidon, 1976 (reimpr. 1993); pp. 58-63].
- GOMBRICH, E. H. (1960).
Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. (5ª ed.) Londres: Phaidon Press, 1994; xiv-386 pp.
- GOMBRICH, E. H. (1961).
«Illusion and Visual Deadlock» (agora in E. H. Gombrich. *Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art*. (4ª ed.) London: Phaidon, 1994; pp. 151-159).
- GOMBRICH, E. H. (1964b).
«Moment and Movement in Art». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 27; pp. 293-306 [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. (2ª ed.) Londres: Phaidon, 1986; pp. 40-62].

GOMBRICH, E. H. (1965).

«Visual Discovery through Art», conf. dada em Março 1965 na University of Texas, em Austin [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. (2ª ed.) Londres: Phaidon, 1986; pp. 11-39].

GOMBRICH, E. H. (1969).

«The Form of Movement in Water and Air», in C. D. O'Malley (org.). *Leonardo's Legacy*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; pp. 171-204 [agora in E. H. Gombrich. *The Heritage of Apelles*. Londres: Phaidon, 1976 (reimpr. 1993); pp. 39-56].

GOMBRICH, E. H. (1972).

«The Visual Image: Its Place in Communication». *Scientific American*. 227; pp. 82-96 [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. (2ª ed.) Londres: Phaidon, 1986; pp. 137-61].

GOMBRICH, E. H. (1973).

«Illusion and Art», in Richard L. Gregory e E. H. Gombrich (orgs.). *Illusion in Nature and Art*. Londres: Duckworth; pp. 193-243.

GOMBRICH, E. H. (1974a).

«'The Sky is the Limit': The Vault of Heaven and Pictorial Vision», in *Perception: Essays in Honor of James J. Gibson*, Ithaca e Londres, Cornell University Press [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; pp. 162-171].

GOMBRICH, E. H. (1974b).

«Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation», conferência dada em Maio 1974 na Royal Society [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; pp. 172-214].

GOMBRICH, E. H. (1976a).

«Paintings on Walls: Means and Ends in the History of Fresco Painting». Londres: Thames and Hudson [agora in E. H. Gombrich. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Oxford: Phaidon Press, 1999; pp. 14-47].

GOMBRICH, E. H. (1976b).

«Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye», conf. dada em Outubro 1976 no Swarthmore College, Pennsylvania [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; pp. 244-277].

GOMBRICH, E. H. (1980).

«Experiment and Experience in the Arts». *Proceedings of the Royal Institution*. 52; pp. 113-43 [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. (2ª ed.) Londres: Phaidon, 1986; pp. 215-243].

GOMBRICH, E. H. (1981).

«Nature and Art as Needs of the Mind: The Philanthropic Ideals of Lord Leverhulme (1851-1925)», conf. dada na Liverpool University em Fev. 1981 [agora in E. H. Gombrich. *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*. Londres: Phaidon, 1984; pp. 71-91].

GOMBRICH, E. H. (1982).

«Leonardo on the Science of Painting: Towards a Commentary on the "Trattato della Pittura"», in Enrico Bellone e Paolo Rossi (orgs.). *Leonardo e l'età della Ragione*. Milão; pp. 141-154 [agora in E. H. Gombrich. *New Light on Old Masters*. Londres: Phaidon, 1993; pp. 32-60].

- GOMBRICH, E. H. (1983).
«Leonardo and the Magicians: Polemics and Rivalry», conf. dada em Vinci, a 16 de Abril de 1983 [agora in E. H. Gombrich. *New Light on Old Masters*. Londres: Phaidon, 1983; pp. 61-88].
- GOMBRICH, E. H. (1995).
Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art. Londres: National Gallery Publications; 64 pp.
- GOMES, Paulo Varela (2001).
«Correntes do Neoclassicismo Europeu na Pintura Portuguesa do Século XVIII», in José Alberto Seabra Carvalho (org.). *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis; pp. 22-34.
- GOMES MACHADO, José Alberto Simões (1992).
André Gonçalves: um Pintor do Barroco Português. (2 vols.). Évora: s.e.; 502, 134 pp. (Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade de Évora).
- GOMES MACHADO, José Alberto (1995).
André Gonçalves: Pintura do Barroco Português. Lisboa: Estampa; 315 pp.
- GONÇALO MONTEIRO, Nuno (2006).
D. José: Na Sombra de Pombal. Lisboa: Círculo de Leitores; 318 pp.
- GONÇALVES, Flávio (1963).
«A Inquisição Portuguesa e a Arte Condenada pela Contra-Reforma». *Colóquio*. 26 (Dezembro); pp. 27-30.
- GONÇALVES, Flávio (1984).
A Arte em Portugal: As Obras Setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu Enquadramento na Arte Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII. Porto: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras do Porto; 78 pp.
- GONÇALVES PIRES, Maria Lucília (1988).
«Reflexões Acerca da Poética Barroca». *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos*. 1 (Novembro); pp. 39-46.
- GONZAGA PEREIRA, Luís (1833-1840).
Monumentos Sacros de Lisboa em 1833. (Org. por A. Vieira da Silva). Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927; xvi-524 pp. (*Descrição dos Monumentos Sacros de Lisboa ou Coleção de Todos os Conventos, Mosteiros e Parrochiães no Recinto da Cidade de Lisboa, em MDCCCXXXIII ... Recopilado por Luiz Gonzaga Pereira Ano de 1840*)
- GOODMAN, David (1992).
«The Scientific Revolution in Spain and Portugal», in Roy Porter e Mikulás Teich (orgs.) *The Scientific Revolution in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 158-177.
- GOODMAN, Nelson (1976).
Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. (2ª ed.) Indianapolis: Hackett; xiii-277 pp. [*Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. (Trad. port. de Vítor Moura e Desidério Murcho) Lisboa: Gradiva, 2006; 287 pp.].
- GOYA, Francisco (1799).
Los Caprichos. Nova York: Dover Publications, 1969; 9 pp. + 86 estampas.

GRAF, Dieter (2002).

«À Propos de Quelques Projets de Décoration de la Rome Baroque Non Réalisés ou Disparus», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 65-78.

GRANATH, Olle (org.) (2005).

August Strindberg: Painter, Photographer, Writer. Londres: Tate; 160 pp.

GRATTAN, John; RABARTIN, Roland; SELF, Stephan; THORDARSON, Thorvaldur (2005).

«Volcanic Air Pollution and Mortality in France 1783-1784». *C. R. Geoscience*. 337; pp. 641-651.

GRATTAN, John; MICHNOWICZ, S.; RABARTIN, Roland; SELF, Stephan; THORDARSON, Thorvaldur (2006).

«Continental Scale Impacts of Volcanic Gases on Human Health: The Laki Fissure Eruption and the Mortality Crises of 1783-84». *Cities on Volcanoes*. 4 (Janeiro); pp. 23-27.

GRAU, Oliver (2003).

Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xiv-416 pp.

GREENWAY, Peter (org.) (1992).

“Le Bruit des Nuages”: Flying Out of this World. Paris: Réunion des Musées Nationaux; 211 pp.

GREGORI, Mina (org.) (1998).

Pittura Murale in Italia : Il Seicento e il Settecento. [Bergamo]: Gruppo Bancario Sanpaolo Imi / Edizioni Bolis; 270 pp.

GREGORY, Richard L. (1973).

«The Confounded Eye», in R. L. Gregory e E. H. Gombrich (orgs.). *Illusion in Nature and Art*. Londres: Duckworth; pp. 49-95.

GREGORY, Richard L. (1979).

«Space of Pictures», in Calvin F. Nodine e Dennis F. Fisher (orgs.). *Perception and Pictorial Representation*. New York: Greenwood Press; pp. 228-245.

GREGORY, Richard L. (1995).

«Black Boxes of Artful Vision», in Richard L. Gregory, John Harris, Priscilla Heard e David Rose (orgs.). *The Artful Eye*. Oxford: Oxford University Press; pp. 5-27.

GREGORY, Richard L. (1998).

Eye and Brain: The Psychology of Seeing. Fifth Edition. Oxford: Oxford University Press; x-277 pp.

GRILO, Júlio Teles *et al.* (2002).

«Intervenções da DGEMN». *Monumentos*. 16 (Março); pp. 80-101.

GUALIS, Gonzalo M. Borrás (2000).

Los Frescos de San Antonio de la Florida. Madrid: Electa; 63 pp.

GUEDES, Natália Brito Correia (1971).

O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz. Lisboa: Livros Horizonte, 383 pp.

GUEDES, Maria Natália Correia (1978).

«O Picadeiro Real de Belém: Documentos Inéditos Relativos à sua Construção». *Museus de Portugal*. I; pp. 1-30.

HABER, Ralph Norman (1979).

«Perceiving the Layout of Space in Pictures: A Perspective Theory Based upon Leonardo da Vinci», in Calvin F. Nodine e Dennis F. Fisher (orgs.). *Perception and Pictorial Representation*. New York: Greenwood Press; pp. 84-99.

HABER, Ralph Norman (1980).

«Perceiving Space from Pictures: A Theoretical Analysis», in Margaret Hagen (org). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 3-31.

HAGEN, Margaret A. (1986).

Varieties of Realism: Geometries of Representational Art. Cambridge: Cambridge University Press; xiv-338 pp.

HAGERMAN-YOUNG, Anita M.; WILKS, Kerry (2001).

«The Theater of the World: Staging Baroque Hierarchies», in Larry F. Norman (org.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 36-45.

HALL, James (1983).

History of Ideas and Images in Italian Art. Londres: John Murray; xi-415 pp.

HAMBLYN, Richard (2001).

The Invention of Clouds: How an Amateur Meteorologist Forged the Language of the Skies. Londres: Picador; x-292 pp.

HANSMANN, Wilfried (2000).

Zuber des Barock und Rokoko. Köln: DuMont Buchverlag; 351 pp.

HARBISON, Robert (2000).

Reflections on Baroque. Londres: Reaktion Books; x-260 pp.

HARRIES, Karsten (2001).

Infinity and Perspective. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xii-380 pp.

HARRIS, James (1772).

Three Treatises: The First Concerning Art; the Second Concerning Music, Painting and Poetry; the Third Concerning Happiness. (3ª ed. rev.) Londres: John Nourse and Paul Vaillant; pp. 377.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason (orgs.) (2000).

Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell; xxii-1220 pp.

HART, Clive; STEVENSON, Kay Gilliland (1995).

Heaven and the Flesh: Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo. Cambridge: Cambridge University Press; xvi-237.

HARTH, Erich (1999).

«The Emergence of Art and Language in the Human Brain». *Journal of Consciousness Studies: Controversies in Science & the Humanities (Special Feature on "Art and the Brain")*. 6, 6-7 (Junho/Julho); pp. 97-115.

HARTT, Frederick (1994).

History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture. (14ª ed., rev. por David G. Wilkins). Nova York: Harry N. Abrams; 696 pp.

- HASKELL, Francis (1980).
Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque (Revised and Enlarged Edition). New Haven e Londres: Yale University Press; xiii-474 pp.
- HATFIELD, Gary (1990).
The Natural and the Normative: Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xii-366 pp.
- HERMANN-FIORE, Kristina (2002).
«La Salle Clémentine au Palais Apostolique du Vatican», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 101-125.
- HERSHENSON, Maurice (1999).
Visual Space Perception: A Primer. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xviii-238 pp.
- HESPANHA, António Manuel (org.) (1993).
História de Portugal. Quarto Volume: O Antigo Regime (1620-1807). (Org. por José Mattoso) Lisboa: Círculo de Leitores; 472 pp.
- HOBSON, Marian (1982).
The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth Century France. Cambridge: Cambridge University Press; ix-397 pp.
- HOCHBERG, Julian (1972).
«The Representation of Things and People», in E. H. Gombrich, Julian Hochberg e Max Black. *Art, Perception and Reality*. Baltimore: John Hopkins University Press; pp. 47-94.
- HOCHBERG, Julian (1979).
«Some of the Things That Paintings Are», in Calvin F. Nodine e Dennis F. Fisher (orgs.). *Perception and Pictorial Representation*. New York: Greenwood Press; pp. 17-41.
- HOCHBERG, Julian (1980).
«Pictorial Functions and Perceptual Structures», in Margaret Hagen (org). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 47-93.
- HOCKNEY, David (2001).
Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. Londres: Thames & Hudson; pp. 296.
- HOFFMAN, Donald D. (1983).
«The Interpretation of Visual Illusions». *Scientific American*. 248, 6 (Junho); 137-144.
- HOFFMAN, Donald D. (1998).
Visual Intelligence: How We Create What We See. Nova York: W. W. Norton; xv-294 pp.
- HOME, R. W. (1993).
«Newton's Subtle Matter: The *Opticks* Queries and the Mechanical Philosophy», in J. V. Field e Frank A. J. L. James (orgs.). *Renaissance & Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen & Natural Philosophers in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 193-202.
- HOOK, Judith (1976).
The Baroque Age in England. Londres: Thames and Hudson; pp. 207.

- HUBEL, David H. (1988).
Eye, Brain and Vision. Nova York: Scientific American Library; viii-240 pp.
- HUDDLESTON, Robert S. (2001).
«Baroque Space and the Art of the Infinite», in Larry F. Norman (org.). *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 12-19.
- HUME, David (1739).
A Treatise of Human Nature. Londres [*Tratado da Natureza Humana*. (Trad. port. de Serafim da Silva Torres; org. de João Paulo Monteiro) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001; 736 pp.].
- HUNTER, Matt (2001).
«Time and the Baroque World», in Larry F. Norman (org.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 48-57.
- IGREJA PAROQUIAL DE NOSSA SENHORA DA ENCARNAÇÃO (1893).
Compromisso da Real Irmandade do Santíssimo Sacramento da Parochial Igreja de Nossa Senhora da Encarnação da cidade de Lisboa [...]. Lisboa: Typographia Universal; 56 pp.
- JAMES, Jamie (1993).
The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe. Londres: Abacus, 2003; xv-262 pp.
- JAMMER, Max (1993).
Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics. (3ª ed.) Nova York: Dover Publications; xvii-261 pp.
- JANSON, H. W. (1967).
«Ground Plan and Elevation in Masaccio's *Trinity* Fresco», in Douglas Fraser, Howard Hibbard e Milton J. Levine (orgs.). *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Londres: Phaidon; pp. 83-88.
- JENKS, Chris (1995).
«The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction», in Chris Jenks (org.). *Visual Culture*. Londres e Nova York: Routledge; pp. 1-25.
- JUNQUEIRA 220 (2002).
«Igreja do Cabo Espichel: Recuperação de um Interior». *Monumentos*. 16 (Março); pp. 122-127.
- JUNTA DISTRITAL DE LISBOA (1962).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa: Alenquer, Arruda dos Vinhos, Azambuja, Cadaval. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa; 64 pp.
- K4 – CONSERVAÇÃO E RESTAURO, LDA. (1999).
«Recuperação do Tecto da Nave da Igreja de S. Agostinho, Marvila - Lisboa». *Monumentos*. 11 (Setembro); pp. 66-71.
- KALKOFEN, Hermann (2003).
«Irreconcilable Views», in Heiko Hecht; Robert Schwartz; Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 355-378.

KANT, Immanuel (1790).

Critik der Urteilskraft von Immanuel Kant. Berlim e Libau: Lagarde und Friedrich; lviii-477 pp. [*Crítica da Faculdade do Juízo*. (Trad. port. de António Marques) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, [1992]; 473 pp.].

KAUFMANN, Thomas DaCosta (2005).

Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796. Chapel Hill: The University of North Carolina Press; xi-162 pp.

KELLY SMITH, Norris (1994).

Here I Stand: Perspective from Another Point of View. Nova York: Columbia University Press; xxv-195 pp.

KEMP, Martin (1990).

The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven e Londres: Yale University Press; viii-375 pp.

KEMP, Martin (2000).

Visualizations: The Nature Book of Art and Science. Oxford: Oxford University Press; xiv-202 pp.

KEMP, Martin (2006a).

Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man (Revised Edition). Oxford: Oxford University Press; xxix-382 pp.

KEMP, Martin (2006b).

Seen / Unseen: Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope. Oxford: Oxford University Press; xvi-352 pp.

KEMP, Martin; ROBERTS, Jane (orgs.) (1989).

Leonardo da Vinci. Londres: South Bank Centre; x-246 pp.

KITAO, T. Kitaro (1980).

«*Imago and Pictura: Perspective, Camera Obscura and Kepler's Optics*», in Marisa Dalai Emiliani (org.) *La prospettiva rinascimentale: codificazione e trasgressioni*. Florença: Centro Di; vol. I, pp. 499-510.

KLEIN, Robert; ZERNER, Henri (1966).

Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall [Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1989 (reed.); xviii-195 pp.].

KOENDERINK, Jan J.; DOORN, Andrea J. van (2003).

«Pictorial Space», in Heiko Hecht; Robert Schwartz; Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 239-299.

KOLB, Helga (2003).

«How the Retina Works». *American Scientist*. 91, 1 (Janeiro-Fevereiro); pp. 28-35.

KORETZ, Jane F.; HANDELMAN, George H. (1988).

«How the Human Eye Focuses». *Scientific American*. 259, 7; pp. 64-71.

KOYRÉ, Alexandre (1957).

From the Closed World to the Infinite Universe. Nova York: Harper & Row [*Do mundo fechado ao universo infinito*. (Trad. port. de Jorge Pires) Lisboa: Gradiva, s.d.; 269 pp.].

KRÄFTNER, Johann (2004).

Liechtenstein Museum: A House for the Arts. Munich / Berlin / New York: Prestel; 64 pp.

- KUBOVY, Michael (1986).
The Psychology of Perspective and Renaissance Art. Cambridge: Cambridge University Press; xvi-192 pp.
- KUHN, Thomas (1957).
The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought. Cambridge (Mass.): Harvard University Press [*A Revolução Copernicana*. (Trad. port. de Marília Costa Fontes) Lisboa: Edições 70, 2002; 312 pp.].
- LAMEIRA, Francisco I. C. (1998).
The Venerable Church of the Third Order of Our Lady of Carmo, Tavira (Algarve). Tavira: Câmara Municipal de Tavira; s.p.
- LAMEIRA, Francisco I. C. (2000).
A Igreja de São Pedro Gonçalves Telmo, Tavira (Algarve). Tavira: Câmara Municipal de Tavira; s.p.
- LARANJO, F. J. Cordeiro (1990).
Cidade de Lamego: Igreja Catedral. Lamego: Câmara Municipal de Lamego; 101 pp.
- LARANJO, F. J. Cordeiro (1991).
Cidade de Lamego: Museu de Lamego. Lamego: Câmara Municipal de Lamego; 103 pp.
- LATTO, Richard (1995).
«The Brain of the Beholder», in Richard L. Gregory, John Harris, Priscilla Heard e David Rose (orgs.).
The Artful Eye. Oxford: Oxford University Press; pp. 66-94.
- LAVERGNÉE, Arnauld Brejon de (2002).
«Les Grands Cycles Décoratifs Peints à Bologne et en Émilie au XVIIe Siècle», in Jean-Marc Olivesi (org.).
Les Cieux en Gloire. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 151-69.
- LAVIN, Marylinn Aronberg (1990).
The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. Chicago: University of Chicago Press; xx-406 pp.
- LE BLANC, Marianne (1997).
«Abraham Bosse et Léonard de Vinci : Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie». *Revue d'esthétique*: 31-32, pp. 99-107.
- LEMME, Fabrizio; Fiammetta (2002).
«Rome et Naples : 1680-1760 : Le Décor Peint», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 359-374.
- LENOBLE, Robert (1969).
Histoire de l'Idée de Nature. Paris : Albin Michel [*História da Ideia de Natureza*. (Trad. port. de Teresa Louro Pérez) Lisboa: Edições 70 [1990]; 373 pp.].
- LEONARDO DA VINCI (c.1478-1518a).
Manuscritos [Rafael Trichet du Fresne (org.). *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaele du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, e il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*. Paris: Langlois, 1651 [*El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los Tres Libros que sobre el mismo Arte escribió Leon Bautista Alberti*. (Trad. esp. Don Diego Antonio Rejon de Silva) Madrid: Imprenta Real, 1784; xviii-266 pp.].

LEONARDO DA VINCI (c.1478-1518b).

Manuscritos [Jean Paul Richter (org.). *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883 [agora *The Notebooks of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the Original Manuscripts*. (2ª ed.) (2 vols.) Nova York: Dover, s.d.; xxix-367 pp., xv-499 pp.].

LEONARDO DA VINCI (c.1478-1518c).

Manuscritos [André Chastel (org.). *Léonard de Vinci: Traité de la Peinture*. Paris: Berger-Levrault, 1987; 365 pp.].

LEONARDO DA VINCI (c.1478-1518d).

Manuscritos [Martin Kemp (org.). *Leonardo On Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to his Career as an Artist*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989; viii-328 pp.].

LESLIE, C. R. (1843).

Memoirs of the Life of John Constable. (2ª ed., 1845) Londres [agora *Memoirs of the Life of John Constable: With an Introduction and Notes by Jonathan Mayne*. Londres: Phaidon Press, 1995; xv-423 pp.].

LESSING, Gotthold Ephraim (1766).

Laokoon, oder über Grenzen der Malerei und der Poesie. Berlim [*Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. (Trad. ing. de Edward Allen McCormick) Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984; xxx-261 pp.].

LEVEY, Michael (1966).

Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting. Londres: Thames and Hudson, 1995 (reimpr.): 252 pp.

LEVY, Evonne (1999).

«Locating the *bel composto*: Copies and Imitations in the Late Baroque», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 73-84.

LIGHTBOWN, Ronald (1992).

«La Cámara de los Esposos». *FMR: Edición Española*. 4, 16, pp. 36-59.

LIMA, Durval Pires de (1947).

«Da Queda de Pombal ao Tempo dos Franceses», in Gustavo de Matos Sequeira (org.). *Lisboa: Oito Séculos de História*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; pp. 522-549.

LINDBERG, David C. (1976).

Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago e Londres: The Chicago University Press; xii-324 pp.

LIOTARD, Jean-Étienne (1781).

Traité des principes et des règles de la peinture. Genève: Minkoff Reprint, 1973 (reed.); 96 pp.

LIVINGSTONE, Margaret (2002).

Vision and Art: The Biology of Seeing. (Prefácio de David Hubel) Nova York: Harry N. Abrams; 208 pp.

LIVINGSTONE, Margaret; HUBEL, David (1995).

«Through the Eyes of Monkeys and Men», in Richard L. Gregory, John Harris, Priscilla Heard e David Rose (orgs.). *The Artful Eye*. Oxford: Oxford University Press; pp. 52-65.

LLEWELLYN, Nigel (1999).

«The Sound of Tiepolo's Fantasy: Visual Culture and Music Theory in Baroque Italy», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 85-94.

LOCKE, John (1690).

An Essay Concerning Human Understanding. Londres [*Ensaio sobre o Entendimento Humano*. (Trad. port. de Eduardo Abranches de Soveral) (2 vols.) Lisboa: Fundação Caloste Gulbenkian; 1999; xx-1029 pp.]

LOGOTHETIS, Nikos K. (1999).

«Vision: a Window on Consciousness». *Scientific American*. 281, 5 (Novembro); pp. 44-51.

LOIRE, Stéphane (2002).

«Le Décor Plafonnant au Début du XVIIe Siècle : Les Bolonais à Rome», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 135-149.

LOISEL, Catherine (2002).

«Annibale Carracci au Palazzo Farnese», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 121-134.

LONGINO, Dionísio (séc. III a.C.).

Tratado do Sublime. (Trad. port. de Custodio José de Oliveira) Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1771 [agora *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984; 150 pp.].

LOURENÇO, Luís Reis; ROQUE, João Lourenço (orgs.) (1993).

História de Portugal. Quinto Volume: O Liberalismo (1807-1890). (Org. por José Mattoso) Lisboa: Círculo de Leitores; 712 pp.

LOYOLA, Santo Inácio de (1548).

Exercícios Espirituais. (Trad. port. de P. Vital Dias Pereira, S. J.) (2ª ed.) Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1983; 217 pp.

LUMINET, Jean-Pierre (2005).

«Newton et l'Astronomie au Siècle des Lumières», in Jean-Pierre Changeux (org.). *La Lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui : Art et Science*. Paris: Odile Jacob; pp. 69-87.

MACEDO, António de Sousa de (1676).

Eva, e Ave, ou Maria Triunfante: Theatro da erudição e filosofia christãa ... Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1766; 604 pp.

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1823).

Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva; vi-330 pp.

MACIEIRA, Isabel (2004).

A Pintura Sacra em Tavira: Séculos XV a XX. Lisboa: Edições Colibri / Câmara Municipal de Tavira; 360 pp.

MACKAVEY, William R. (1980).

«Exceptional Cases of Pictorial Perspective», in Margaret Hagen (org.). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 213-223.

- MADEC, Philippe (1986).
Boullée. Paris: Fernand Hazan ; 139 pp.
- MAILLET, Arnaud (2004).
The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art. (Trad. ing. de Jeff Fort) Nova York: Zone Books; 300 pp.
- MALAFARINA, Gianfranco (org.) (2003).
La Villa Farnesina a Roma / The Villa Farnesina in Rome. Roma: Franco Cosimo Panini; 101 pp.
- MALJKOVIC, Vera; MARTINI, Paolo (2005).
«Short-Term Memory for Scenes with Affective Content». *Journal of Vision*. 5; pp. 215-229.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse; PRÉAUD, Maxime (orgs.) (2003).
Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal par Pierre-Jeane Mariette. (3 vols.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 494, 675, 721 pp.
- MANETTI, Antonio di Tuccio (c. 1489).
The Life of Brunelleschi. (Howard Saalman, org.). London: The Pennsylvania State University Press, 1970; vii-176 pp.
- MANGIA, Paola (2001).
Galleria Borghese: Il Ciclo Dipinto delle Volte. Roma: Edizione Abete / Galleria Borghese; 108 pp.
- MARANI, Pietro C. et al. (1992).
Leonardo & Venice. Milão: Bompiani; 472 pp.
- MARAVALL, José Antonio (1983).
La Cultura del Barroco. Barcelona: Ariel [*A Cultura do Barroco*. (Trad. port. Henrique Barrilaro Ruas) Lisboa: Instituto Superior de Novas Profissões, 1997; 346 pp.].
- MARIUZ, Adriano (1996).
«Giambattista Tiepolo: "Painting's True Magician"», in Keith Christiansen (org.). *Giambattista Tiepolo*. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira editore; pp. 3-13.
- MARQUES GOMES, A. A. (1883).
A Vista Alegre: Apontamentos para a sua História. Porto: Typ. Commercio e Industria; 45 pp.
- MARR, David (1982).
Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information. New York: W. H. Freeman, 1995; xvi-397 pp.
- MARRY, Béatrix (2002).
«Le Traité de Perspective d'Andrea Pozzo», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 313-323.
- MARSHALL, David (2002).
«La Tentation Néoclassique : Les Plafonds Peints Romains de Pannini à Mengs», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 377-386.
- MARTIN, John Rupert Martin (1955).
«The Baroque from the Point of View of the Art Historian». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 14, 2 (Dezembro), pp. 164-171.

- MARTIN, John Rupert (1977).
Baroque. Harmondsworth: Allen Lane / Penguin Books [*Barroco*. (Trad. esp. de Consuelo Luca de Tena) Bilbao: Xarait Libros, 1986; 274 pp.].
- MARTINEAU, Jane; ROBISON, Andrew (orgs.) (1994).
The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century. New Haven e London: Yale University Press; 528 pp.
- MASSEY, Lyle (org.) (2003a).
The Treatise on Perspective: Published and Unpublished. Washington: National Gallery of Art; 376 pp.
- MASSEY, Lyle (2003b).
 «Configuring Spatial Ambiguity: Picturing the Distance Point from Alberti to Anamorphosis», in Lyle Massey (org.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art; pp. 161-175.
- MASSING, Jean-Michel (1986).
 «Dürer's Dreams». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 49; pp. 238-44.
- MATEUS, José (1997).
 «A Basílica de Santa Quitéria de Meca na História e na Arte». *Estudos de Alenquer*. I, 1; pp. 82-89.
- MAUSFELD, Rainer (2003).
 «Conjoint Representations and the Mental Capacity for Multiple Simultaneous Perspectives», in Heiko Hecht; Robert Schwartz; Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 17-60.
- MAXWELL, Kenneth R. (1993).
 «Eighteenth-Century Portugal: Faith and Reason, Tradition and Innovation During a Golden Age», in Jay Levinson (org.). *The Age of the Baroque in Portugal*. New Haven e Londres: Yale University Press; pp. 103-131.
- MBCA (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali) (s.d.).
Correggio: Gli affreschi nella cupola del Duomo di Parma. [Parma]: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza; 62 pp.
- MECO, José (1979).
 «Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa, período inicial até cerca de 1691. Pintura de Tectos». *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. III série, 85 (Separata); 58 pp.
- MECO, José (1994).
 «Lisboa Barroca, da Restauração ao Terramoto de 1755: A Talha e o Azulejo na Valorização da Arquitectura», in Irisalva Moita (org.). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 313-342.
- MECO, José (2002).
 «Azulejos e Outras Artes». *Monumentos*. 17 (Setembro); pp. 56-63.
- MELLO, Magno Moraes (1994).
 «Falsos Espaços e Ilusão Arquitectónica no Tecto da Nave do Santuário do Cabo Espichel». *Sesimbra Cultural*. 5, 4 (Dezembro); pp. 27-29.
- MELLO, Magno Moraes (1995).
 «Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga». *Mínia*. III (3ª série), 3; pp. 157-188.

MELLO, Magno Moraes (1996).

A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V (1706-1750). (2 vols.). Lisboa: s.e.; (273, 20 pp.) (Tese de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

MELLO, Magno Moraes (1997a).

«Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga: Leituras Preliminares», in José Alberto Gomes Machado (org.). *III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: a Arte no Espaço Atlântico do Império Português*. Évora: Universidade de Évora; pp. 151-170.

MELLO, Magno Moraes (1997b).

«Os Tectos Pintados da Igreja do Convento de Santa Clara de Évora». *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal*. Évora: 2 (2ª série) (1996-1997); pp. 353-371.

MELLO, Magno Moraes (1998a).

«A Morfologia da Pintura Decorativa: o Nordeste Brasileiro», in Maria da Graça M. Ventura (org.). *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico: Terceiras Jornadas de História Ibero-Americana*. Lisboa: Colibri; pp. 85-102.

MELLO, Magno Moraes (1998b):

A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V. Lisboa: Estampa; 277 pp.

MELLO, Magno Moraes (1999).

«Um Modelo de Integração Espacial na Pintura do Tecto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa (1710)», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 225-238.

MELLO, Magno Moraes (2000).

A Pintura no Concelho de Faro: Inventário. Faro: Câmara Municipal de Faro; 303 pp.

MELLO, Magno Moraes (2001).

Os Tectos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca. Santarém: Câmara Municipal de Santarém; 160 pp.

MELLO, Magno Moraes (2002a).

Perspectiva Pictorum: As Arquitecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII. Lisboa: s.e.; 604, 291 pp. (Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova Lisboa).

MELLO, Magno Moraes (2002b).

«COD. 4414: Um manuscrito da Biblioteca Nacional (Lisboa) do «Perspectiva Pictorum et Architectorum» de Andrea Pozzo, S.J., traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça». *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional*. 9-10; pp. 389-397.

MELLO, Magno Moraes (2003).

«Os Painéis da Capela-Mor da Igreja: uma Atribuição a Vincenzo Bacherelli (1672-1745)». *Monumentos*. 18 (Março); pp. 75-81.

MELLO, Magno Moraes (2004).

Tectos Barrocos em Évora. Évora: Casa do Sul / Centro de História da Arte da Universidade de Évora; 117 pp.

- MENESES DA SILVA, José Sidónio (2002).
O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906). Coimbra: Quarteto; 212 pp.
- MENGS, Anton Raphael (1762).
Gedanken über Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Zurique: Ben Heidegger und Comp. [Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture. (Trad. fran. de Denise Modigliani) Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000 ; 87 pp.]
- MIALL, R. C.; TCHALENKO, John (2001).
 «A Painter's Eye Movements: A Study of Eye and Hand Movement during Portrait Drawing». *Leonardo*. 34, 1; pp. 35-40.
- MILANO, Alberto (1996).
 «A viagem da visão das Caixas Ópticas aos Panoramas», in Paolo Bertetto e Donata Pesenti Campagnoni (orgs.). *A Magia da Imagem: A Arqueologia do Cinema através das Coleções do Museo Nazionale del Cinema di Torino*. Lisboa: CCB; pp. 91-105.
- MILLER, Jonathan (1990a).
 «The Essence of Images», in Horace Barlow, Colin Blakemore e Miranda Weston-Smith (orgs.). *Images and Understanding. Thoughts About Images: Ideas About Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 1-4.
- MILLER, Jonathan (1990b).
 «Moving Pictures», in Horace Barlow, Colin Blakemore e Miranda Weston-Smith (orgs.). *Images and Understanding. Thoughts About Images: Ideas About Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 180-94.
- MILLS, Allan A. (1998).
 «Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations». *Leonardo*. 31, 3, pp. 213-218.
- MINOR, Vernon Hyde (1999).
Baroque & Rococo: Art & Culture. Londres: Laurence King; 400 pp.
- MIRZOEFF, Nicholas (1999).
An Introduction to Visual Culture. Londres e Nova York: Routledge; xiii-274 pp.
- MIRZOEFF, Nicholas (Org.) (2002).
The Visual Cultural Reader: Second Edition. Londres: Routledge; xix-737 pp.
- MITCHELL, W. J. T. (1986).
Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: Chicago University Press; x-226 pp.
- MITCHELL, W. J. T. (1994a).
Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: Chicago University Press; xv-445 pp.
- MITCHELL, W. J. T. (1994b).
 «Imperial Landscape», in W. J. T. Mitchell (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press; pp. 5-34.
- MOCCHI-ONORI, Lorenza (2002).
 «Pierre de Cortone et Andrea Sacchi au palais Barberini», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 197-209.

- MODICA, M. (1992).
«Imitação», in Ruggiero Romano (org.). *Enciclopédia Einaudi. Volume 25: Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda; pp. 11-47.
- MOITA, Luís (1947-1954).
«O "Paço da Rainha": O Palácio, A Capela». *Olissipo*, n.ºs 40, 56, 57, 60, 61, 64, 65 (agora *A Bemposta: o "Paço da Rainha"*). Lisboa: Livros Horizonte, 2005; 79 pp.).
- MOLNAR, François (1997).
«A Science of Vision for Visual Art». *Leonardo*. 30, 3; pp. 225-232.
- MONTEIRO, Patrícia Alexandra R. (2001).
«A Capela de N. S. da Encarnação e o "Brutesco Nacional" em Santos-o-Novo: Leitura Iconográfica e Iconológica». *Monumentos*. 15 (Setembro); pp. 63-71.
- MOURA, Carlos (1986a).
«Sombras, Luz e Cromatismo: A Pintura e o Azulejo. As Artes Decorativas», in Carlos Moura (org.). *História da Arte em Portugal. Volume 8: O Limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa; pp. 120-157.
- MOURA, Carlos (1986b).
«O Sentido do Barroco na Arte Seiscentista e do Início do Século XVIII», in Carlos Moura (org.). *História da Arte em Portugal. Volume 8: O Limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa; pp. 158-177.
- MOURINHO (JÚNIOR), António Rodrigues (1981).
«As Pinturas do Tecto da Igreja de S. Bento da Cidade de Bragança: Seu Autor e Valor Iconográfico». *Brigantia*. I, 0 (Janeiro-Março); pp. 69-78.
- MOURINHO (JÚNIOR), António Rodrigues (1995).
Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro (Bragança): 1545-1800. Sendim: Câmara Municipal de Miranda do Douro; 695 pp.
- MSR (Museu de São Roque) (2002).
O Tecto da Igreja de São Roque: História, Conservação e Restauro. Lisboa: Museu de São Roque; 139 pp.
- MNAA (Museu Nacional de Arte Antiga) (1987).
Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; 126 pp.
- MNAA (Museu Nacional de Arte Antiga) (1994).
Desenho: A Coleção do MNAA. Lisboa: Electa / MNAA / Lisboa 94; 207 pp.
- NAPOLEONE, Caterina (1994).
«Monastic Caprices: The Monastery of Trinità dei Monti (The Anamorphosis by Emmanuel Maignan)». *FMR – International*. XIV, 71 (Dezembro); pp. 20-30.
- NDALIANIS, Angela (2004).
Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xiv-323 pp.
- NEHER, Allister (2005).
«How Perspective Could be a Symbolic Form». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63, 4 (Outono); pp. 359-373.
- NEISSER, Ulric (1968).
«The Process of Vision». *Scientific American*. 219, 3 (Setembro); pp. 140-147.

- NICOLSON, Marjorie Hope (1959).
Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite. Ithaca (N. Y.): Cornell University Press [Seattle e Londres: University of Washington Press, 1997; xix-403 pp.
- NIEDERÉE, Reinhard; HEYER, Dieter (2003).
«The Dual Nature of Picture Perception: A Challenge to Current General Accounts of Visual Perception», in Heiko Hecht; Robert Schwartz; Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 77-98.
- NIEMEYER, Greg. O. (2003).
«The Function of Stereotypes in Visual Perception». *Documenta Ophthalmologica*. 106; pp. 61-66.
- NOBRE GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira (2002).
André Gonçalves e a Pintura de Cavalete em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750): o Caminho da Internacionalização. (2 vols.) Lisboa: s.e.; 305, 202 pp. (Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).
- NODINE, C. F.; LOCHER, P. J.; KRUPINSKI, E. A. (1993).
«The Role of Formal Art Training on Perception and Aesthetic Judgement of Art Compositions». *Leonardo*. 26, 3; pp. 219-227.
- NOGUEIRA, Lénia; MARTINS, Patrícia (2004).
Paróquia e Igreja de São Sebastião de Setúbal: História e Arte. Setúbal: Paróquia de São Sebastião; 110 pp.
- NOGUEIRA GONÇALVES, A. (1959).
Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro (Zona-Sul). Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xxxi-256 pp.
- NORMAN, Larry F. (2001).
«The Theatrical Baroque», in Larry F. Norman (org.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 1-11.
- NOTON, David; STARK, Lawrence (1971).
«Eye Movements and Visual Perception». *Scientific American*. 224, 6; pp. 34-43.
- NUNES, Filipe (1615).
Arte da Pintura, Symmetria e perspectiva, in *Arte poetica, e da pintura, e da symmetria, com principios da Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck [*Arte da Pintura, Symmetria e perspectiva*. (Org. por Leontina Ventura) Porto: Editorial Paisagem, 1982; 141 pp.]
- OLIVEIRA, Eduardo Pires (1994).
O Edifício do Convento do Salvador: De Mosteiro de Freiras ao Lar Conde de Agrolongo. Braga: Lar Conde de Agrolongo; 307 pp.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de (1999).
«A Sé de Braga e Dom Rodrigo de Moura Teles (1704-1728)», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 239-252.
- OLIVESI, Jean-Marc (org.) (2002).
Les Cieux en Gloire. Ajaccio: Musée Fesch; 462 pp.
- OSBORNE, Harold (org.) (1970).
The Oxford Companion to Art. Oxford: Clarendon Press; xii-1277 pp.

ÖSTERREICHISCHE GALERIE (1988).

Barock in Mähren. Wien: Österreichische Galerie; 122 pp.

ÖSTERREICHISCHE GALERIE / PRESTEL (1998).

Österreichische Galerie – Belvédère, Vienne. Munich / Berlin / New York: Österreichische Galerie / Prestel; 191 pp.

LOUDART, Jean-Pierre (1971).

«L'effet de réel». *Cahiers du cinéma*. 228 (Março-Abril); pp. 19-28.

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso) (c.14).

Metamorphoseon [*Metamorfoses (Volume 1)*]. (Trad. port. Domingos Lucas) Lisboa: Vega, 2006; 351 pp.].

PALMER, Stephen E. (1999).

Vision Science: Photons to Phenomenology. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xxii-810 pp.

PALOMINO (Antonio Palomino de Castro y Velasco) (1715-1724).

El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. 1: Teoría de la Pintura; Vol. 2: Práctica de la Pintura. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar; Viuda de Juan Garcia lusancon (Madrid: M. Aguilar, 1947; xxxvi-1222 pp.)

PANOFSKY, Erwin (s.d.).

«What is Baroque?», in Irving Lavin (org.) (1997). *Erwin Panofsky: Three Essays on Style*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; 17-88 pp.

PANOFSKY, Erwin (1924-5).

«Die Perspektive als "Symbolische Form"». *Vorträge der Bibliothek Warburg*. 4; pp. 258-331 [*A Perspectiva como Forma Simbólica*]. (Trad. port. Elisabete Nunes) Lisboa: Edições 70, [1993]; 155 pp.].

PANOFSKY, Erwin (1960).

Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm: Almqvist & Wiksells [*Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*]. (Trad. port. de Fernando Neves) Lisboa: Presença, [1981]; 315 pp.].

PASCAL, Blaise (c. 1655-1662).

«Pensées» [Michel Le Guern (org.). *Pascal: Pensées. Édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern*. Paris: Gallimard, 1977; 764 pp.].

PAUL, Carole (1997).

«Pietro da Cortona and the Invention of the *macchina*». *Storia dell'Arte*. 89; pp. 74-99.

PEDEGACHE, Miguel Tibério (1757).

Colleção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo terremoto e pelo fogo do primeiro de Novembro do anno de 1755 debuxadas na mesma cidade por MM. Paris et Pedegache e abertas ao buril em Paris por Jac. Ph. Le Bas / Recueil des plus belles ruines de Lisbonnes causées par le tremblement et par le feu du premier Novembre 1755, dessiné sur les lieux par MM. Paris et Pedegache et gravé à Paris par Jac. Ph. le Bas. Paris: chez Jac. Franc. Blondel Architecte du Roy / chez Jac. Ph. Le Bas graveur du Roy / chez la Veuve Chereau; 6 estampas, 40x56 cm.

PEREIRA, Paulo (org.) (1995).

História da Arte Portuguesa. Volume III: Do Barroco à Contemporaneidade. Lisboa: Círculo de Leitores; 537 pp.

- PEREIRA DIAS, João (1941).
«Cenógrafos Italianos em Portugal». *Estudos Italianos em Portugal*. (Separata do n.º 4) Lisboa: Instituto de Cultura Italiana em Portugal; 12 pp.
- PESTANA, José Artur (2002).
«Intervenções da DGEMN: Intervenções de Tratamento de Pintura Mural». *Monumentos*. 17 (Setembro); pp. 100-103.
- PETRUCCI, Francesco (2002).
«Baciccio, Peintre de Décors», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio: Musée Fesch; pp. 245-258.
- PILES, Roger de (1699).
Discours de M. de Piles: De la nécessité d'établir des principes et des moyens d'y parvenir (Discurso de 6 de Julho de 1699 à Académie Royale de Peinture et de Sculpture), in Baldine Saint Girons (1997).
«Un nouveau «discours de la méthode»: La première conférence de Roger de Piles à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1699)». *Revue d'esthétique*. 31/32; pp. 95-98.
- PILES, Roger de (1708).
Cours de Peinture par Principes. Paris: Jacques Estienne; 512 pp.
- PINTO CARDOSO, A. (1996).
Santo António dos Portugueses em Roma: Guia Histórico e Artístico da Igreja. Roma: Instituto Português de Santo António em Roma; 52 pp.
- PIRENNE, M. H. (1970).
Optics, Painting and Photography. Londres: Cambridge University Press; xxiv-199 pp.
- PIRES, António Caldeira (1924-1926).
História do Palácio Nacional de Queluz. (2 vols.). Coimbra: Imprensa da Universidade; liv-420, xxxiii-376 pp.
- PLATÃO (séc. IV a.C.).
Crátilo: Dialogo sobre a Justeza dos Nomes. (Trad. port. de Dias Palmeira) (2ª ed.) Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994; cxii-160 pp.
- PLATÃO (séc. IV a.C.).
Sofista, in *Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. (Trad. port. de Maria Gabriela de Bragança) Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d.; pp. 36-96.
- PLATÃO (séc. IV a.C.).
A República. (Trad. port. de Maria Helena Rocha Pereira) (5ª ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987; lxi-515 pp.
- PODRO, Michael (1987).
«Depiction and the Golden Calf», in Andrew Harrison (org.). *Philosophy and the Visual Arts*. Boston: Reidel Publishing [agora in Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey (orgs.). *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press; pp. 163-189].
- PODRO, Michael (1998).
Depiction. New Haven e Londres: Yale University Press; viii-194 pp.
- POLETTO, Christine (1990).
Art et pouvoirs à l'âge baroque: Crise mystique et crise esthétique au XVIe et XVIIe siècles. Paris: Harmattan; 218 pp.

- PORTUGAL, Fernando; MATOS, Alfredo de (1974).
Lisboa em 1758: Memórias Paroquiais. Lisboa: s.e.; 442 pp.
- POSNER, Donald (1996).
«Tiepolo and the Artistic Culture of Eighteenth-Century Europe», in Keith Christiansen (org.).
Giambattista Tiepolo. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira editore; pp. 19-27.
- POZZO, Andrea (1693a).
Perspectiva pictorum et architectorum. Roma (agora *Perspective in Architecture and Painting: An Unabridged Reprint of the English and Latin Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum et architectorum"*). Nova York: Dover Publications, 1989; 223 pp.).
- POZZO, Andrea (1693b-1700).
Perspectivae pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, e architetti. (2 vols.) Roma (vol. 1; Roma: Stamperia di Giovanni Zempel presso Monte Giordano, 1741) (vol. 2; Roma: Stamperia di Antonio de' Rossi, 1737).
- PRENDERGAST, Christopher (2000).
The Triangle of Representation. Nova York: Columbia University Press; xv-196 pp.
- PROENÇA, Raúl (1924).
Guia de Portugal. Volume I: Generalidades, Lisboa e Arredores. Lisboa: Biblioteca Nacional (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983; 696 pp.).
- PRUNETTI, Michele Angelo (1786).
Saggio pittorico. 1. Canoni della pittura. 2. Riflessioni sull'arte critico-pittorica. 3. Caratteri distintivi delle diverse scuole di pittura e ristretto critico delle vite dei più valentuomini e loro opere che nelle chiese di Roma esistono. 4. Esame analitico dei più celebri quadri delle chiese, e delle più rinomate pitture a fresco delle Palaci di Roma. Roma: Gio. Zempel; 192 pp. [*Regras da Arte da Pintura: com breves Reflexões Críticas sobre os caracteres distintivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores*. (Trad. port. de José da Cunha Taborda) Lisboa: Eduardo José Pires, 1815; xxii-272 pp. (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922; xxii-292 pp.)].
- PUTTFARKEN, Thomas (1985).
Roger de Piles' Theory of Art. New Haven e Londres: Yale University Press; xii-144 pp.
- PUTTFARKEN, Thomas (1994).
«Composition, Perspective and Presence: Observations on Early Academic Theory in France», in John Onians (org.). *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*. Londres: Phaidon; pp. 287-304.
- PUTTFARKEN, Thomas (2000).
The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800. New Haven e Londres: Yale University Press; viii-332 pp.
- QUARESMA, Maria Clementina de Carvalho (1995).
Inventário Artístico de Portugal: Cidade do Porto. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; 281 pp.
- QUIETO, Pier Paolo (1990).
D. João V de Portugal: A sua Influência na Arte Italiana do Séc. XVIII. Lisboa e Maфра: ELO; 174 pp.
- QUIETO, Pier Paolo (1994).
«Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma», in Nuno Saldanha (org.). *Joanni V Magnífico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR; pp. 63-79.

- RACZYNSKI, Athanasius (Le Comte A. Raczynski) (1844-47).
Cartas dirigidas pelo Conde de Raczynski a Ferdinand Denis. (Prefaciadas e anotadas por Henrique de Campos Ferreira Lima) Lisboa: História, 1932; 49 pp.
- RACZYNSKI, Athanasius (Le Comte A. Raczynski) (1846).
Les arts en Portugal : Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents. Paris: Jules Renouard; 548 pp.
- RACZYNSKI, Athanasius (Le Comte A. Raczynski) (1847).
Dictionnaire historico-artistique du Portugal. Paris: Jules Renouard; XII-306 pp.
- RAGGI, Giuseppina (2001*a*).
 «A Formação Bolonhesa de Niccolò Nasoni: Algumas Antecipações». *Monumentos*. 14 (Março); pp. 33-41.
- RAGGI, Giuseppina (2001*b*).
 «Vieira, Rosaspina, Bodoni: Uma Relação Ininterrupta entre a Emília Italiana e Portugal», in José Alberto Seabra Carvalho (org.). *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis; pp. 36-70.
- RAGGI, Giuseppina (2002*a*).
 «As Pinturas de Pompeu Batoni: *Status Quaestionis*». *Monumentos*. 16 (Março); pp. 46-53.
- RAGGI, Giuseppina (2002*b*).
 «Dados Técnico-Documentais e Análise Crítica: Reflexões em torno de um Restauro». *Monumentos*. 16 (Março); pp. 128-129.
- RAGGI, Giuseppina (2003*a*).
 «Pinturas de Fundais e Falsos Interiores: Decorações Pictóricas Integrais de Pasquale Parente». *Monumentos*. 18 (Março); pp. 109-117.
- RAGGI, Giuseppina (2003*b*).
 «Giovanni Carlo Sicinio Bibiena in Portogallo: Nuove Prospettive d'Indagine». *Museu*. 12; pp. 145-175.
- RAGGI, Giuseppina (2004).
Architetture dell'Inganno: Il Lungo Cammino dell'illusione. L'Influenza Emiliana nella Pittura di Quadratura Luso-brasiliana del Secolo XVIII. (2 vols.). Lisboa: s.e.; xiii-1459 pp. (Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).
- RAIADO, Jorge (2002).
 «Pimenta Rolim na Capela-Mor da Merceana», in Vítor Serrão (org.). *Estudos de História da Arte: Novos Contributos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; pp. 173-181.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (1988).
 «Perceiving Shape from Shading». *Scientific American*. 259, 8; pp. 58-65 [agora in Irvin Rock (org.), *The Perceptual World: Readings from Scientific American*. New York: W. H. Freeman, 1990; pp. 127-138].
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (1995).
 «2-D or not 2-D – That is the Question», in Richard L. Gregory, John Harris, Priscilla Heard e David Rose (orgs.), *The Artful Eye*. Oxford: Oxford University Press; pp. 249-267.

RAMACHANDRAN, Vilayanur S.; HIRSTEIN, William (1999).
«The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience». *Journal of Consciousness Studies: Controversies in Science & the Humanities (Special Feature on "Art and the Brain")*. 6, 6-7 (Junho/Julho); pp. 15-51.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1983).
Construcciones Ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas). Madrid: Alianza; 267 pp.

REEVES, Eileen (1997).
Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo. Princeton (N.J.): Princeton University Press; x-310 pp.

REHKÄMPER, Klaus (2003).
«What You See Is What You Get: The Problems of Linear Perspective», in Heiko Hecht, Robert Schwartz, Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 179-189.

REIS, Vítor dos (2000).
A Caça Desenfreada: O Movimento dos Olhos e o Acto de Ver. Lisboa: s.e.; 59 pp. (Relatório para uma aula teórico-prática no âmbito de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa).

REIS, Vítor dos (2002).
O Olho Prisioneiro e o Desafio do Céu: A Primeira Demonstração Perspéctica de Filippo Brunelleschi como Invenção e Paradigma da Perspectiva Central. (Biblioteca d'Artes, 4) Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; 306 pp.

REIS, Vítor dos (2004).
«De Baixo para Cima: O Tecto da Capela do Palácio de Queluz». *Sintra Regional*. 1 (Maio); pp. 40-42.

REIS, Vítor dos (2005).
«O Galileu de Ribera: Arte e Ciência numa Pintura do Palácio Nacional de Sintra». *Artis*. 4 (Dezembro); pp. 175-189.

REIS, Vítor dos (2006).
«O Sonho de Jacob: Visões do Céu nos Tectos da Igreja dos Mártires e de outras Igrejas do Chiado», in *Basilica de Nossa Senhora dos Mártires e outras Igrejas do Chiado*. Lisboa: Fundação Sousa Pedro; pp. 115-139.

REYCEND, João Baptista (org.) (1781)
O Sacrossanto, e Ecuménico Concílio de Trento em Latim, e Português ... (2 vols.) Lisboa: Oficina de Luiz Ameno.

REYNOLDS, Sir Joshua (1769-1790).
Discourses on Art. (Org. por Robert R. Clark) (3ª ed.) Londres e New Haven: Yale University Press, 1997; xxxiii-349 pp.

RIBEIRO DOS SANTOS, António (c.1800).
Tratado da Imitação das Bellas Artes. MS. BN, cod. 4667 (agora in Nuno Saldanha. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 2005; Anexo IV, 6, pp. 335-374).

RICCÒMINI, Eugenio (2003).
Sette Saggi sul Correggio / Seven Essays on Correggio. Milano: Silvana Editoriale; 207 pp.

- RIDOLFINI, Cecilia Pericoli (org.) (1997).
Roma: Chiesa del Gesù. Roma: Supema; 31 pp.
- RIPA, Cesare (1603).
Iconologia. Roma (Org. por Piero Buscaroli e pref. de Mario Praz; Milão: TEA, 1992; xviii-560 pp.).
- ROCHA, Joaquim Manuel da (1784).
«Carta sobre Batoni». *Espectador Portuguez*, 12 de Outubro (agora in Riccardo Averini. «As Pinturas de Pompeo Batoni na Basílica do Sagrado Coração de Jesus da Estrela». *Estudos Italianos em Portugal*. 36, 1973; pp. 111-115).
- ROCK, Irvin (1974).
«The Perception of Disoriented Figures». *Scientific American*, 230, 1 (Janeiro) [agora in Irvin Rock (org.), *The Perceptual World: Readings from Scientific American*. New York: W. H. Freeman, 1990; pp. 113-126].
- ROCK, Irvin (1984).
Perception. Nova York: Scientific American Library [*La percepción*. Barcelona: Labor, 1985; 243 pp.].
- ROCK, Irvin (1990).
«Introduction» in Irvin Rock (org.). *The Perceptual World: Readings from Scientific American*. Nova York: W. H. Freeman; pp. vii-xviii.
- ROGERS, Sheena (2003).
«Truth and Meaning in Pictorial Space», in Heiko Hecht, Robert Schwartz, Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 301-320.
- ROMANELLI, Giandomenico (1996).
«Giambattista Tiepolo: A Meditation on History, Time and Death», in Keith Christiansen (org.). *Giambattista Tiepolo*. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira editore; pp. 15-17.
- RÓMULO DE CARVALHO (1953).
História dos Balões. Coimbra [Lisboa: Relógio d'Água, 1991; 108 pp.].
- RÓMULO DE CARVALHO (1985).
A Astronomia em Portugal no Século XVIII. (Biblioteca Breve, 100). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; 115 pp.
- RÓMULO DE CARVALHO (1987).
A História Natural em Portugal no Século XVIII. (Biblioteca Breve, 112). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; 123 pp.
- ROSA, José António Pinheiro e (1984).
Monumentos e Edifícios Notáveis do Concelho de Faro. Faro: Câmara Municipal de Faro; 90 pp.
- ROSA, José António Pinheiro e (1990).
Tesouros Artísticos do Algarve. Faro: Delegação Regional Sul da Secretaria de Estado da Cultura; 114 pp.
- ROSENFELD, Myra Nan (2003).
«From Bologna to Venice and Paris: The Evolution and Publication of Sebastiano Serlio's Books I and II, *On Geometry* and *On Perspective*, for Architects», in Lyle Massey (org.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art; pp. 281-321.

ROSICHINO (1640).

Dichiarazione delle pitture della sala de' signori Barberini. Roma: appresso Vitale Mascardi (agora in Anna Lo Bianco. *Pietro da Cortona's Ceiling*. Roma: Geb Art / Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 2004; pp. 28-9).

ROSINSKI, Richard R.; FARBER, James (1980).

«Compensation for Viewing Point in the Perception of Pictured Space», in Margaret Hagen (org). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 137-176.

RUSSELL, Jeffrey Burton (1997).

A History of Heaven: The Singing Silence. Princeton (N. J.): Princeton University Press; xv-220 pp.

SACHS-HOMBACH, Klaus (2003).

«Resemblance Reconceived», in Heiko Hecht, Robert Schwartz, Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 167-177.

SACKS, Oliver (1985).

The Man Who Mistook his Wife for a Hat. Londres: Picador [*O Homem que Confundiu a Mulher com um Chapéu*. (Trad. port. de Maria Vasconcelos Moreira) Lisboa: Relógio d'Água, s.d.; 293 pp.].

SACKS, Oliver (1995).

An Anthropologist on Mars. Seven Paradoxical Tales. Londres: Picador; xvi-319 pp. [*Um Antropólogo em Marte*. (Trad. port. de Paulo Faria) Lisboa: Relógio d'Água, 1996; 379 pp.].

SADIE, Stanley (org.) (2001).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (2ª ed.) New York: Grove; 29 vols.

SAISSELIN, Remy Gilbert (1964).

«Amateurs, Connoisseurs and Painters». *The Art Quarterly*. XXVII, 4; pp. 428-440.

SAISSELIN, Remy Gilbert (1992).

The Enlightenment Against the Baroque: Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; 156 pp.

SALAT, Serge; LABBÉ, Françoise (1994).

«The Fractal Cube and the Paradigm Shift in Art and Science». *Leonardo*. 27, 3; pp. 241-8.

SALDANHA, Nuno (1988).

«A Cópia na Pintura Portuguesa do Século XVIII: O Gosto do Encomendador como Forma de Poder na Representação». *Actas do Primeiro Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa (agora in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995; pp. 266-284).

SALDANHA, Nuno (1989a).

«A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (Séculos XVII a XIX): A Iconografia, Função da Imagem e Seu Controle». *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. (Separata) 91 (2º tomo) (3ª Série); 29 pp.

SALDANHA, Nuno (1989b).

«A Vida de José do Egípto de André Gonçalves: Iconografia, Natureza e Ideal Clássico de Paisagem». *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* (Separata) 91 (2º tomo) (3ª Série); 32 pp.

SALDANHA, Nuno (1989c).

«O Sacramento da Eucaristia de Jerónimo da Silva: O Programa Iconográfico da Capela-Mor da Igreja da Pena em Lisboa». *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*. 2 (agora in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995; pp. 105-121).

SALDANHA, Nuno (1992).

«A Capela do Santíssimo de Santa Maria de Belém: O Programa e a Iconografia Eucarística», in *Jerónimos: Quatro Séculos de Pintura*. (2 vols.) Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura / IPPAR / Mosteiro dos Jerónimos; vol. II, pp. 352-365.

SALDANHA, Nuno (1994a).

«A Basílica da Estrela», in Irisalva Moita (org.). *O Livro de Lisboa*. Lisboa. Livros Horizonte; pp. 389-400.

SALDANHA, Nuno (1994b).

«A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)», in Nuno Saldanha (org.). *Joanni V Magnífico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR; pp. 21-43.

SALDANHA, Nuno (1994c).

«O Teatro de São Carlos», in Irisalva Moita (org.). *O Livro de Lisboa*. Lisboa. Livros Horizonte; pp. 401-404.

SALDANHA, Nuno (org.) (1994d).

Joanni V Magnífico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750). Lisboa: IPPAR; 458 pp.

SALDANHA, Nuno (1995a).

Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna. Lisboa: Caminho; 419 pp.

SALDANHA, Nuno (1995b).

«André Gonçalves (1685-1762): Um Pintor na Transição do Seiscentismo para a Idade Clássica», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 15-37.

SALDANHA, Nuno (1995c).

«Vieira Lusitano (1699-1783): Pintor Académico Romano», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 47-79.

SALDANHA, Nuno (1995d).

«O Restauro e a Conservação de Pinturas: Contributos para o seu Estudo», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 81-87.

SALDANHA, Nuno (1995e).

«A Literatura Artística Setecentista», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 203-213.

SALDANHA, Nuno (1995f).

«*Et in Arcadia Ego*: O Mesoclassicismo Joanino e a Influência da Arcádia nas Poéticas da Arte», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 214-231.

SALDANHA, Nuno (1995g).

«As *Considerações Sobre a Pintura* de António Padrão: Aspectos da Cultura Artística no Período Josefino», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 232-249.

SALDANHA, Nuno (1995h).

«A Iconografia Romana das Beatas Cistercienses Sancha, Teresa e Mafalda», in Nuno Saldanha. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 175-185.

SALDANHA, Nuno (2002).

«A "Quinta Chaga" de Cristo: A Basílica das Carmelitas Descalças do Coração de Jesus à Estrela». *Monumentos*. 16 (Março); pp. 8-15.

SALDANHA, Nuno; ARAÚJO, Agostinho (orgs.) (1996).

Jean Pillement (1728-1808) e o Paisagismo em Portugal no Século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva; 239 pp.

SALGADO, Tomás García (1998).

«Geometric Interpretation of the Albertian Model». *Leonardo*. 31, 2; pp. 119-123.

SALVADO BORGES, Emília (1994).

O Concelho de Cuba nas Memórias Paroquiais de 1758. Lisboa: Colibri; 58 pp.

SALVADO BORGES, Maria Emília (1999).

O Concelho de Cuba: Subsídios para o seu Inventário Artístico. (3ª ed. rev.). Lisboa: Edições Colibri / Câmara Municipal de Cuba; 222 pp.

SOARES COSTA, Maria Helena; SAMPAIO, Maria Luísa (1998).

Pintura. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian; 319 pp.

SANDSTRÖM, Sven (1963).

Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Paintings During the Renaissance. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckevi; 260 pp.

SANTA MARIA, Fr. Francisco de (1697).

O Ceo aberto na Terra: História das Sagradas Congregações dos Conegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa & de S. João Evangelista em Portugal..., Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreyra; 2 vols., 1146 pp.

SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo (orgs.) (1994).

Dicionário da História de Lisboa. Lisboa: Carlos Quintas e Associados; viii-992 pp.

SANTOS, Reynaldo dos (s.d.).

Oito Séculos de Arte Portuguesa. (Volume I). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade; 389 pp.

SANTOS, Reynaldo dos (1940).

«As Relações Artísticas entre Portugal e a Itália». *Estudos Italianos em Portugal*. 2; pp. 217-233.

SANTOS, Reynaldo dos (1962).

«A Pintura de Tectos do Século XVIII em Portugal». *Belas Artes: Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: 18 (2ª série); pp. 13-22.

- SARAIVA, José António (1985).
O Palácio de Belém, com os seus Hóspedes, os seus Segredos e a sua Vida Quotidiana. Lisboa: Editorial Inquérito; 141 pp.
- SCHIANCHI, Luci Fornari (1990).
 «El Muchacho Melancólico: Los Comienzos del Parmigianino». *FMR: Edición Española*. I, 5; pp. 51-74.
- SEDGWICK, H. A. (1980).
 «The Geometry of Spatial Layout in Pictorial Representation», in Margaret Hagen (org). *The Perception of Pictures (Volume 1 - Alberti's Window: the Projective Model of Pictorial Information)*. New York: Academic Press; pp. 33-90.
- SEDGWICK, H. A. (2003).
 «Relating Direct and Indirect Perception of Spatial Layout», in Heiko Hecht, Robert Schwartz, Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 61-75.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos (1942).
 «Felipe Terzi e a Igreja Lisboaeta de Nossa Senhora do Loreto». *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. 10; pp. 13-17.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos (1951).
 «A Igreja do Menino Deus». *Belas Artes: Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. 3 (2ª série); pp. 24-26.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1955).
Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Leiria. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xl-153 pp.
- SEQUEIRA SANTOS, Teresa (1999).
 «Analogias e Confrontos Formais em Torno de um Léxico *Rocaille* Lisboaeta», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 271-282.
- SERRÃO, Vítor (1975).
 «O Tecto da Igreja do Seminário de Santarém e os seus presumíveis autores». *Correio do Ribatejo*. 6, 13 e 20 de Setembro (agora in Vítor Serrão. *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Caminho, 1989; pp. 253-261).
- SERRÃO, Vítor (1978).
 «Luís Gonçalves Sena, Pintor de Santarém no Século XVIII» (agora in Vítor Serrão. *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Caminho, 1989; pp. 263-270).
- SERRÃO, Vítor (1990).
Santarém. Lisboa: Editorial Presença; 125 pp.
- SERRÃO, Vítor (1991a).
A Pintura Maneirista em Portugal. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; 152 pp.
- SERRÃO, Vítor (1991b).
 «Uma Obra-prima do Pintor Barroco Lourenço da Cunha: a pintura de perspectiva ilusionística do tecto da Igreja do Cabo Espichel (1740)». *Sesimbra Cultural*. 2, 1 (Dezembro); pp. 21-22.
- SERRÃO, Vítor (1995a).
 «A Arte da Pintura entre o Gótico Final e o Barroco na Região dos Antigos Coutos de Alcobaça», in IPPAR. *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR / Museu de Alcobaça; pp. 85-113.

SERRÃO, Vítor (org.) (1995*b*).

A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões. Lisboa: Fundação das Descobertas / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; 511 pp.

SERRÃO, Vítor (1996).

«Os Tectos Pintados da Igreja do Antigo Colégio Jesuítico de Santarém e os seus Autores». *Monumentos*. 4 (Março); p. 73.

SERRÃO, Vítor (1997*a*).

«O Património Artístico de Santarém», in Jorge Custódio (org.). *Santarém, Cidade do Mundo*. (3 vols.). Santarém: Câmara Municipal de Santarém; vol. II, pp. 110-145.

SERRÃO, Vítor (1997*b*).

«O Conceito de Totalidade nos Espaços do Barroco Nacional: A Obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)». *Revista da Faculdade de Letras*. 5ª Série, 21/22 (1996-1997); pp. 245-267.

SERRÃO, Vítor (1998*a*).

«Tendências da Pintura Portuguesa na Segunda Metade do Século XVII (entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais)», in Luís de Moura Sobral (org.). *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: IPPAR; pp. 41-65.

SERRÃO, Vítor (1998*b*).

«António Pereira Ravasco, ou a Influência Francesa na Arte do Tempo de D. Pedro II», in *A Cripto-História de Arte: Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001; pp. 125-148.

SERRÃO, Vítor (1999*a*).

«O Desvario do Ornamento de Brutesco na Pintura de Tectos do Mundo Português, 1580-1720», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 283-302.

SERRÃO, Vítor (1999*b*).

«Um Desenho de Fernão Gomes para o Mosteiro da *Scala Coeli* de Évora». *Monumentos*. 10 (Março); pp. 30-37.

SERRÃO, Vítor (1999*c*).

«O Tecto da Igreja de N.ª S.ª do Loreto, Comunidade dos Italianos de Lisboa», in *A Cripto-História de Arte: Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001; pp. 149-166.

SERRÃO, Vítor (2000).

A Pintura Protobarroca em Portugal, 1612-1657: O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo. Lisboa: Edições Colibri; 518 pp.

SERRÃO, Vítor (2003).

História da Arte em Portugal: O Barroco. Lisboa: Presença; 302 pp.

SERRÃO, Vítor (2005*a*).

«O Património Artístico Barroco da Casa de Santa Maria: O Tecto Pintado e os Azulejos de António de Oliveira Bernardes (1662-1732)», in Câmara Municipal de Cascais, *Casa de Santa Maria: Raul Lino em Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais; pp. 81-92.

SERRÃO, Vítor (2005*b*).

«A Pintura na Capela-Mor – O Tecto de António Pimenta Rolim e as Telas de André Gonçalves», in Câmara Municipal de Lisboa, *Intervenção de Conservação e Restauro: Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*. (Reabilitação Urbana, 2) Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; pp. 128-147.

SERRÃO, Vítor; MARKL, Dagoberto (1980).

«Os Tectos Maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)». *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa – Separata*. III Série, 86, 1º Tomo; 57 pp.

SERRÃO, Vítor; MELLO, Magno Moraes (1994).

«A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino», in Nuno Saldanha (org.). *Joanni V Magnifico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR; pp. 83-95.

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, 3º Conde de) (1707).

«A Letter Concerning Enthusiasm», in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Anthony, Third Earl of Shaftesbury. (Org. por Douglas den Uyl) (3 vols.) Indianapolis: Liberty Fund, 2001.

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, 3º Conde de) (1709).

The Moralists, A Philosophical Rhapsody. Being a Recital of certain Conversations on Natural and Moral Subjects. Londres: John Wyat; iv-251 pp. [*Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Anthony, Third Earl of Shaftesbury. (Org. por Douglas den Uyl) (3 vols.) Indianapolis: Liberty Fund, 2001].

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, 3º Conde de) (1716).

Miscellaneous Reflections, &c., in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Anthony, Third Earl of Shaftesbury. (Org. por Douglas den Uyl) (3 vols.) Indianapolis: Liberty Fund, 2001.

SHEARMAN, John (1980).

«Correggio's Illusionism», in Marisa Dalai Emiliani (org.) *La prospettiva rinascimentale: codificazione e trasgressioni*. Florença: Centro Di; vol. I, pp. 281-294.

SHEARMAN, John (1992).

Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance. (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988 / Bollingen Series XXXV, 37 / The National Gallery of Art, Washington D.C.). Princeton (N. J.): Princeton University Press; xviii-281 pp.

SHEPARD, Roger (1990).

«On Understanding Mental Images», in Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Smith (orgs.). *Images and Understanding. Thoughts About Images: Ideas About Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 365-70.

SIGU, Véronique (2001).

«The Baroque Pastoral, or the Art of the Fragile Harmony», in Larry F. Norman (org.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 58-67.

SILVA, Raquel Henriques da (2004).

«Arquitectura Religiosa Pombalina». *Monumentos*. 21 (Setembro); pp. 108-115.

SILVA CORREIA, Joaquim Manuel da; GUEDES, Natália Brito Correia (1989).

O Paço Real de Salvaterra de Magos: A Corte, a Ópera, a Falcoaria. Lisboa: Livros Horizonte; 267 pp.

SILVEIRA, Ângelo Costa; ALMADA, Carmen Olazabal; FIGUEIRA, Luís Toval (1999).

«Igreja do Menino Deus». *Monumentos*. 10 (Março); pp. 76-83.

- SINGER, Wolf (2002).
«The Misperception of Reality», in Sybille Ebert-Schifferer (org.). *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. Washington: National Gallery of Art; pp. 40-51.
- SJÖSTRÖM, Ingrid (1978).
Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting. (Stockholm Studies in the History of Art, 30). Stockholm: Almqvist and Wiksell; 143 pp.
- SJÖSTRÖM, Ingrid (1994).
«Un espace pour les anges: architectures peintes par Domenico Francia en Suède». *Accademia Clementina*. 33-34; pp. 145-156.
- SLIVE, Seymour (2001).
Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Printings, Drawings and Etchings. New Haven e Londres: Yale University Press; x-788 pp.
- SLOAN, Kim (1986).
Alexander and John Robert Cozens: The Poetry of Landscape. New Haven e Londres: Yale University Press; xii-180 pp.
- SMITH, Robert C. (1966).
Nicolau Nasoni, Arquitecto do Porto. Lisboa: Livros Horizonte; 225 pp.
- SMITH, Robert C. (1968).
The Art of Portugal: 1500-1800. Londres: Weidenfeld and Nicolson; xii-320 pp.
- SMYTH, Carolyn (1997).
Correggio's Frescoes in Parma Cathedral. Princeton (N. J.): Princeton University Press; xvii-158 pp.
- SOARES, Clara Moura; FIGUEIREDO, Paula (2002).
A Igreja de São Pedro da Ericeira: Memória Histórica e Artística. Ericeira: Mar de Letras Editora; 184 pp.
- SOBRAL, Luís de Moura (1994b).
«Non Mai Abastanza: Desenho, Pintura e Prática Académica na Época do Magnânimo», in Nuno Saldanha (org.). *Joanni V Magnifico: A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR; pp. 109-115.
- SOBRAL, Luís de Moura (1995).
«A Anunciação na Pintura Portuguesa da Contra-Reforma: Doutrina, Tradição e Agudeza», in Vítor Serrão (org.). *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: Fundação das Descobertas / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses; pp. 106-113.
- SOBRAL, Luís de Moura (1996a).
«Bento Coelho da Silveira e a Pintura Hispânica e Hispano-Americana», in Luís de Moura Sobral. *Do Sentido das Imagens: Ensaios Sobre Pintura Barroca Portuguesa e Outros Temas Ibéricos*. Lisboa: Estampa; pp. 57-65.
- SOBRAL, Luís de Moura (1996b).
«A Sacristia como Pinacoteca da Época Barroca: o Ciclo Pictural de Bento Coelho no Convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa», in Luís de Moura Sobral. *Do Sentido das Imagens: Ensaios Sobre Pintura Barroca Portuguesa e Outros Temas Ibéricos*. Lisboa: Estampa; pp. 81-96.

- SOBRAL, Luís de Moura (org.) (1998).
Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo. Lisboa: IPPAR; 494 pp.
- SOBRAL, Luís de Moura (1999).
«Un *Bel Composto*: A Obra de Arte Total do Primeiro Barroco Português», in Luís de Moura Sobral (org.). *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII: Simpósio Internacional. Vol. 1: Conceitos, Métodos, Problemas. Espaços Sagrados*. Lisboa: IPPAR; pp. 303-315.
- SOLSO, Robert L. (1994).
Cognition and Visual Arts. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xvi-294 pp.
- SOLSO, Robert L. (2001).
«Brain Activities in a Skilled versus a Novice Artist: An fMRI Study». *Leonardo*. 34, 1; pp. 31-34.
- SOLSO, Robert L. (2003).
The Psychology of Art and the Evolution of Conscious Brain. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xvi-278 pp.
- SOROMENHO, Miguel; SALDANHA, Nuno (1994).
«O Mosteiro e Igreja de São Vicente de Fora», in Irisalva Moita (org.). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte; pp. 207-218.
- SOUSA, Francisco Luís Pereira de (1909).
Efeitos do Terremoto de 1755 nas Construções de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional; 222 pp.
- SOUSA, Francisco Luís Pereira de (1914).
Ideia Geral dos Efeitos do Megatismo de 1755 em Portugal. Lisboa: Tipografia do Comercio; 79 pp.
- SOUSA, Francisco Luís Pereira de (1919-1932).
O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755 em Portugal e um Estudo Demográfico. (4 vols.) Lisboa: Tipografia do Comercio; 1014 pp.
- SPALDING, Julian (2003).
The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today. Munique, Berlim, Londres, Nova York: Prestel; 126 pp.
- SPINOSA, Nicola (1981).
«Spazio Infinito e Decorazione Barocca», in Giovanni Previtali (org.). *Storia dell'Arte Italiana. Parte Seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume Secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento (1. Cinquecento e Seicento)*. Turim: Einaudi; pp. 275-343.
- STAFFORD, Barbara Maria (1994).
Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xxix-350 pp.
- STAFFORD, Barbara Maria; TERPAK, Frances (2001).
Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen. Los Angeles: Getty Research Institute; x-405 pp.
- STAROBINSKI, Jean; SAUDAN, Michel; SAUDAN-SKIRA, Sylvia (1985).
D'artifices en édifices ou le parcours sensibles à travers les artifices des édifices renaissants, maniéristes, baroques et rococo. Genève : Bibliothèque des Arts ; 167 pp.

- STEADMAN, Philip (2001).
Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces. Oxford: Oxford University Press; xiv-207 pp.
- STIFT MELK (1998).
Melk Abbey. Melk: Stift Melk; 96 pp.
- STOICHITA, Victor I. (1995).
Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art. Londres: Reaktion Books; 224 pp.
- STOOP, Anne de (1986).
Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa. Porto: Civilização; 418 pp.
- STOTHERS, Richard B. (1999).
«Volcanic Dry Fogs, Climate Cooling, and Plague Pandemics in Europe and the Middle East». *Climatic Change*. 42; pp. 713-723.
- STRINDBERG, August (1894).
«Des arts nouveaux! ou le hasard dans la production artistique». *La Revue des Arts*. 15 de Novembro [«New Arts! or the Role of Chance in Artistic Production» (trad. ing. Shaun Whiteside). In Olle Granath (2005). *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer*. Londres: Tate; pp. 131-135].
- STURGIS, Alexander (2000).
Telling Time. Londres: National Gallery Company; 72 pp.
- SUMMERS, David (1981).
Michelangelo and the Language of Art. Princeton (N. J.): Princeton University Press; xvii-626 pp.
- TABORDA, José da Cunha (1815).
Memória dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos seus melhores Quadros, in Michelangelo Prunetti (1786). *Regras da Arte da Pintura: com breves Reflexões Críticas sobre os caracteres distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores*. (Trad. port. de José da Cunha Taborda) Lisboa: Eduardo José Pires (Coimbra: Imprensa da Universidade; pp. 155-292).
- TERESA DE ÁVILA (Santa) (1574).
Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús, Camino de perfección. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1897; 553 pp.
- TREISMAN, Anne (1986).
«Features and Objects in Visual Processing». *Scientific American*. 257, 5 (Novembro) [agora in Irvin Rock (org.), *The Perceptual World: Readings from Scientific American*. New York: W. H. Freeman, 1990; pp. 97-110].
- TRINDADE, Sofia (2005).
«Conservação e Restauro da Pintura Mural e Talha da Capela-Mor», in Câmara Municipal de Lisboa, *Intervenção de Conservação e Restauro: Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*. (Reabilitação Urbana, 2) Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; pp. 39-65.
- TURNER, Nicholas (2000).
Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas. Lisboa: Ministério da Cultura / Centro Cultural de Belém; 320 pp.
- ULLMAN, Shimon (1996).
High-Level Vision: Object Recognition and Visual Cognition. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xvii-412 pp.

- VAIRO, Giulia Rossi (2000).
«*Vieira Lusitano em Roma ou A Roma de Vieira Lusitano (1712-1728)*», in Luísa Arruda e José Alberto Seabra Carvalho (orgs.). *Vieira Lusitano, 1699-1783: O Desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga; pp. 99-102.
- VASARI, Giorgio (1550a).
Le Vite dei più Eccelenti Pittori, Scultori e Architetti. Florença (2ª ed., 1568) (Roma: Newton & Compton Editori, 2004; 1403 pp.).
- VASARI, Giorgio (1550b).
Le Vite dei più Eccelenti Pittori, Scultori e Architetti. Florença (2ª ed., 1568) [*Lives of the Artists*. (Selec. e trad. ing. de George Bull) (2 vols.) Londres: Penguin Books, 1988; 477, xxiv-374 pp.].
- VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade e (1733).
Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela industiosa perfeição das Artes, Escultuaría, Architectonica, e da Pintura ... Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Sylva; 434 pp.
- VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade e (1740).
História de Santarém Edificada, que dá noticia da sua fundação, e das couzas mais notáveis nella succedidas... (2 vols.) Lisboa Occidental: s.e. (435, 504 pp.).
- VECA, Alberto (2002).
«Honest Lies: The Meaning Language, and Instruments of Trompe l'Oeil», in Sybille Ebert-Schifferer (org.). *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. Washington: National Gallery of Art; pp. 54-73.
- VIANA, Teresa Pereira (2001).
«Os Álbuns de Viagem de Vieira Portuense», in José Alberto Seabra Carvalho (org.). *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis; pp. 84-93.
- VICINI, Maria-Lucrezia (2002).
«Les *Bozzetti* du Baciccio pour le Gesù», in Jean-Marc Olivesi (org.). *Les Cieux en Gloire*. Ajaccio : Musée Fesch ; pp. 261-264.
- VIÇOSO, Maria Isabel (2000).
Igreja da Misericórdia de Chaves. Chaves: Santa Casa da Misericórdia de Chaves e Boticas; 61 pp.
- VIEIRA DA SILVA, A. (1943).
As Freguesias de Lisboa: Estudo Histórico. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; 93 pp.
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1990).
Setúbal. Lisboa: Editorial Presença; 93 pp.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da (1583).
Le due regole della prospettiva pratica ... con i commentari del Reverendo Padre Maestro Egnatio Danti ... Roma: Francesco Zannetti; 149 pp.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da; BIBIENA, Fernando Galli (1787).
Regra das Cinco Ordes de Architectura de Jacomo Barocio de Vinhola ... com hum acrescentamento de Geometria pratica, e Regras de Prospectiva de Fernando Galli Bibiena. (Trad. port. de José Carlos Binchetti) Lisboa: Oficina de Aquino Bulhoens, 1787; 88 pp.
- VILLAFÁNE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto (1996).
Principios de Teoría General de la Imagen. Madrid: Pirámide; 342 pp.

VOLTAIRE (1756)

Poèmes sur la Religion Naturelle, et sur la Destruction de Lisbonne. Genebra [Poema sobre o Desastre de Lisboa por Voltaire, seguido de Carta a Voltaire (sobre a Providência) por Jean-Jacques Rousseau. (Trad. port. de Jorge P. Pires) Lisboa: Frenesi, 2005; 75 pp.].

VOLTAIRE (1759).

Candide ou l'Optimisme, traduit de l'Allemand de Mr. le Docteur Ralph. s.l.: s.e.; 299 pp. [Cândido ou o Optimismo. (Trad. port. de Maria Archer) Lisboa: Guimarães Editores; 151 pp.]

WADE, Nicholas J. (1998).

A Natural History of Vision. Cambridge (Mass.): The MIT Press; xvi- 466 pp.

WALSH, Vincent; KULIKOWSKI, Janus (1995).

«Seeing Colour», in Richard L. Gregory, John Harris, Priscilla Heard, David Rose (orgs.). *The Artful Eye*. Oxford: Oxford University Press; pp. 268-278.

WATERHOUSE, Ellis (1962).

Italian Baroque Painting. London: Phaidon; 237 pp.

WATERHOUSE, Ellis (1976).

Roman Baroque Painting: A List of the Principal Painters and Their Works in and Around Rome. Oxford: Phaidon Press; viii-163 pp.

WEXLER, Mark; PANERAI, Francesco; LAMOURET, Ivan; DROULEZ, J. (2001 a).

«Self-Motion and the Perception of Stationary Objects». *Nature*. 409 (6816); pp. 85-88.

WEXLER, Mark; LAMOURET, Ivan; DROULEZ, Jacques (2001 b).

«The Stationary Hypothesis: an Allocentric Criterion in Visual Perception». *Vision Research*. 41; pp. 3023-3037.

WHEELOCK, Arthur K., Jr. (2002).

«Illusionism in Dutch and Flemish Art», in Sybille Ebert-Schifferer (org.). *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. Washington: National Gallery of Art; pp. 76-87.

WHISTLER, Catherine (1996).

«Tiepolo as a Religious Artist», in Keith Christiansen (org.). *Giambattista Tiepolo*. Londres e Milão: Thames and Hudson / Skira editore; pp. 189-197.

WHITE, Gilbert (1789).

The Natural History and Antiquities of Selborne, in the County of Southampton ... Londres: T. Bensley, for B. White and Son; 468 pp.

WHITE, John (1957).

The Birth and Rebirth of Pictorial Space. (3ª ed., 1987) Londres: Faber & Faber [Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico. (Trad. esp. Esther Gómez) Madrid: Alianza, 1994; 305 pp.].

WILCKEN, Patrick (2004).

Empire Drift: The Portuguese Court in Rio de Janeiro, 1808-1821. Londres: Bloomsbury; 320 pp. [Império à Deriva: A Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821. (Trad. port. de António Costa) Lisboa: Civilização Editora; 327 pp.].

WILLATS, John (1990).

«The Draughtsman's Contract: How an Artist Creates an Image», in Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Smith (orgs.). *Images and Understanding: Thoughts about Images, Ideas about Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 235-254.

WILLATS, John (1997).

Art and Representation: New Principles in the Analysis of the Pictures. Princeton (N.J.): Princeton University Press; xiii-394 pp.

WILLATS, John (2003).

«Optical Laws or Symbolic Rules? The Dual Nature of Pictorial Systems», in Heiko Hecht, Robert Schwartz, Margaret Atherton (orgs.). *Looking Into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge (Mass.): The MIT Press; pp. 125-143.

WIND, Geraldine Dunphy (2002).

Correggio: L'eroe della cupola / Hero of the Dome. Milano: Silvana Editoriale; 112 pp.

WINKLER, Mary G.; HELDEN, Albert van (1993).

«Johannes Hevelius and the Visual Language of Astronomy», in J. V. Field, Frank A. J. L. James (orgs.). *Renaissance & Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen & Natural Philosophers in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press; pp. 97-116.

WITHAM, C. S.; OPPENHEIMER, C. (2005).

«Mortality in England During the 1783-4 Laki Craters Eruption». *Bulletin of Volcanology*. 67; pp. 15-26.

WITTKOWER, Rudolf (1958).

Art and Architecture in Italy, 1600-1750. (5ª ed.) ("Pelican History of Art") New Haven e Londres: Yale University Press, 1982; 664 pp.

WITTKOWER, Rudolf (1988).

Architectural Principles in the Age of Humanism. (4ª ed.) Londres: Academy Editions; 160 pp.

WÖLFFLIN, Heinrich (1915).

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Munique [*Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. (Trad. esp. José Moreno Villa) Madrid: Espasa Calpe, 1997; pp. 464].

WOLLHEIM, Richard (1987).

«What the Spectator Sees», in *Painting as an Art*. Londres: Thames and Hudson; pp. 43-100.

WURTZ, Robert H.; GOLDBERG, Michael E.; ROBINSON, David Lee (1982).

«Brain Mechanisms of Visual Attention». *Scientific American*. 246, 6; pp. 100-107.

XAVIER, João Pedro (1997).

Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva. Porto: FAUP; 152 pp.

XAVIER, João Pedro (2004).

Sobre as Origens da Perspectiva em Portugal: O "Liuro de Perspectiva" do Códice 3675 da Biblioteca Nacional, um Tratado de Arquitectura do Século XVI. Porto: s.e.; 548 pp. (Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto).

XAVIER DA COSTA, Luiz (1938).

Documentos Relativos aos Alunos que de Portugal foram para o Estrangeiro Estudar Belas-Artes e Cirurgia, com Protecção Oficial, nos Decénios Finais do Século XVIII. Volume I: Documentos. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes; xx-73 pp.

XAVIER DA COSTA, Luís (1934).

As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII: Resumo Histórico. Lisboa: J. Rodrigues & C.ª; 223 pp.

YANG, Tyrone; KUBOVY, Michael (1999).

«Weakening the Robustness of Perspective: Evidence for a Modified Theory of Compensation in Picture Perception». *Perception & Psychophysics*. 61, 3; pp. 456-467.

ZABA, Antonina (2005).

«Illusionistic-Architectural Vault Paintings as Anamorphic Pictures», in Stanislav Olivik (org.). *Proceedings of the 25th Conference on Geometry and Computer Graphics*. Praga: Department of Mathematics, Faculty of Civil Engineering, Czech Technical University in Prague / Czech Society for Geometry and Graphics of the Union of Czech Mathematicians and Physicists [Disponível em: <<http://mat.fsv.cvut.cz/gcg/sbornik/proceedings.pdf>>, consultado em Setembro de 2006].

ZEKI, Semir (1990).

«La construction des images par le cerveau». *La Recherche*. XXI, 222 (Junho); pp. 712-721.

ZEKI, Semir (1999a).

Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford: Oxford University Press; x-224 pp.

ZEKI, Semir (1999b).

«Art and the Brain». *Journal of Consciousness Studies: Controversies in Science & the Humanities (Special Feature on "Art and the Brain")*: 6, 6-7 (Junho/Julho); pp. 76-96.

ZURFLUH, Delphine (2001).

«Staging the Gaze», in Larry F. Norman (org.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago; pp. 46-47.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de (1996).

Imágenes de la Perspectiva. Madrid: Siruela; 544 pp.

AUTORIA E DIREITOS DAS IMAGENS

Todas as imagens reproduzidas nesta tese, exceptuando as que são enumeradas na listagem abaixo, são de Vítor dos Reis, sendo proibida a sua reprodução não autorizada por terceiros.

A autoria das imagens dos tectos da Biblioteca Joanina, Capela-Oratório dos Reitores e Colégio das Artes são de Vítor dos Reis e os seus direitos pertencem à Universidade de Coimbra, sendo proibida a reprodução não autorizada por terceiros.

Outras imagens: fig. 2 (Osvaldo Böhm, in Christiansen, 1996: 299, fig. 111); fig. 8 (Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici); fig. 10 (Vincenzo Pirozzi, Roma, in Minor, 1999: 154); figs. 11, 12, 14, 16, 18, 19, 21, 23, 32, 33, 44, 47, 55 e Apêndice: 297-303 (Luísa Oliveira, IPM/DDF); fig. 40 (Florença, Biblioteca Nazionale Centrale); fig. 42 (Vasari, in Reeves, 1997: est. 6); figs. 49, 50 (Luigi Artini, in Schianchi, 1990: 53, 61); fig. 52 e Apêndice: 131 (Anne-Louise Fonseca); fig. 56 (Abraham Bosse, 1653; estampa 15; in Zuvillaga, 1996: fig. 6.4); fig. 57 (Milão, Biblioteca Ambrosiana); fig. 59 (Athanasius Kircher. *Ars magna lucis et ombre*, 1646, in Zuvillaga, 1996: fig. 2.3); fig. 60 (Athanasius Kircher. *Physiologia kircheriana experimentalis ...*, 1671, in Zuvillaga, 1996: fig. 2.9); figs. 61, 62 (Paris, Bibliothèque National); fig. 63 (Alinari, Florença); fig. 70 (Roberto Bigano, in Lightbown, 1992: 37); fig. 79 (Paris, Institut de France); fig. 80 (Windsor, Royal Collection); fig. 81 (Paris, Musée du Louvre); fig. 82 (Vasari, in Olivesi, 2002: 81); fig. 86 (Scala / Art Resource, in Minor, 1999: 27); fig. 87 (Scala / Art Resource); fig. 88 (Ludovico Canali, Roma); fig. 90 (Chiesa di Sant'Ignazio, Roma); fig. 93 (Scala / Art Resource); fig. 98 (Londres, National Gallery); fig. 126 (Col. Príncipes Liechtenstein, Vaduz); fig. 151 (Scala / Art Resource, in Christiansen, 1992: 164); fig. 152 (Alinari, in Kelly Smith, 1994: 84, fig. 36); fig. 153 (Corrado Riccòmini, in Smyth, 1997: est. II); fig. 154 (Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici, in Smyth, 1997: fig. 133); figs. 158, 159 (Palmer, 1999: 422); fig. 176 (IPM/DDF, in Turner, 2000: n.º 117, p. 259); fig. 185 (Fototecnica, Vicenza, in Christiansen, 1996: 280, fig. 98); fig. 205 (Historic Royal Palaces Photogr. Arch.); fig. 206 (Kunsthistorisches Museum, Viena); fig. 209 (Estocolmo, Biblioteca Nacional da Suécia, in Granath, 2005: fig. 82); fig. 210 (Hamburgo, Kunsthalle).