

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO ILUSÓRIO. UM ESTUDO SOBRE A PINTURA BARROCA EM PORTUGAL E NO BRASIL COLONIAL UMA VISÃO PANORÂMICA

Magno Moraes Mello¹

La pintura se basa en la perspectiva, que no es otra cosa que un conocimiento perfecto de la función del ojo. Esta función consiste sencillamente en recibir en una pirámide las formas y colores de todos los objetos situados delante de él. Digo una pirámide porque no hay objeto tan pequeño que no sea mayor que el punto donde estas pirámides son recibidas en el ojo. Por eso, si extendemos las líneas desde los bordes de cada cuerpo cuando convergen, las llevaremos a un solo punto, y dichas líneas tienen que formar necesariamente una pirámide.

Leonardo da Vinci, *Cuadernos de notas*, 1993, p. 20

Todo o entendimento da arquitectura no litoral do Brasil colónia deve ser visto sob três aspectos: a arquitectura residencial, a arquitectura militar com edificações ou reconstruções de fortificações na presença do engenheiro militar Francisco Frias de Mesquita, (activo no litoral brasileiro desde 1603) e a arquitectura religiosa, com a presença das ordens franciscana, beneditina e jesuítica desde finais do século XVI. A arte barroca manifesta na colónia brasileira pode, igualmente, ser dividido em dois momentos: o litoral com a vinculação directa de modelos adaptativos da Europa, numa espécie de cultura litorânea, reflexo da civilização portuguesa com a importação de artistas e de materiais. O outro aspecto seria a presença deste estilo na parte interna do país, nomeadamente em Minas Gerais, com certas modificações estruturais, mas nem por isso fora dos condicionantes metropolitanos (o Nordeste português apresenta na produção pictórica fortes características que iremos reconhecer na capitania de

Minas Gerais, durante a fase Setecentista). Foi neste segundo núcleo que se formulou as chamadas cidades históricas do actual Estado de Minas Gerais, promotoras de toda a manifestação cultural e artística no século XVIII. Não se pode esquecer que esta região era na altura um centro artístico de grande dimensão e de grande repercussão em toda a colónia. A antiga Vila Rica (actual Ouro Preto) era o principal aglomerado urbano e sede do governo da capitania, apresentando um rico núcleo artístico no que diz respeito a arquitectura, a escultura, a pintura e na ornamentação em pedra sabão, característica específica desta zona, nos trabalhos de entalhe em portas e portadas de igrejas, como as de São Francisco de Assis em Ouro Preto, ou a de Nossa Senhora do Carmo em Sabará. Os jesuítas foram os primeiros a construírem em pedra e cal, limitando a sua penetração no litoral da colónia, onde a igreja do Colégio de Salvador (actual Sé), é um bom exemplo de construção da segunda metade do século XVII, obra do arquitecto Francisco Dias. Não se pode deixar de fazer referência à capela do Colégio de Olinda, com a igreja de Nossa Senhora das Graças, construída no final do século XVI e considerada uma das mais antigas. Já a arquitectura franciscana conta no Nordeste como a mais original criação do barroco litorâneo com algumas alterações estruturais e inovadoras em relação as outras ordens. O Convento de Nossa Senhora da Neves em Olinda, construído ainda no século XVII é um belo espécime desta fase seiscentista, como o Convento de Santo António em João Pessoa, que pode ser considerado um extraordinário exemplo de arquitectura e ornamentação da segunda metade da fase setecentista, ambos exemplos de arquitectura franciscana. E por fim, está a arquitectura beneditina, exemplificada com a construção do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

A PINTURA MONUMENTAL DA FASE SETECENTISTA

O estudo da pintura pode ser abordado em quatro fases distintas sob o ponto de vista didáctico ou seja, a região do Norte, com Pernambuco e Paraíba; a área de influência de Salvador da Bahia; a “escola” fluminense do Rio de Janeiro e o quarto momento, na capitania do ouro das Minas Gerais. Muitos foram os nomes que nestas regiões estiveram vinculados ao desenvolvimento da arte brasileira, sempre contando com a presença de pintores portugueses. Deve-se chamar a atenção

para dois pintores que introduziram o gosto pelas pinturas de perspectiva arquitectónica, em duas zonas de concentração no Brasil, ou seja, Caetano da Costa Coelho² no Rio de Janeiro e António Simões Ribeiro, activo já em inícios do ano de 1735, deixando uma linguagem muito característica e que será seguida durante toda a fase Setecentista.

É importante mencionar a escola paulista de pintura (fazendo aqui referência somente à decoração dos tectos) e a presença dos holandeses no Recife, entre 1637 a 1644. Em Salvador da Bahia verifica-se a presença de José Joaquim da Rocha (brasileiro), activo entre 1769 e 1790. Artista de grande significado e continuador dos modelos introduzidos por Simões Ribeiro, mas também, inserido na novidade da difusão da obra pictórica e tratadística do jesuíta Andrea Pozzo, fruto da dependência de conceitos artísticos portugueses da época. Finalmente, desponta-se a região aurífera e diamantífera da capitania do ouro, numa intensa produção artística durante todo o século XVIII, avançando até 1820-1828. As figuras dos mestres Manuel da Costa Ataíde e António Francisco Lisboa marcaram o grande apogeu da pintura, da escultura e da arquitectura em toda a extensão da capitania. Deixando para outra oportunidade a análise da obra de António Francisco Lisboa, conhecido pela alcunha de *Aleijadinho*, passemos à pintura na presença de Manuel da Costa Ataíde, filho do português (Trás-os-Montes) Luís da Costa Ataíde. Já na região de Diamantina a pintura de perspectiva se inicia por volta de 1765 até 1799, na presença do Guarda-Mor José Soares de Araújo. Este português de Braga trabalhou intensamente nesta região dos diamantes, decorando a maioria dos tectos de igrejas. Pintou em 1766 a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, com o tema da *Virgem com Simão Stock*; a nave, na visão de *Elias que sobe ao céu no carro de fogo*; a sacristia e o tecto do sub-coro, tudo entre 1778 até 1784. Decorou ainda a capela-mor da igreja do Rosário em 1779 e a capela-mor da igreja de São Francisco de Assis em 1782, todas em Diamantina. A pintura do Guarda-Mor revela uma preferência por falsas arquitecturas até 1799, acentuando na região um gosto Barroco e bem destacado das outras áreas como em Sabará, Ouro Preto, Mariana, Serro e Congonhas do Campo, onde o uso da rocalha central numa arquitectura *picta* ornamental, substitui as elaborações de uma falsa arquitectura mais fechada e sóbria. O desfecho deste género de pintura na região pode ser caracterizado nas mãos do citado mestre Ataíde, que avançou até cerca 1820 em formas bem diversas daquelas introduzidas em Salvador,

Rio de Janeiro e Diamantina. Com Ataíde as composições possuem no centro geométrico o desenvolvimento da rocalha, sustentada por grupos de colunas a partir de entablamentos e de balcões que se abrem para arrombamentos atmosféricos. Na sua trama arquitectónica não existe a preocupação em construir a ilusão perspéctica com um único ponto de fuga, mas criar uma espécie de zona de fuga, que acima da sanca do edifício, projecta uma rica intenção de ilusionismo: a visão na rocalha central não apresenta uma frontalidade e insiste na obliquidade da cena. A sua perspectiva lança o espaço para o alto, que não arromba o tecto, mas dá maior relevo ao centro figurativo; toda a atenção é dispensada à rocalha e ao seu simbolismo. A pintura alinha-se a um tecto cruciforme de braços iguais a ocupar o centro do quadrado que se apoia em quatro colunas por intermédio de arcarias. Nas duas extremidades da composição abrem-se dois pórticos com colunas em fuste canelado e capitel compósito, que se fecha em arcos plenos com volutas e um grande número de *putti*. A arquitectura transforma-se em palco numa das mais belas e triunfais passagens da vida do catolicismo: a *Assunção da Virgem* acompanhada por anjos que tocam harpas e flautas; figuras que se apoiam em nuvens, raios e luzes douradas num completo palco teatral. Nesta composição estão presentes dois espaços celestiais: um muito rico em um azul forte com nuvens cinzas e brancas que é o espaço vazado das arquitecturas falsas, sendo o outro, o céu luminoso dourado e radiante da rocalha central, onde a *Virgem* em posição de prece e acompanhada por um imenso cortejo, dirige o seu olhar aos crentes que se encontram no espaço físico do templo. Único e finito o espaço envolve-se no divino que associa-se à vontade de ser eterno e indivisível com a infinitude do poder, vigor e triunfo que a Igreja Católica ainda manifestava naquela longínqua e pseudo periférica capitania em pleno século XIX. Após a abertura do caminho para as minas de ouro no sudeste do Brasil, um grande número de pessoas do Rio de Janeiro, da Bahia e, principalmente paulistas, invadem este novo território num gigantesco encontro de pessoas procurando incansavelmente a fortuna fácil nas explorações auríferas. Do norte do Brasil chegou rapidamente a mão-de-obra escrava disponível, resultado do declínio da economia açucareira. A manifestação ou a directa implantação da cultura portuguesa nesta zona do país foi admitida com diferenças pontuais. Poderia assinalar-se de imediato, a dificuldade de comunicação com o litoral (sede do Governo Geral), problemas com a fixação do elemento humano, dificuldades de recursos

materiais e dificuldade de uma especialização do trabalho. Tudo estava intacto e era preciso recomeçar novamente dentro de um novo núcleo civilizatório. Os portugueses voltaram-se para o negócio, seja no contacto directo com a Bahia ou na implantação empírica na nova capitania. O conjunto arquitectónico ali estabelecido e o sistema decorativo submetido à arquitectura, contava com a participação directa e activa dos mestiços ou dos escravos, cabendo ao elemento europeu o fornecimento dos modelos, das estampas e de todo um formulário derivado de Portugal: como era de se esperar. É importante referir a grande relação entre a arte do norte de Portugal, nomeadamente, a cidade de Braga (e arredores) e a arte produzida na capitania do ouro. Pintores portugueses (como o caso de José Soares do Araújo) implantaram em zonas dispersas nesta região uma nova gramática figurativa. A principal diferença da região aurífera e do litoral, residia no facto de que nesta última a participação de pintores, escultores e arquitectos era mais imediata e constante. Ao contrário do que acontecia em Minas Gerais pelas já citadas dificuldades, apelou-se para a população local escrava vinda do norte da colónia ou miscigenada na própria região. Deste modo, pode-se entender uma manifestação mais local e empírica; o mulato ou o pardo deixa o trabalho pesado dos campos e surge como artífice, como escultor, como pintor, como dourador ou como entalhador, com a sua própria linguagem, num universo igualmente importante para o conceito artístico local, mas sem o aprimoramento técnico necessário. Outro aspecto significativo para o desenvolvimento das artes em Minas Gerais foi o papel das irmandades religiosas e a sua persuasiva propaganda na região. Nas “minas gerais” do século XVIII, foi proibido às ordens religiosas fixarem-se e instituírem-se. Os padres eram seculares e a coroa portuguesa impunha muita vigilância, dificultando a sua fixação. Igualmente, em relação ao comércio e à extracção do ouro, toda a fronteira da capitania estava devidamente controlada. Tudo era inspeccionado para evitar o contrabando que mesmo fora da vontade da coroa portuguesa se manteve ao longo de toda a centúria. Dentro destas perspectivas a capitania de Minas Gerais tornou-se uma região fechada em si própria e isolada em seu mundo e em seu próprio meio, se tornando uma sociedade típica do século XVIII, estruturada de modo diferenciado do resto do território. Um outro aspecto era a estratificação da sociedade que ali se constituía. Este novo complexo social foi responsável pela afirmação das inúmeras irmandades ou confrarias que nesta zona iriam formar-se; constituíam-se em

irmandades de comerciantes ricos, de proprietários, de mestiços e de escravos, estabelecendo as suas regras nos chamados “termos”. A complexidade deste mundo à parte condicionou o nascimento de um novo processo social, tipicamente desenvolvido durante todo o século XVIII (e parte do XIX), em rivalidades constantes entre todas elas, mas com um papel muito importante no contexto civilizatório e artístico de toda a região. No que diz respeito às artes e à cultura, a função das confrarias que ali se desenvolveram foi determinante em todo o panorama artístico do período colonial.

UM SISTEMA URBANÍSTICO

A maioria das povoações mineiras objectivou-se linearmente ao longo de estradas, cuja continuidade era determinada em virtude dos acidentes geográficos e do comércio necessário ao reabastecimento das diversas populações que ali se formavam. Os núcleos urbanos coloniais eram condicionados completamente pelo trabalho escravo. As vilas e as cidades apresentavam um aspecto uniforme, num aproveitamento das antigas tradições do urbanismo medieval português. Nesta fase as ruas ainda não tinham calçamento nem passeios, os terrenos eram uniformes e de acordo com os formulários arquitectónicos pré-estabelecidos. Neste mesmo complexo urbano ainda incipiente, assiste-se a uma certa preocupação de carácter formal que garantia às cidades brasileiras uma aparência portuguesa. As repetições não eram vistas somente nas fachadas; as plantas também apresentavam uma referência à metrópole e um carácter de monotonia. As técnicas construtivas eram primitivas e a estrutura geral destes aglomerados não apresentavam condições adequadas para o fornecimento de água, ou a manutenção dos serviços de esgotos. As cidades na sua maioria originaram-se a partir de estradas, de cujo recorte se transformou em ruas. Um factor muito significativo em todo este contexto urbanístico era a presença do comércio, muito mais importante para o desenvolvimento social e civilizatório da capitania do que propriamente a extracção do ouro, das pedras preciosas ou do diamante. O comércio foi o fundamento directo na formação dos povoamentos mineiros ainda que o ouro tenha sido a causa remota e a base económica da criação dos referidos povoados. As vilas urbanas de Minas Gerais são

fruto das estradas ou dos caminhos que ligavam as diversas áreas de mineração. As ruas eram antigas estradas que conduziam o habitante a algum edifício específico e por isso foram a princípio chamadas de Rua da Praça, Rua da Matriz ou Rua da Câmara. A cidade era o entreposto, o local de suprimento e das trocas comerciais. O povoado cresce como melhor convém, amplia-se ou reduz-se conforme o estágio de desenvolvimento da sociedade.

Alguns critérios importantes na observação da obra de arte³

I – A interpretação da obra de arte e algumas disposições formais:

- 1 – A espacialidade codificada
- 2 – A construção corpórea da matéria
- 3 – A plasticidade
- 4 – A linearidade
- 5 – A correcção figurativa
- 6 – A cor e o objecto: um equilíbrio

II – O percurso da imagem: a conquista do espaço

Pode-se pretender subdividir a conquista da imagem através de quatro fases, sob o ponto de vista didáctico.

1 – A partir da Idade Média até o início do século XIV: não há o conhecimento sistemático da perspectiva; as formas não apresentam volume, luz, sombra e nem correcções anatómicas.

2 – Desde o fim da Idade Média até o início do século XVI: fase entre Giotto e Rafael; este período pode ser definido como a fase que tenciona representar a realidade visível, mensurável e palpável; cria-se a ilusão do espaço, do volume e da matéria. É o Renascimento.

3 – A partir de 1550 (aproximadamente) até o início do Impressionismo: observar a natureza e o homem em particular; a idéia de espaço absoluto é modificada para um conceito mais relativo, onde a perspectiva passa a condicionar o olho do artista e o do espectador. Com *Tiziano*, em meados do século XVI, conquista-se a pintura de tons, concluindo com o Naturalismo e com o Impressionismo no fim do século XIX.

4 – A partir do Impressionismo até meados do século XX: as conquistas adquiridas desde Giotto até Rafael ou Tiziano são sistematicamente abandonadas; assim, afastando-se do Naturalismo, descobriu-se a beleza da arte pré-naturalista, na qual se via somente inabilidade: uma vez que se confundia arte com natureza.

III – O que é relevo?

Relevo é a capacidade de uma escultura iluminada lateralmente, ter as suas partes mais claras avançadas para o espectador e as suas partes mais escuras recuadas em profundidade. Assim, toda forma em relevo produz um efeito de três dimensões.

IV – O que é efeito plástico?

Uma conquista da pintura. A pintura pode dar o efeito de três dimensões por meio do claro-escuro, ou seja, através do contraste e da gradação luminosa. Quando o relevo de uma imagem é realizado por meio do claro-escuro, diz-se que o pintor obteve um **efeito plástico** ou uma **forma plástica**.

As propriedades picturais da cor podem agrupar-se do seguinte modo:

A – **qualidade**: amarelo, verde, azul, violeta, vermelho, alaranjado...

B – **intensidade**: cada qualidade possui maior ou menor intensidade, conforme se encontre mais ou menos afastada dos neutros.

C – **tom**: é o efeito de luz e de sombra sugerido pelas cores.

D – **neutros**: são as gradações do cinzento e do branco ao negro: em pintura não são consideradas cores. Cada qualidade possui maior ou menor intensidade.

E – **As cores**: cores primárias e cores complementares

amarelo – violeta

azul – alaranjado

verde – vermelho

V – A plasticidade:

No passado: críticos falavam de relevo quando queriam indicar o carácter escultural de uma imagem

Recentemente: chamou-se este carácter escultural de forma plástica e foi considerado um elemento essencial da pintura. Os valores plásticos acentuam e dão força à forma plástica como uma qualidade por si própria.

Deste modo, o relevo existe quando se observa uma escultura com luz lateral e vemos partes claras e partes escuras. Este avanço das partes claras e o recuo das partes escuras chamou-se de relevo. A forma no relevo não é somente a altura e a largura, mas também, a profundidade e neste caso, toda forma em relevo produz um efeito em três dimensões. A forma plástica existe quando um artista cria a ilusão da tridimensionalidade em função do claro-escuro; quando o relevo é realizado através do claro-escuro, diz-se que o artista obteve um efeito plástico ou uma forma plástica.

A LINGUAGEM DA PINTURA E O CONTRIBUTO DA PERSPECTIVA

A linha e os efeitos de luz sempre foram os aliados para interpretar e construir a beleza objectiva das coisas. São importantes aspectos para uma melhor análise formalista da obra de arte, definindo conceitos básicos e estruturais na concepção da pintura. O volume ou a terceira dimensão, o relevo ou a plasticidade, como já vimos anteriormente, actua directamente na escultura ou na pintura.

Dois pontos em questão:

1 – Pode-se pensar que existe uma espécie de progresso na arte no que se refere à representação perspéctica?

2 – Pode-se afirmar que todas as representações pictóricas não passam de convenções, ou seja, símbolos codificados e em conexões arbitrárias com seus referentes? A primeira questão se refere a conquista da representação perspéctica do espaço, ou seja, o progresso está no facto das representações espaciais alcançarem o método racional da perspectiva linear.

A segunda questão encara a representação pictórica como uma convenção e que por sua vez está codificada nos seus diversos condicionamentos culturais. Assim, deve-se fazer uma atenção pormenorizada sobre as funções da perspectiva linear. Considerada fundamental para o conhecimento do espaço arquitectónico, escultórico e pictórico, foi um dos episódios mais significativos da história da pintura. A sua finalidade pode ser anotada como sendo o instrumento de separação entre realidades, onde tudo passa a ser associado numa única cena e num único campo de representação.

O HISTORIADOR DE ARTE: UM MÉTODO

O tempo não é factor de evolução, mas apenas a sua moldura

Emile Benveniste, 1966

Sobre o trabalho do historiador de arte é significativo lembrar alguns pontos que podem ajudar na compreensão do chamado objecto artístico, seja numa pintura, na arquitectura ou na escultura. No que se refere ao estudo e análise da obra de arte, uma grande lição deve ser aqui referida: *não existe uma arte antiga e outra moderna... a arte é sempre e só arte, ou então não é...* (Maurizio Fagiolo).

Outro aspecto fundamental e que diz respeito às grandes exposições que actualmente se fazem, é ter sempre como primeira preocupação a não realização de tais acontecimentos tendo como ponto básico a cronologia, pois esta destrói o artista; deve-se procurar sempre uma questão temática como norteador de qualquer abordagem a nível de grande exposição, pois só são os problemas, as relações, os encontros e desencontros mantêm vivo o artista. São estas mesmas relações evidentes ou não (escondidas ou não), que importam observar ao fim de cada dia de trabalho. Assim, deve-se pensar do mesmo modo numa exposição sobre a obra de Picasso ou noutra sobre a produção de Pietro da Cortona. A história da arte procede a partir de problemas, por tendências e por confronto; por encontro e desencontro e nunca por cronologia banal, muitas vezes apresentadas como ponto essencial em exposições incompreensíveis e que não fornecem ao visitante uma única ponta de reflexão. O

olho de quem olha uma obra de arte sob qualquer forma que se apresente é sempre o mesmo em qualquer trabalho, isto é, uma pintura do século XIX ou um quadro antigo: não há nenhuma diferença. Neste caso, convém reforçar o papel do historiador: estudar as obras de arte e analisa-la sob o aspecto **formal e estético**, situando-a no tempo e no espaço. Com o mesmo sentido de trabalho do sociólogo ou do antropólogo, a tarefa do historiador de arte não é fácil; entretanto, é atractiva e motivante pelo seu resultado final. Outro aspecto a salientar no desenvolvimento do estudo da história da arte é o cuidado em não avançar (exclusivamente) para uma pesquisa global, isto é, privilegiar exclusivamente os grandes centros, abandonando o contorno ou o recorte periférico capaz de construir e de soldar um melhor entendimento para todo o complexo civilizatório. Apesar dos órgãos responsáveis para a defesa do património actuarem numa perspectiva muito mais decisiva na preservação e na conservação do património arquitectónico e artístico, é fundamental que a nossa sociedade associe preservação com inventariação, como vem sempre referido por Vítor Serrão. É somente depois de se conhecer todo o património cultural e artístico de uma dada sociedade é que podemos estudá-la e compreender a sua formação cultural. O trabalho de criação do núcleo de inventários é fulcral para a investigação científica no que diz respeito ao acervo patrimonial de qualquer cultura (ou sociedade). Outra situação de relevância e que por vezes é transcurada é a preocupação com o recenseamento arquivístico geral de fontes, para um melhor enquadramento de todas as informações documentais em questão.

Nesta sequência especificaremos um programa ou um modelo de investigação:

1 – Após a escolha da obra (ou do tema) em estudo deve-se recolher as informações a cerca de tudo aquilo que foi escrito ao longo dos tempos a seu respeito; um espécie de laboratório de estudo, que também pode ser chamado de fortuna histórica. Assim, só depois do levantamento bibliográfico, a análise documental e as informações históricas sobre o objecto em questão é que se poderá construir a sua fortuna crítico-histórica.

2 – Nesta fase é conveniente rever as questões reunidas na fortuna histórica

e associa-las aos seus valores específicos. Trata-se da realização de um estudo referente as deslocações sofridas pela obra (de uma igreja para um museu, por exemplo); os restauros; as vicissitudes por que passou; o historial dos seus mecenas; as correlações com outras peças e o seu programa simbólico ou iconográfico.

3 – Após todas estas etapas, passa-se a análise histórica e crítica do objecto artístico. Neste campo convém seguir três procedimentos fundamentais. Trata-se primeiro de impor uma metodologia de análise crítica; um estudo cuidadoso sobre a forma e uma análise das linguagens artísticas. Por fim, um laboratório experimental de estudo sobre a arte, que irá se configurar no estudo de história da arte. É o olhar para a estrutura interna do objecto inserido na sua realidade visível, associando nesta leitura as disposições formais entendidas como categorias e que constroem o sentido estético de cada objecto artístico. É neste amplo sentido de realidade artística que a obra de arte se torna cada vez mais pluridisciplinar, pois depende de outras disciplinas auxiliares: a história económica, social, política e religiosa; a sociologia; a paleografia; a geografia e a museologia.

Assim, a história da arte não pode ser a simples compilação biográfica de artistas, a simples produção de inventários ou a mera referência cronológica.

No desenvolvimento das pesquisas que cada um abraçará dentro dos seus respectivos interesses, devem contar com o seguinte método:

1 – conduzir os trabalhos para uma correcta citação bibliográfica, não esquecendo de reunir os dados documentais necessários para a complementação das investigações.

2 – recorrer à idéia de uma relação interdisciplinar para a plena iluminação do percurso que permite ascender ao diálogo artístico. Importa ainda conhecer o contexto social, a situação da clientela e dos mercados de arte da época em estudo. Por último, são importante uma análise simbólica e a sua identificação iconográfica, como ainda, os restauros sofridos, os dados biográficos pertinentes e as questões estilísticas.

3 – uma preocupação com a escrita, não sendo artificiosa ou demasiado retórica.

4 – usar sempre um diálogo estético com a obra e com o estilo; articular um olhar crítico e interpretativo.

5 – organizar os elementos imagéticos e iconográficos exemplificados nos elencos de fotos, mapas, gráficos, desenhos e gravuras.

6 – procurar criar fichas de identificação do objecto em estudo, de modo que seja possível sintetizar todo o conhecimento adquirido até então e facilitar o acesso a todas as informações do objecto em estudo.

A IDÉIA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A obra de arte pode ser definida como um documento histórico-cultural comprometido com as circunstâncias ideológicas ou também como produto formal e estético de qualquer cultura.

A partir de um sentido metodológico os investigadores relativos a história da arte, não podem limitar o documento artístico apenas a circunstâncias externas à obra em questão. É necessário que a visão penetre na descodificação de outras leituras que são igualmente importantes e considerados aqui como método de discurso.

1 – método formal: esta metodologia parte da teoria da chamada *pura visibilidade*, que no plano teórico teve o seu maior representante em Konrad Fiedler e no plano da aplicação histórica o estudioso alemão Heinrich Wölfflin. Neste método de análise a obra de arte deixa entrever as constantes do gosto vigente numa determinada época. Fiedler concebeu a história da arte como uma história dos seus conhecimentos particulares em função das especificidades formais de suas diversas disciplinas e que justificavam a sua autonomia, não só como a expressão do espírito de um tempo e nem como história filológica (relativo a linguística). Separou o mundo de cognição artística do mundo fortuito da natureza e criou as bases da teoria da visão artística pura e da existência autónoma de uma fenomenologia⁴ da forma. Wölfflin procurou reduzir os sistemas de símbolos representativos a algumas categorias, como por exemplo linear ou pictórico; plano ou profundidade; forma fechada ou forma aberta; multiplicidade ou unidade; clareza ou obscuridade. A cada

categoria nota-se o seu oposto onde Wolfflin pretendeu representar aquilo que considera os dois grandes norteadores da arte, isto é, a representação e a expressão, o clássico e o não clássico, a arte do mundo mediterrâneo e a arte do mundo nórdico. De um lado está o equilíbrio entre aquilo que é representado e aquele que representa, entre o mundo como *objecto* e o homem como *sujeito*. Podemos dizer que alguns sistemas de representação se encontram em todas as manifestações artísticas de uma época, subjacentes às características variáveis de artista para artista e de escola para escola. Neste sentido, é possível dizer que toda a arte italiana do princípio do século XIV ao século XIX implica uma concepção geométrica do espaço, isto é, o uso da perspectiva. E mesmo que a representação perspéctica mude com o tempo não podendo ser considerada uma constante, é verdade que muda menos rapidamente do que outros modos de representação.

2 – método iconológico (podendo também ser visto como um discurso simbólico): este discurso pode esclarecer o sistema de alegorias, o comportamento social e os códigos emblemáticos.⁵

Este método foi instaurado por Aby Warburg (1866/1929) foi desenvolvido por Erwin Panofsky (1892/1968) para as artes figurativas e por Rudolf Wittkower (1901/1971) para a arquitectura. Este método parte da ideia de que a actividade artística tem impulsos mais profundos ao nível do inconsciente individual e colectivo. Evidentemente, houve períodos em que as figurações obedeciam a prescrições iconográficas inevitáveis. Neste contexto pode-se citar o caso da arte bizantina, onde toda a actividade inventiva era vedada e as figurações fixadas pela liturgia; entretanto, não se pode dizer que o seu valor artístico fora prejudicado. No estudo do objecto artístico, é muito importante ter em mente que iconografia é diferente de iconologia, apesar de nos dois casos a imagem ser o ponto fulcral.

O método formalista eliminou o assunto, tornando-o acidental; contudo, é sempre uma componente importante da obra de arte e numa interpretação mais profunda do momento artístico, este método não pode ser desprezado. Assim, tal como se pode fazer uma história da arte como história da forma, também é possível fazer uma história da imagem. A actividade artística é essencialmente actividade da imaginação, incluindo as imagens sedimentadas na memória. Os processos da memória e da imaginação são diferentes dos da observação e dos da invenção.

Voltando ao Instituto Warburg, sabe-se que durante a II Guerra Mundial fora anexado pela Universidade de Londres; aqui, concentrou-se as primeiras investigações deste método iconológico, usando como primeiras experiências a fase renascentista: época marcada pelo triunfo da forma ideal. No entanto, quanto mais os artistas do Renascimento alargavam os estudos sobre os antigos, mais se apercebiam de que aquela forma absoluta era uma abstracção e que aquilo que encontravam era um extraordinário e riquíssimo património imagético. Ora, como queriam conciliar a sapiência do antigo com o pensamento cristão, pensavam que os antigos, não tendo recebido a “revelação divina”, não conheciam a verdade senão por alegorias, metáforas e imagens. Deste modo, revivendo no pensamento cristão aquelas imagens, revelam o seu verdadeiro e profundo significado. A história da arte do ponto de vista iconológico é a história da transmissão e da transformação destas imagens.

Em certa medida pode-se dizer que na arte existem duas categorias distintas, isto é, a das formas e a das imagens ou da representação de uma realidade objectiva, e da evocação de imagens remotas e sedimentadas na memória. Panofsky conseguiu demonstrar que as formas representativas são um caso particular ou uma classe de imagens. Podemos usar como exemplo o caso da perspectiva. Estrutura-se através de uma base geométrica científica e é considerada a representação rigorosa do espaço; é também uma *forma simbólica*, ou seja, uma iconografia do espaço, não diferenciando da iconografia da Santíssima Trindade ou do Divino Espírito Santo. E segundo Cassirer (e, posteriormente, também Panofsky), a perspectiva é o símbolo da realidade, do mundo e, principalmente, a sua interpretação. Por exemplo, a perspectiva desenvolvida no seio da ideologia jesuíta significa o instrumento (veículo) por esta ordem para difundir as suas ideias e os seus ensinamentos. Tem uma importância fundamental na história da civilização, como uma cultura de imagens. A história da arte é a história da cultura elaborada não pela via dos conceitos, mas por meio das imagens que tem no mundo a sua existência própria. Elas propagam-se, embora alteradas, em todas as classes sociais e não conhecem limites de escolha, de estilo e de nação. Podemos citar o exemplo de uma escultura ou um monumento que é reproduzido de modo simplificado ou esquemático nos seus mais diversos significados: a grandeza de um reino, uma determinada cidade ou um determinado povo. O que importa é que esta estátua passa a ser um **signal** que pode assumir diversos significados e que cada um o

decifra como quiser. Neste sentido, o método iconológico permite uma análise dos processos de fruição e de recuperação ainda mais extenso do que no caso do método sociológico. Contudo, o método iconológico não valoriza apenas o coleccionar de imagens; ao contrário, ocupa-se das mutações e diversas associações de imagens para adquirir novos significados. Por outras palavras, se a iconografia é o estudo da «imagem-tipo», a iconologia é o estudo das transgressões ao modelo, do percurso muitas vezes misterioso da imagem na imaginação, dos motivos para as suas reaparições por vezes muito distantes no tempo. Na cultura da imagem os processos de associação e transmissão surgem de facto muito mais complexos e estruturalmente diversos dos da cultura da forma, que requer a relação directa e consciente. Muitas vezes um tema icónico é ligado a culturas e tradições remotas, fora de qualquer continuidade verificável, como aconteceu no Renascimento, que estabeleceu uma relação à distância com a cultura Antiga. Não é correcto dizer que o método iconológico não é um método histórico; ele estuda e descreve os processos peculiares da cultura artística como cultura da imagem que explica de modo específico o seu processo evolutivo, como também, o modo como se difunde num dado meio.

Ainda sobre o processo do discurso simbólico, os estudos feitos por Ernst Cassirer como intenso colaborador da Biblioteca Warburg entre 1921 e 1932, resultará na sua importante obra sobre a *Filosofia da Forma Simbólica*. A forma do conceito no pensamento mítico constituía, originariamente, uma conferência por ele realizada em 1921, junto à Sociedade de Ciência Religiosa de Hamburgo e inaugurou no ano sucessivo uma série de prestigiosas conferências sobre os Estudos da Biblioteca de Warburg, dedicado a argumentos monográficos como, *O Conceito de Forma Simbólica na Construção da Ciência do Espírito*, aparecendo somente no primeiro volume de sua obra em 1921.

Por um lado Cassirer influenciou o ambiente circunscrito da Biblioteca Warburg com as suas pesquisas históricas e com a sua teoria das formas e dos símbolos, tendo resposta nas investigações de Panofsky; por outro lado, Cassirer também recebeu o espírito da interdisciplinaridade que movia a comunidade de estudiosos em torno à Biblioteca, abrindo-se ao estudo das inter conexões entre fenómenos e ambientes culturais diferentes, como por exemplo a linguagem e o mito, além do facto de renovar o seu interesse pela construção historiográfica da

filosofia renascentista nos seus vários aspectos. Segundo Cassirer, a Biblioteca Warburg não se constituía numa simples “recolha de livros”, mas numa “recolha de problemas”: situação muito próxima com o trabalho do historiador de arte quando busca meios para analisar e interpretar um objecto. O projecto de Cassirer de uma filosofia da cultura e das formas simbólicas foi amadurecido e determinado a partir do encontro com a Biblioteca Warburg. Num outro comentário, o mesmo filósofo dizia que *a história da arte, a história das religiões e dos mitos, a história da linguagem e da cultura não eram visivelmente colocadas uma ao lado da outra, mas referidas numa mesma estante e com um centro (de interesse) comum ideal*. Este centro comum não era apenas a tarefa de indagar a continuidade ou a sobrevivência da tradição clássica; Cassirer sublinhava como cada perspectiva histórica sobre a totalidade dos factos espirituais, implicava a “um geral problema sistemático de filosofia do espírito.”

Um aspecto importante era a integração da perspectiva história com a configuração de uma sistemática geral das formas simbólicas. O interesse teórico de Cassirer não estava concentrado apenas nos factos da história dos mitos, das religiões, da arte e da linguagem. O real interesse era buscar nestes aspectos a acção formadora do espírito para então descobrir o significado daquela **forma (Gestaltung) simbólica** através da qual se desenvolvia a complexa mediação entre o homem e o mundo.

Ao lado da linguagem coloca-se agora o mito, a arte, a religião e a ciência como **distintas formas simbólicas** nas quais efectuamos a síntese decisiva de espírito e de mundo. Sublinha-se a tarefa de compreender cada uma destas formas na sua individualidade e ao mesmo tempo de indagar a relação entre todas elas.

Nos seus primeiros ensaios Cassirer não usa (a não ser no prefácio) o conceito de **forma simbólica** (qualquer coisa espiritual), já esboçado no capítulo conclusivo ao estudo sobre a teoria do conhecimento.

O que interessava a Cassirer na conferência de 1921-1922 não era tanto o emprego da noção de símbolo num campo particular como o da arte, mas pôr em relevo uma tipologia geral da produção espiritual a qual se completa nas diversas formas do mito, da linguagem da arte e do conhecimento.

A partir destas colocações, pode-se dizer que o conceito de forma simbólica na construção das ciências do espírito está directamente associado à forma simbólica

como mundo das ideias e história destas mesmas idéias. O significado mais amplo da expressão simbólica é igual a alguma coisa de espiritual mediante imagens sensíveis. Não se deve perguntar que coisa signifique o símbolo numa esfera particular, ou seja, na arte, no mito ou na linguagem; mas se deve perguntar até a onde a linguagem como a arte como um todo, leva em si o carácter geral da configuração simbólica.

O conceito de simbólico está associado ao conhecimento e à configuração do espiritual, que como tal, tem diante de si uma contra direcção não menos determinada.

Assim, na arte se pode distinguir uma maneira de representação que sirva de meios **simbólicos – alegóricos** (emblemático/figurativo) da expressão de uma forma de representação que é orientada puramente na formação do conteúdo intuitivo-sensível. Deste modo, se pode falar de pensamento simbólico como forma de pensamento, diferente da forma da nossa conceitualização lógico – científica, mediante o sinal ou a indicação fixa do concretizar-se com precisão. O conceito de forma simbólica neste estudo (isto é, nos estudo que foi desenvolvido por Cassirer) é algo diferente e mais universal. Trata-se de captar o significado mais amplo da expressão simbólica, isto é, a expressão de alguma coisa de **espiritual** mediante signos e imagens sensíveis.

Não se deve perguntar que coisa signifique ou que coisa faz o símbolo numa determinada esfera como na arte ou no mito, mas sobretudo, deve-se perguntar até a onde a linguagem ou a arte como um todo traz em si o carácter geral da composição simbólica.

É possível verificar (historicamente) como o conceito de simbólico em toda a sua amplitude e universalidade, só se amadureceu lentamente. Isso radica-se originariamente na esfera religiosa, permanecendo ali por longo período. A partir da Idade Moderna este conceito foi aos poucos sendo importado, adquirindo maior consciência e resolução: desde o terreno religioso até outros campos, sendo assinalado em particular na arte e também em considerações estéticas.

Enfim, pensamos que toda obra de arte além do seu papel de fruição estética é também um testemunho globalizador de uma certa situação ideológica do meio em que foi produzida.

A CONSTRUÇÃO DA ARQUITECTURA ILUSÓRIA

A pintura de falsa arquitectura representa um dos mais fecundos campos de investigação sob o olhar preciso da arquitectura, tendo como estudo basilar a perspectiva e a história da ciência. Os frescos capazes de suscitar extraordinárias ilusões de profundidade, como aqueles de **Baldassare Peruzzi** na Farnesina, não devem este seu poder evocativo exclusivamente à maestria dos artistas, mas, sobretudo, à sua ciência geométrica. Estudar estas pinturas, descobrir os seus segredos técnicos e os seus fundamentos teóricos, significa aprender como se construía uma perspectiva e quais as consequências que daquele (erudito) desenho encontravam aplicações. Portanto, significa ler a pintura como um tratado e acrescentar novos capítulos à história da perspectiva. Esta leitura todavia, não pode ser conduzida apenas por meio da intuição, nem sobre qualquer reprodução do original, mesmo a mais perfeita. Ao contrário, deve valer-se do método científico, seja ele filológico (associado ao estudo da história da arte) ou experimental (ligado aos aspectos técnicos e construtivos), fundamentado em técnicas avançadas e, sobretudo, de um atento exame directo e aproximativo da obra em questão. Grande importância assume, de facto, todos os trajectos da construção perspéctica, isto é, as incisões directas e indirectas, *i fili battuti* e *gli spolveri*, como também, os arrependimentos e as *giornate*, que narram o proceder de todo a execução. O interesse neste tipo de pintura está, especificamente, no uso que se faz da perspectiva, isto é, procurar investigar (analisando) o estabelecimento e as modalidades de execução da construção perspéctica, como ainda, a sua transposição para a superfície da parede ou do tecto, seja ele plano, abobadado ou esférico. Desde o seu início esta nova técnica de representação do espaço trabalha com o arrombamento do plano do suporte, como se pode observar em exemplos desde o século XV, como a Santíssima Trindade da igreja de Santa Maria Novella, executada por **Tommaso Masaccio**, podendo ser considerada o antepassado do quadraturismo. Este género decorativo se desenvolverá no decorrer dos séculos sucessivos, ou melhor, durante a fase maneirista e barroca, tendo como centro propulsor a cidade de Roma, considerada a capital artística deste período. Em particular, a partir da metade do século XVI, assistiremos a formação de verdadeiros e próprios especialistas neste campo e que se dedicariam à realização de

obras pictóricas, concentradas no arrombamento da parede (ou qualquer suporte, como já foi dito), mediante o uso de aparatos arquitectónicos falsamente construídos, como por exemplo, as galerias, as arcadas, os pórticos, as cúpulas, as mísulas, os entablamentos, os balcões e as sancas. De facto, nos primeiros anos do século XVI, artistas como Baldassare Peruzzi, com a decoração da Sala de Perspectiva na Vila Farnesina; **Giorgio Vasari**, com a decoração do palácio da Chancelaria e **Vignola**, com o palácio Farnese, realizaram frescos cuja preparação perspéctica arquitectónica se funde com personagens e alegorias. É na segunda metade do século XVI que aparecem neste panorama os verdadeiros quadraturistas, artistas que dedicaram toda a sua a sua actividade na criação de preparações arquitectónicas ilusórias e que realizaram a sistematização da parede ou do tecto, criando grandiosas ilusões. Entre estes últimos, recordamos os nomes de **Cherubino** e **Giovanni Alberti**, com a sua extraordinária Sala Clementina no Vaticano; **Frederico Zuccari**, com a Sala de Ganimedi no palácio Zuccari; **Agostino Tassi**, com a sala no palácio Lancelotti e a Sala Régia no palácio Quirinale e, finalmente, o jesuíta **Andrea Pozzo**, com as suas obras em Santo Inácio. Todos estes aspectos são fundamentais tanto em estudos relativos a pintura perspéctica romana, como também, na decoração barroca em toda a Europa e em especial, neste caso, também em Portugal e por extensão no Brasil Colónia. Toda a Europa dependeu da capacidade destes pintores italianos em arrombar paredes e tectos planos ou abobadados, criando um núcleo próprio do género da *quadratura*. Sabe-se que a pintura de falsa arquitectura se inicia em Portugal ainda no século XVI, com o exemplo do tecto da igreja de São Roque e os estudos de **Francisco Venegas** e **Fernão Gomes**. O seguimento desta modalidade atinge os trabalhos de **António Oliveira Bernardes** e não escapa à presença de **Gabriel del Barco** em pinturas sobre a parede na técnica do azulejo azul e branco. No início do século XVIII, os fresco de Bernardes na igreja do Convento de Santa Clara de Évora ou um pouco antes, neste caso, usando a pintura a óleo no tecto abobadado da igreja dos Prazeres de Beja, em ambos os casos, marcaram também a persistências de formas tridimensionais e volumétricas, mas, contudo, sem a correspondente teorização ou referência à tratadística coetânea. A construção arquitectónica virtual ou o desenvolvimento da *quadratura* em Portugal, só inicia a sua viagem por todo o país (mas principalmente Lisboa), quando da presença do florentino Vincenzo

Bacherelli. A partir deste momento estão lançados um novo período e um novo capítulo da história da pintura em Portugal e do Brasil Colonial.

No estudo da perspectiva alguns aspectos, como o ponto de vista, o ponto de fuga e o ângulo de visão, são considerados fundamentais. Sabemos distinguir entre aquilo que vemos de frente e aquilo que vemos em escorço? Em termos de perspectiva, pode-se distinguir dois tipos, ou seja, a perspectiva frontal e perspectiva oblíqua. Começando pelo segundo tipo, esta perspectiva pode ser definida quando as paredes estão em posição oblíqua em relação ao plano do quadro e ao raio principal de visão, ou seja, estão escorçadas. Um escorço acentuado pode ser conseguido com uma maior obliquidade estabelecida entre o olho e o objecto, seja este uma figura humana, uma forma arquitectónica ou as duas formas juntas. Retomando o primeiro caso, o ponto de fuga coincide com a projecção ortogonal do ponto de vista sobre o plano. Este aspecto acontece tanto com o ponto de fuga centrado ou descentrado no limite do quadro: *A Escola de Atenas*, Rafael, 1510 e *Anunciação*, Carlo Giovanni Crivelli, 1486. O ponto de fuga é a representação do infinito sobre o plano. Como diz Arnheim,⁶ (...) *com a introdução da perspectiva central, o artista inclui pela primeira vez em sua obra uma afirmação sobre a natureza do infinito. Dificilmente pode ser coincidência que isto tenha acontecido no mesmo século em que Nicolau de Cusa e Giordano Bruno delineavam (ou estabeleciam) esse problema na filosofia moderna.* Nicolau de Cusa propunha que não só Deus era infinito, como vinha sendo sustentado pelos filósofos medievais, mas também o mundo. Tentou reconciliar a centralidade (concepção platónica do mundo) com a infinitude; assim, esta relação precária entre ambas concepções espaciais foram visíveis na pintura, pois os artistas tendem a unificar o conflito evitando assinalar o ponto de fuga, deixando-o oculto: em Antonello da Messina (*São Jerónimo no seu estúdio*) e em Carlo Crivelli (*Anunciação*), os pontos de fuga que se perdem atrás do chapéu do homem que está no fundo da pintura de Crivelli ou perdido na estante dos livros obra que representa o santo em seu estúdio. Pode-se ainda apresentar um outro exemplo, trata-se da já citada obra de Rafael com o tema da *Escola de Atenas*. Numa única frase, podemos dizer que ela responde plenamente ao que se delineava no tratado de Alberti, (...) *quero que estes movimentos estejam numa pintura... estes movimentos que se refere o tratadista são, toda coisa que é movida de seu lugar*

tem para mover sete itinerários. pois se podem mover até acima ou abaixo, a esquerda ou a direita, distanciando ou aproximando. O sétimo em mover-se é aquele que consiste girar. Assim, pois, quero que todos estes movimentos estejam na pintura. Quando o conceito de infinito evolui, graças a Desargues, a pintura adota claramente sua representação no quadro e segundo Arnheim, (...) *a pintura de tecto e a paisagem do barroco, nos oferece a imagem de um mundo francamente aberto e que se prolonga sem fim.*

Uma outra situação curiosa é pensar no espaço, no tempo e na possível relação entre ambos. O duplo sentido que Alberti deu ao termo história, está implícito desde então na pintura do Renascimento. Argan explicou muito bem isso: o duplo sentido albertiano de história. De um lado está a história como tema ou como argumento e de outro, como uma espécie de recuperação do passado. O primeiro tópico refere-se à definição de história supondo que a acção que se represente defina o espaço e a outra como herança do drama antigo através da *poética* aristotélica, onde a acção representada é eterna. Desde que a perspectiva e a história (segundo o conceito albertiano) são inseparáveis, o tempo e o espaço estão na essência da perspectiva, pois assim como esta é um olhar através do espaço, a história é um olhar através do tempo.⁷ Nesta pintura aparece simultaneamente três momentos da história e um claro exemplo da integração entre espaço-tempo na pintura do Renascimento.

Pode-se dizer que a origem da perspectiva está na arquitectura, ou seja, para ver um quadro há sempre uma posição ideal, dependendo do tamanho do mesmo. Porém, é um ponto de vista único e desde este ponto pode-se desfrutar da obra em toda a sua plenitude. Quando se trata de um quadro realizado segundo as regras da perspectiva, este ponto será o mesmo que foi usado pelo artista, como Leonardo mostrou em seu tratado. Na arquitectura não é assim. Na contemplação da arquitectura existem muitos pontos de vistas, pois requer muitas vistas e muitos olhares diferentes. Em primeiro lugar, é óbvio que por suas dimensões o objecto arquitectónico para ser visto de um só olhar e em toda a sua plenitude, requer um contemplar distante: ser visto a distância. Neste caso, o que se vê é o que Hildebrand chama de **imagem distante** por meio de **visão pura**, ou seja, a visão que se produz quando o olho e o corpo se encontram em repouso: esta imagem é praticamente bidimensional. Se a partir desta primeira visão, nos aproximarmos do edifício sem

deixar de olha-lo e o rodearmos para ver como são as suas cornijas, as suas torres ou cúpulas e se logo entrarmos no edifício, percorrendo e desfrutando da visão dos seus espaços interiores, conseguiríamos passar a outro modo de visão, denominado pelo mesmo autor como **visão em movimento**. Este segundo modo de olhar a arquitectura é o que permite ao observador perceber o grau de beleza da composição dos seus membros e que segundo Vitruvius, (...) *quando os membros da obra convivem entre si (...) e todas as suas simetria respondem ao todo*, trata-se do conceito de *euritmia* desenvolvido por este arquitecto romano. É importante dar-se conta que, vendo o edifício de perto e com uma só olhada, não se tem a sensação da sua totalidade, a impressão global é o resultado da soma de todas as vistas parciais

NOTAS

¹ Doutorando em História da Arte Universidade Nova de Lisboa.

² - Com relação a este pintor sabe-se muito pouco sobre a sua vida e a sua origem. Em Clarival do Prado Valladares, *Nordeste Histórico e Monumental*, volume I, Rio de Janeiro, Odebrecht, 1971, p. 36. Neste texto o autor afirma, (...) *os painéis de Caetano da Costa Coelho, parietais e de forro, são do contrato de quitação em 1736. Presume-se, com certa razão, ser uma das primeiras no Brasil equivalente às do forro da Biblioteca do Colégio dos Jesuítas, na Bahia, executada, muito provavelmente, por António Simões Ribeiro, ativo no Brasil entre os anos de 1735 e 1755, data da sua morte, na Bahia. Mais adiante complementa, „no Rio de Janeiro, presume-se que a data correcta da pintura ilusionista aerial, de acordo com o reconhecimento de Rodrigo de Melo Franco, seja a de Caetano da Costa Coelho, que a praticou para o forro da Igreja dos Terceiros de São Francisco da Penitência, entre as datas de 1734 e 1736. Coincide, pois, com a presença de António Simões Ribeiro, na Bahia, onde teria executado os grandes painéis e a pintura de forro para a Igreja da Misericórdia, totalmente desaparecida. Apesar de estar referido que a decoração do tecto da nave e da capela-mor da igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro tenha sido decorada entre 1734 e 1736, acreditamos que a pintura da Bahia seja anterior à do Rio de Janeiro, pois é mais actual sob o ponto de vista formal e estético em relação a obra de Caetano da Costa Coelho, além do facto de que a decoração perspectivada está muito próxima e associada aos jesuítas, ordem religiosa que se fixou primeiro em Salvador do que no Rio de Janeiro; contudo, ainda não foi feito nenhum estudo específico sobre a pintura da nave e da capela-mor da igreja de S. Francisco, como também, nada foi investigado sobre a vida e a formação de Caetano da Costa Coelho e sua relação com a presença de Simões Ribeiro em Salvador.*

³ Este texto refere-se às comunicações que serão realizadas no Simpósio sobre arte e cultura em Gravataí (Brasil).

⁴ - Termo criado a partir do grego *pbainomenon*, o que mostra, significando a ciência dos fenômenos ou segundo Henri Lambert em 1734 com o sentido de doutrina das aparências. Foi mais tarde seguida por Kant e por Hegel que publica em 1807 uma *fenomenologia do espírito*. Segundo Husserl a fenomenologia é o nome moderno da filosofia.

⁵ - Por uma questão optativa não será comentado o método sociológico, reconhecendo a sua importância na interpretação da obra de arte. Este pequeno estudo privilegiará apenas o discurso formal e simbólico do objecto artístico

⁶ - R. Arnheim, *Arte y Percepción visual*. Madrid, Alianza, 1979, p. 329,

⁷ - Para exemplificar esta situação, pensamos no *Tributo* de Tommaso Masaccio, fresco, na capela Brancacci, igreja del Carmine, em 1427.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Argan, Carlo Giulio e Fagiolo, Maurizio, *Guia de História da Arte*. Lisboa, Estampa, 1992.

Argan, Carlo Giulio, *Arte e Crítica de arte*, Lisboa, Estampa, 1988.

Barilli, Renato, *Curso de Estética*, Lisboa, Estampa, 1994.

Bazin, Germain, *História da História da Arte*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1989.

Bayer Raymond, *História da Estética*, Lisboa, Estampa, 1993.

Calabrese, Omar, *Como se Lee una Obra de Arte*, Madrid, Catedra, 1993.

Cassirer, Ernst, *Mito e Concetto*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Cassirer, Ernst, *Ensaio sobre o Homem*, Lisboa, In Folio, 1995.

Francastel, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Ed. 70, 1987.

Gombrich, E.H., *Norma e Forma*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1990.

Hauser, A., *Teorias da arte*, Lisboa, Presença, 1973.

Kubler, Georges, *A forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1991.

Liotard, Jean François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1978.

Marias, Fernando, *Teoria del Arte II*, Madrid, Historia 16, 1996.

Mello, Magno Moraes, *A Pintura de tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Estampa, 1998.

Mello, Magno Moraes, "A morfologia da pintura decorativa: o nordeste brasileiro", in *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 85-102.

Mello, Suzy de, *Barroco Mineiro*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

Negro, Carlos Del, "Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde", *Universitas*, Salvador, Bahia, n.2, 1969.

- Negro, Carlos Del, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura (Norte de Minas): Pintura de tectos de igrejas*. Ministério da Educação e Cultura, IPHAN, vol. 20, 1958.
- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro, "A pintura de perspectiva em Minas Colonial (ciclo barroco)", *Barroco*, n.10, 1978-79.
- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro, "A pintura de perspectiva em Minas Colonial (ciclo rococó)", *Barroco*, n.12, 1982-83.
- Panofsky, Erwin, *La prospettiva come forme simbolica*. Milão, Filtrinelli, 1966.
- Panofsky, Erwin, *O significado das artes visuais*. Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*. Florença, La Nuova Itália, 1984.
- Quieto, Pietro Paolo, *D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII*. Lisboa, Elo, 1990.
- Serrão, Vítor, "A História da Arte em Portugal: uma disciplina em perspectiva", in *Actas dos in Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, vol.4, 1997, pp.269-284.
- Serrão, Vítor, "A História da Arte Portuguesa no Âmbito da História-Ciência: Metodologia, Prática e Destino", in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XXXVIII (3-4), Porto, 1998, pp. 99-110.
- Sobral, Luís de Moura, *Poesia e Pintura na Época Barroca*. Lisboa, Estampa, 1994.
- Sobral, Luís de Moura, "Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português", *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*. Simpósio Internacional Volume 1, 1999, pp.303/315.
- Venturi, Lionello, *História da Crítica de Arte*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- Wolfflin, Heinrich, *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1979.

OUTRAS FONTES:

- A Arte no Brasil*, II Volumes, Abril Cultural, 1979.
- História da Arte em Portugal*, (14 volumes), Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- Barroco*, Publicações Ministério da Cultura/SPHAN/Pró-Memória, Belo Horizonte, nºs 15 e 16.
- Valladares, Clarival do Prado, *Nordeste Histórico e Monumental*, Volume I, Odebrecht, 1971.