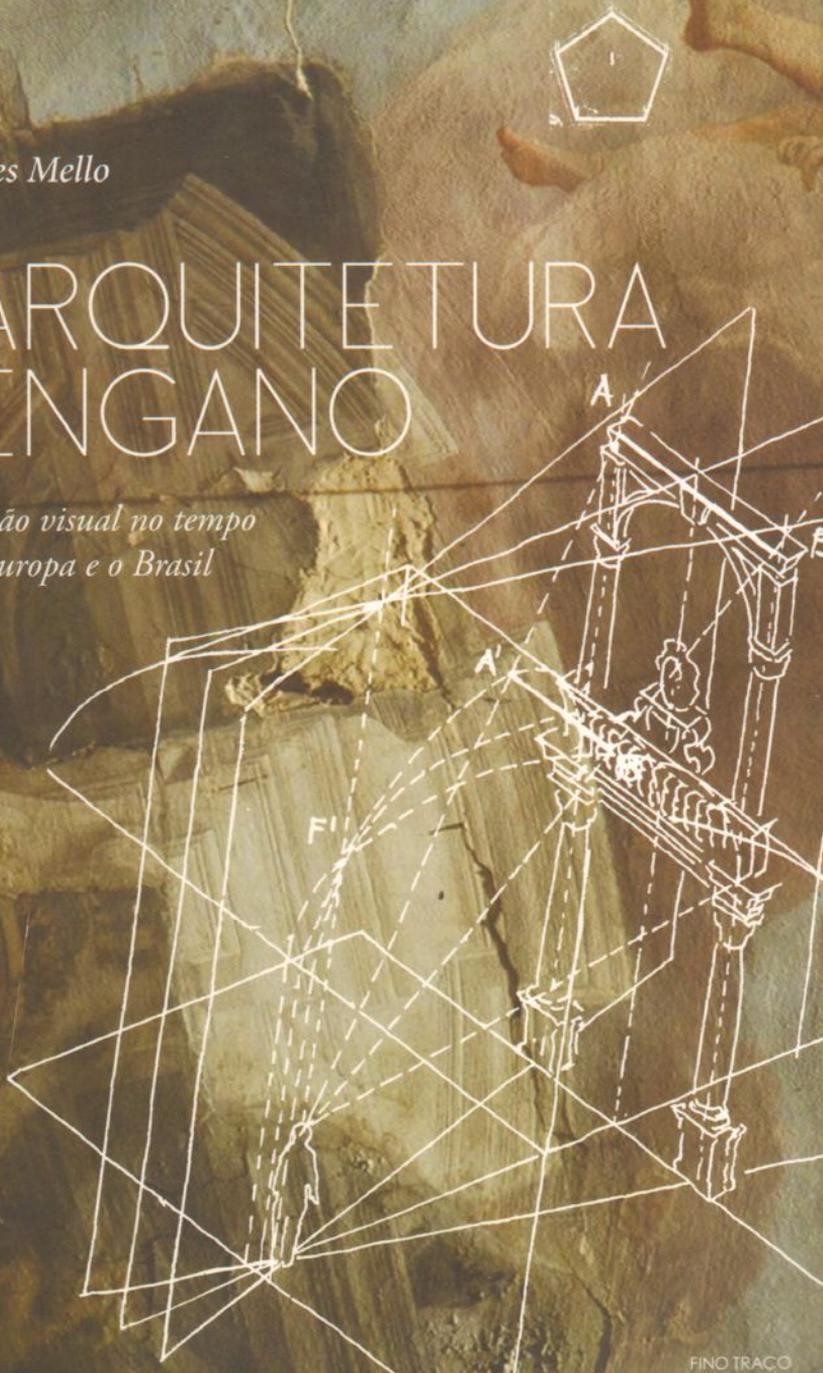


ORG.

Magno Moraes Mello

A ARQUITETURA *do* ENGANO

*Perspectiva e percepção visual no tempo
do barroco entre a Europa e o Brasil*



FINO TRACO



COLEÇÃO
HISTÓRIA

A ARQUITETURA DO ENGANO:

*Perspectiva e percepção visual no tempo
do barroco entre a Europa e o Brasil*

ORGANIZADOR

Magno Moraes Mello

FINO TRACO



EDITORA

Todos os direitos reservados à Fino Traço Editora Ltda.

© Autores

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização da editora.

As ideias contidas neste livro são de responsabilidade de seus organizadores e autores e não expressam necessariamente a posição da editora.

CIP –Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

A795

A arquitetura do engano : perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil / organização Magno Moraes Mello. - 1. ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013. 274 p. : il. (História ; 33)

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-85-8054-117-5

1. Arte barroca 2. Arte - História. I. Mello, Magno Moraes. II. Série.

13-00772

CDD: 709.032

06/05/2013 06/05/2013

CDU: 73.034.7

CONSELHO EDITORIAL COLEÇÃO HISTÓRIA

Alexandre Mansur Barata | UFJF

Andréa Lisly Gonçalves | UFOP

Betânia Gonçalves Figueiredo | UFMG

Iris Kantor | USP

Marcelo Badaró Mattos | UFF

Paulo Miceli | UniCamp

Rosângela Patriota Ramos | UFU

FINO TRAÇO EDITORA LTDA.

Av. do Contorno, 9317 A | 2º andar | Prado

Belo Horizonte. MG. Brasil

Telefax: (31) 3212 9444

www.finoatracoeditora.com.br

SUMÁRIO

Arte, Sociedade e Conhecimento 7

Joao Pinto Furtado

Agradecimentos 9

Prefácio 11

1. Os livros sobre arte editados pela Casa Literária do Arco do Cego: circulação e usos em Minas Gerais 21

Camila Fernanda Guimarães Santiago

2. Virtude e martírio por meio da alegoria barroca: iconografia franciscana e modelos tridentinos nas capitanias de Pernambuco e Paraíba (América Portuguesa, século XVIII) 35

Carla Mary S. Oliveira

3. Cantaria setecentista - entre a tradição oral e as inovações científicas 49

Daniela Viana Leal

4. As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva 71

Dominique Raynaud

5. Recursos pictóricos e cenográficos para o ilusionismo espacial nos presépios napolitanos 87

Eliana Ambrosio

6. A difusão na Europa da ilusão de óptica arquitetônica na época Barroca 105

Fauzia Farneti

7. Caetano da Costa Coelho: um pioneiro da pintura de quadratura no Rio de Janeiro setecentista 123

Janaina de Moura Ramalho Araujo Ayres

8. A difusão da perspectiva paralela através dos tratados de fortificação entre os séculos XVI e XVIII 133

Jorge Galindo Díaz

9. A perspectiva da arquitetura: a recepção e atualização da teoria antiga nos tratados renascentistas 145

Júlio César Vitorino

10. Métodos de registro tridimensional para uso em conservação/restauração 157

Lindsay Daibert

11. As relações entre arquitetura e ornamentos dos retábulos baianos e a tratadística europeia do século XVI ao XIX 167

Luiz Alberto Ribeiro Freire

12. A simulação arquitetônica no teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa: a presença dos quadraturistas Antônio Lobo (1718) e Luiz Batista (1781) 177

Magno Moraes Mello

13. Carlos II nas Descalças e no Escorial: Arquitetura fingida e espaço simbólico 191

Sara Fuentes Lázaro

14. Problemas de conservação da arquitetura pintada sobre reboco ou suportes de madeira entre os séculos XVII e XVIII 203

Silvio Van Riel

15. Perspectiva e anamorfose nas construções arquitetônicas dos quadraturistas toscanos 219

Stefano Bertocci

Caderno de Imagens 227

Sobre os autores 271

ARTE, SOCIEDADE E CONHECIMENTO

Até alguns anos atrás, era comum ser ouvida, ou lida, a afirmativa de que o desvendamento dos diferentes significados que cercam a palavra Arte, seja ela brasileira ou não, era de propriedade exclusiva de uns poucos sábios, ou iluminados que se propunham a interpretar o mundo a partir de critérios que nem sempre interessavam a este mesmo mundo no qual ela, Arte, se inseria. Felizmente, nos últimos anos, este quadro vem sendo progressivamente revertido, como bem demonstram trabalhos como este, *A Arquitetura do Engano*, que ora se apresenta.

Solidamente ancorados na pesquisa empírica e simultaneamente inspirados pela mais rigorosa orientação teórica, os textos que vem a público neste volume são cabal demonstração de que a academia hoje respira os mesmos ares que a sociedade da qual emana e à qual serve. Abordando imagens e obras que já foram fruídos por milhares de pessoas, no tempo, os artigos aqui reunidos são cabal demonstração de que há interesse público crescente pela reflexão em torno das criações do gênio humano. É com grande prazer, portanto, que a Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP), associando-se à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG), apresenta esta coletânea, resultado de um esforço conjunto de pesquisadores e docentes tanto da mesma FAFICH/UFMG, quanto de outras instituições nacionais e estrangeiras.

A FUNDEP/UFMG orgulha-se de apoiar esta iniciativa, entre outras de igual magnitude e importância, também em virtude do fato de que ela também se coaduna com um de nossos principais objetivos estratégicos, notadamente o de servir à instituição não apenas no campo da gestão de projetos, como também no campo da difusão e divulgação do conhecimento. Fazendo coro com o lema da UFMG, *Incipit Vita Nova*, a FUNDEP procura com o presente apoio marcar sua posição também no campo das humanidades e da análise e interpretação do Belo, na melhor polissemia da expressão. Alguns trabalhos publicados nesta coletânea representam o resultado de um esforço de desenvolvimento e investigação analítica de vários de nossos melhores intelectuais, alguns dos quais têm se tornado referência internacional no campo em tela.

Iniciativas como esta, entre outras, demonstram como as ciências humanas e sociais hoje praticadas na FAFICH/UFMG buscam uma forte interligação com a realidade sócio-política do país, o que leva à formação de profissionais altamente qualificados tanto para o nível da reflexão acadêmica, como para atuar em várias áreas das políticas públicas, notadamente no campo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Boa leitura a todos.

Joao Pinto Furtado – Diretoria da FUNDEP / UFMG

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRAVEIRO, L. *As Pinturas de Pasquale Parente em Trevões*, in “Mundo da Arte”, 1982, 7, pp. 9-14; G. Raggi, *Pinturas de fundais e falsos interiores. Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente*, in “Monumentos”, 2003, 18, pp. 108-117.
- FARNETI, F. *Giuseppe Tonelli*, in F. FARNETI, S. BERTOCCI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze 2002, pp. 64-81.
- FARNETI, F. *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in *Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma 2007, pp. 205-232.
- FÁTIMA EUSÉBIO, M. *A capela de Nossa Senhora da Esperança*, Viseu, 2006.
- LENZI, D. BENTINI, J. (a cura di), *I Bibiena una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna 2000-2001), Venezia, 2000.
- PASCULLI FERRARA, M. *Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, organizado por F. FARNETI, D. LENZI, atos do congresso (Lucca 26-28 maggio 2005), Florença 2006, pp. 347-353.
- PASCULLI FERRARA, M. *Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, a cura di F. FARNETI, D. LENZI, atti del convegno (Lucca 26-28 maggio 2005), Firenze, 2006, pp. 347-353.
- RAGGI, G. *Pinturas de fundais e falsos interiores. Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente*, in “Monumentos”, 2003, 18, pp. 108-117.
- ROMAGNOLI, E. *Biografia cronologica de' bellartisti senesi: 1220-1800*, Firenze, 1976.
- ZANGHERI (a cura di), L. *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze, 2000.

15.

PERSPECTIVA E ANAMORFOSE NAS CONSTRUÇÕES ARQUITETÔNICAS DOS QUADRATURISTAS TOSCANOS

Stefano Bertocci

*Desenhar é enganar
e fazer-se enganar
por sábias ilusões
de modo que um metro não seja um metro
e um ponto, o infinito.
Desenhar é poesia.*

R. Maestro¹

A história da representação perspéctica constrói na realidade a história das tentativas do homem em vários períodos e nos respectivos contextos socioculturais, de apoderar-se de um método de figuração do espaço que se assemelhasse à percepção visual, de dotar-se de um instrumento de conhecimento irrefutável, um instrumento de relevo, análogo às estratégias que naturalmente o instinto humano adota na conduta, na cognição e na avaliação dimensional do espaço por meio de mecanismos fisiológicos da visão. A finalidade é a de repetir, “re-apresentar” a experiência de uma realidade espacial definida, individualizar um instrumento de representação que, por meio de métodos científicos, geométrico-matemáticos, seja capaz de consentir a repetição de uma experiência específica do espaço, de ter acesso a uma realidade que, fisicamente não está presente, está em outro lugar.

Os êxitos desse processo são perceptíveis nas artes visuais em geral, as leis da perspectiva, assim como foram codificadas entre o renascimento e a idade das luzes, constituíram a base das mais notáveis experiências artísticas. À perspectiva, à geometria das projeções centrais foram acrescidos os estudos relativos aos fenômenos ópticos, ligados às leis de transmissão da luz através dos corpos translúcidos e opacos, e investigações sobre aspectos fisiológicos da visão humana, ligados às características da percepção da luz e dos seus efeitos através dos órgãos prepostos a tal objetivo.

Aparece, então, decisiva a contribuição subjetiva do espectador, do sujeito perceptivo: “a imaginação, possibilitada pelo acúmulo de experiências perceptivas,

¹ MAESTRO, R. *Homens, mulheres, arquiteturas, paisagens e marinas desenhadas à caneta e/ou a lápis no verão de 2005*, de Roberto Maestro, “Bob Teacher” para os amigos, Florença, 2005, p. 10.

é uma qualidade inata do homem a qual desenvolve-se ao ver mentalmente figuras ou composições de objetos não tangíveis contemporaneamente por meio das sensações” (Fasolo, 2004: 149).

A representação perspectiva, então, pela sua própria natureza, gera uma relação biunívoca entre realidade e representação: em condições especiais podemos ser capazes, mediante a aplicação regida por normas geométrico-matemáticas, de poder passar da imagem plana ao espaço real e vice-versa.

Quando a perspectiva parou de representar um problema técnico matemático, começou a ser, em maior proporção, um problema artístico. Porque a perspectiva é, por natureza, uma faca de dois gumes: oferece aos corpos o espaço no qual podem desdobrar-se plasticamente e movem-se plausivelmente, mas também permite à luz que difunda-se no espaço e que descomponha pictoricamente os corpos; a luz, por sua vez, cria uma distância entre os homens e as coisas... mas, depois, elimina essa distância absorvendo de certa maneira, nos olhos do homem, o mundo de coisas que existe autonomamente diante dele; a distância reduz os fenômenos artísticos a regras bem definidas, ou melhor, a regras matematicamente exatas, mas por outro lado as faz depender do homem, ou ainda do indivíduo, enquanto essas regras referem-se às condições psicofisiológicas da percepção (Panofsky, 1973: 65-66).

Os pintores da arquitetura, na Toscana do século XVIII, interpretaram de maneira extraordinária a lição de Andrea Pozzo, relativa à construção de aparatos decorativos que levavam em especial consideração o aspecto da percepção tridimensional dos espaços ilusionistas. Prevalece sobre o aspecto, por assim dizer, funcional e decorativo dos contextos pictóricos realizados neste período, a consciência por parte dos operadores da realização de verdadeiros organismos arquitetônicos virtuais coerentes em todos os seus aspectos espaciais e formais. A arquitetura torna-se o arrimo orgânico do contexto das representações que desenvolvem-se em um determinado ambiente, dos salões das igrejas às salas dos palácios da nobreza como explica Pozzo: “se alguém está no único ponto que lhe é indicado, isto é, no ponto da mais estrita obediência, então o instinto desta Ordem pode aparecer como um único edifício coerente. Mas, caso se afaste ainda que apenas um passo deste ponto de obediência cega, vê-se claramente, e sempre mais claramente quanto mais se distancia, que tudo é só uma ilusão e que o instinto dessa Ordem não encontra uma ligação coerente com todas as outras relações às quais Deus submeteu o homem, e que isso por si é então um impedimento para o verdadeiro bem da humanidade” (Pfeiffer, 1996: 13). Coerentemente à aquisição e à difusão das novidades oferecidas naquele período pela ciência da representação, que entre os séculos XVII e XVIII desenvolve decisivos aprofundamentos científicos de setor, destacam-se as características fisiológicas da formação da percepção visual e estudam-se percepções que levem em conta os aspectos do componente “subjetivo” da experiência do espaço. Não somente a geometria projetiva está no centro das investigações e das operabilidades dos quadraturistas, mas o homem sujeito perceptor da experiência do espaço virtual se torna o fulcro e o fim:

“Comece alegremente, então, meu leitor o seu trabalho com a decisão de jogar sempre todas as linhas das suas ações ao foco do olhar que é a Glória de Deus” (Corradino: 66). A arquitetura da ilusão deve realmente levar em consideração os efeitos que produz sobre o espectador e as modalidades perceptivas do sujeito fruidor no específico contexto da realização. A associação com a cenografia é imediata, tudo gira ao entorno da sugestão do espectador situado na plateia, em posição prevalentemente estática e voltado para o palco.²

Os efeitos tridimensionais da cenografia são obtidos por meio de cuidadosas aplicações das técnicas da perspectiva acelerada. Da mesma maneira, na arquitetura virtual dos quadraturistas, leva-se em conta a contribuição essencial que o movimento do fruidor – o natural deslocamento do observador através dos ambientes reais – dá à percepção do espaço e à formação da experiência espacial subjetiva, aquela que cada um de nós realiza se movendo no interior de um monumento arquitetônico. Uma contribuição fundamental ao desenvolvimento das obras toscanas nesse sentido, no século XVIII, é constituída justamente pela difusão do tratado de Andrea Pozzo, que consegue combinar de forma bem sucedida, em um único quadro teórico, as descobertas da ciência da representação – em especial a perspectiva e as projeções anamórficas de imagens perspectivas – com a arquitetura, fornecendo desse modo os instrumentos teóricos e práticos para satisfazer as exigências perspectivas para a formação da experiência do espaço tridimensional. A anamorfose é uma deformação da imagem, por exemplo, uma perspectiva tridimensional obtida adotando um quadro disposto no espaço: obtém-se nesse caso uma perspectiva na qual a direção do eixo visual não é perpendicular ao quadro. O observador é levado, então, a descobrir o segredo da ilusão de óptica, procurando o ponto de observação correto. Nas anamorfoses perspectivas, como já vimos, essa procura do ponto de vista modifica completamente a percepção dos espaços com efeitos especiais perseguidos devido ao seu valor fantástico, sobretudo no período barroco. O pensamento anamórfico era regido por uma sólida teoria geométrica e o assunto despertava interesse, mesmo porque oferecia a possibilidade de criar, com base na exatidão geométrica e nas regras absolutas, uma realidade mutável e efêmera, modificável pela mente humana, não somente com a interpretação do intelecto, mas também através de uma concreta leitura por intermédio da visão.

Essas concepções permitiram, sobretudo no período barroco, “substituir” as arquiteturas feitas de sólidos e de espacialidade imutável das representações perspectivas ou anamórficas, por espaços ilusórios criados pelas decorações e pinturas perspectivas que modificam a percepção do espaço. Ao mesmo

² O tema da perspectiva desenvolveu-se também em disciplinas específicas, como a *cenografia*, e encontrou inúmeras aplicações na representação de arquiteturas e fragmentos urbanos. O tema da cena urbana foi retomado por vários tratadistas, entre tantos recordamos Sebastiano Serlio (1475-1555) que dedica a última parte do Segundo Livro *Di Prospettiva (De Perspectiva)* do seu Tratado justamente à cenografia, ilustrando os três tradicionais tipos de cena: cômica, trágica e satírica.

tempo também os princípios das perspectivas aceleradas ou tardias, típicas da cenografia, encontraram outras aplicações também na arquitetura. As regras usadas difusamente durante o movimento quadraturista correspondiam, no entanto, àquelas usadas em vários exemplares da arquitetura barroca, como demonstram, por exemplo, algumas obras de Guarino Guarini. Uma demonstração das potencialidades intrínsecas ao princípio projetivo, no fecundo campo das realizações espaciais e arquitetônicas, é seguramente o interior da Capela do Santo Sudário, realizada por ele em Torino, no ano de 1694.

Por conseguir o sugestivo efeito de fuga vertiginosa e de descomunal altura da cúpula, o arquiteto serviu-se justamente da disposição geométrica e da particular configuração dos arcos segundo as regras de uma “projeção perspéctica” genialmente aplicada em função do ponto de vista, ou melhor, do conjunto dos possíveis pontos de vista, mas também do uso de materiais de diferentes tons cromáticos que evidenciam esse efeito. Outra demonstração do saldo da união entre pintura e arquitetura no período barroco: a perspectiva, representando a arquitetura, culmina por consentir a modelação de um espaço que podemos definir como totalmente virtual. Experimentam-se desse modo na Toscana obras perspécticas que, pouco a pouco, distanciam-se dos vínculos impostos pelo espaço arquitetônico destinado a acolher a obra pictórica, isto é, aquele a ser decorado com a falsa arquitetura. Cada vez mais o efeito de surpresa e de admiração do visitante é estimulado pela proposital não coerência formal entre o recinto, a estrutura arquitetônica real da sala, ou do saguão da igreja e o espaço virtual. Enquanto no período entre o final do século XVII e o início do XVIII as visões perspécticas do aparato decorativo tinham uma mera função de agregar efeitos e interesse à arquitetura real em uma relação biunívoca e em uma lógica de integração entre real e virtual, no século XVIII tende-se a transformar completamente o espaço real. Pozzo de fato resolveu os problemas arquitetônicos da igreja de Gesù (Jesus), para a qual havia-se construído um edifício medíocre: após sua intervenção, a igreja adquiriu solenidade e importância. Um campo fértil de aplicação da técnica foram vilas³, palácios e residências senhoris – em geral radicalmente transformadas por meio de intervenções de reconfiguração ou restauração dos edifícios anteriores – onde a própria arquitetura não podia conseguir sozinha apresentar tais efeitos estrondosos requisitados pelo gosto barroco que, em outros lugares da Europa, encontra grande aplicação em magníficos altares e palácios. Interessantes exemplos, ligados também a posteriores práticas no Brasil, são as perspectivas pintadas em Portugal, em Coimbra, na capela da *Antiga Universidade* e na Biblioteca Joanina.

Um legado magistral de Pozzo na Toscana é constituído por um magnífico salão de Palazzo Contucci, construído com a colaboração de alguns alunos em Montepulciano, onde aparecem contemporaneamente perspectivas ilusionistas centrais em plano vertical sobre as paredes e uma interessante composição amórfica

3 NDT: Entende-se “vila” como casa de campo ou de recreação nos arrabaldes das cidades italianas.

sobre o teto em acréscimo ao efeito perceptivo de uma inacreditável organicidade dos espaços representados sobre as paredes e sobre o teto em função do único ponto de vista central. Gradualmente, na praxe operacional, adotar-se-ão soluções que pouco a pouco distanciarão da regra do único ponto de vista, defendida por Pozzo, a favor da revitalização da edificação, em parte já usados nos séculos precedentes, que levam à criação de figurações coordenadas finalizadas à percepção por mais pontos de observação – que, na prática, apresentam-se como figurações perspécticas com mais pontos de foco – estruturadas aparentemente sem o rigor prospectivo pozziano, mas, por certos pontos de vista, em maior conformidade às exigências perceptivas dos observadores em movimento.

Desde a introdução do gênero da quadratura na Toscana, com Mitelli e Colonna, que sucederam Giovanni da S. Giovanni na decoração das salas no térreo do Palazzo Pitti, o atual Museo degli Argenti (Museu das Pratas), experimentaram-se, de fato, interessantes realizações perspectivas cuja finalidade era a realização de uma figuração que rendesse perceptivamente a sensação e a imagem de uma única construção, dentro da qual o observador obtinha certa liberdade de movimento mantendo, em essência, a percepção do efeito desejado pelo artista.

Além da difusão das teorias do tratado pozziano, da breve estadia de Pozzo em Montepulciano e em Florença no início do século XVIII, os êxitos desse processo conduziram antes a um retorno à “regra” defendida pelo padre jesuíta e, posteriormente, com maior consciência e habilidade na realização de obras ilusionistas, em uma interessante proliferação de experimentações desconhecidas no século anterior. Perspectiva e anamorfose, que no legado de Pozzo encontram aplicações complementares, tornam-se metodologias capazes de resolver os aparatos decorativos nos mais variados ambientes. No exemplo do Palácio Ricasoli Firidolfi em Florença, resolveu-se o problema do ângulo encontrando uma interessante continuidade no ângulo do vão entre as perspectivas pintadas sobre duas paredes contíguas, mas dispostas ortogonalmente entre si: o arco anamórfico pintado sobre a abóbada a pavilhão⁴ rebaixado une eficazmente as duas estruturas de sustentação pintadas em perspectiva por ângulos sobre os planos das duas paredes ortogonais entre si. Em Siena, na sala do Palazzo Sansedoni, encontramos o mesmo arco que, embora tipologicamente repita as soluções mais vezes encontradas em ambientes florentinos para resolver geralmente as unhas de ângulo da cobertura de salas com abóbadas formadas por unhas, essa abóbada é pintada anamórficamente sobre o ângulo de uma abóbada a pavilhão rebaixada. Nesse mesmo caso, é representada, em anamorfose, a perspectiva de uma sacadinha semicircular e, logo atrás, de um ambiente em forma circular com ático balaustrado aberto para o céu que dá continuidade logicamente àquele pintado no centro da abóbada.

O desenho das cúpulas em perspectiva central nos afortunados exemplos realizados por padre Pozzo tem em geral algumas características formais e

4 NDT: em italiano “volta a padiglione”, termo muitas vezes usado sem tradução em Língua Portuguesa.

geométricas particulares. O quadro de projeção circular adapta-se perfeitamente ao círculo visual ideal (especialmente se colocado a certa distância, como os tetos altos das naves das igrejas). A sala do Palácio Vescovile de Pisa também retoma, talvez de maneira mais complexa, o tema da solução de ângulo que fornece uma imagem extremamente coerente da inteira obra arquitetônica por meio da interseção de três superfícies diferentes, dois planos ortogonais das paredes e a superfície côncava de linhas mistas do ângulo da abóbada. Exemplos ainda mais elaborados aparecem depois nas soluções de ângulo dos ambientes decorados com visões de ruínas e paisagens, em que as anamorfoses do ângulo são realizadas sobre superfícies curvas de ligação, como em Montemurlo na vila Solar Tempi. É de se citar também, entre outros, o magnífico exemplo das abóbadas dos salões da vila Rossi em Gattaia de Lucca, descritos também em outro artigo do congresso anterior, nas quais somam-se os efeitos anamórficos das perspectivas pintadas sobre os fusos da abóbada a pavilhão rebaixada com construções das imagens em perspectiva central das superfícies planas das paredes inferiores. Do mesmo autor é também a interessante perspectiva anamórfica realizada sobre a abóbada da capela maior da igreja de S. Prospero, também em Lucca. Um comentário à parte merecem também as famosas cúpulas pintadas, inovadoras soluções decorativas devidas ao engenho de Padre Pozzo. As particulares propriedades projetivas da circunferência, que na perspectiva torna-se uma elipse, e da calota esférica da cúpula contribuem bastante para a indeterminação da percepção exata da forma; a figura projetada rende dificilmente perceptíveis as características geométricas exatas da profundidade dos espaços, não sendo dotada de retas e bordas, que são os elementos utilizados pelos sistemas perceptivos visuais para a avaliação das distâncias e dos efeitos tridimensionais.

O jogo perspectivo é auxiliado pela escolha das colunas na construção arquitetônica do infinito: os troncos circulares também projetam-se em seções elípticas de formas variadas e ausência de bordas e favorecem perceptivamente a veracidade da construção mesmo de pontos de vista que distanciam-se do ponto ideal da perspectiva. Esse fenômeno nota-se não só na igreja romana de S. Ignazio, mas também na abadia de S. Flora e Lucilla em Arezzo e na pequena cúpula da igreja de Gesù (Jesus) em Montepulciano. Outros exemplos interessantes, além da pequena cúpula florentina da abside da igreja de S. Egidio e da capela do Capitolo del Convento della Santissima Annunziata (Colégio do Convento da Santíssima Anunciada), são a cúpula da igreja de S. Caterina em Lucca e a cúpula pintada sobre tela da catedral de Gozo em Malta, sobre a qual apresentamos também o relatório realizado recentemente com tecnologia laser scanner.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORRADINO, S. *I Gesuiti e la geometria nel Seicento*, em A. Battisti (organizado por) *Andrea Pozzo*, Luni editrice, Milão Trento, 1996, pp 63 - 73
- FASOLO, M.. *A galeria de Santo Inácio na Casa Professa de Jesus. Problema técnico sobre a perspectiva da parede de fundo*, em F. Farneti, D. Lenzi, *A arquitetura da ilusão. Quadraturismo e grande decoração na pintura barroca*, Florença, 2004, p. 149.
- MAESTRO, Roberto. *Homens, mulheres, arquiteturas, paisagens e marinhos desenhadas à caneta e/ou a lápis no verão de 2005, de Roberto Maestro, "Bib Teacher" para os amigos*, Florença, 2005, p. 10.
- PANOFSKY, E. *Die perspektive als "symbolische form"*, Berlim, 1927, trad. it. *prospettiva come forma simbolica*, Milão, 1973, pp. 65, 66.
- PFEIFFER, H. S. J. *Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù*, em A. Battisti (organizado por) *Andrea Pozzo*, Luni editrice, Milão Trento, 1996, p. 33.



Fig. 1a



Fig. 1b

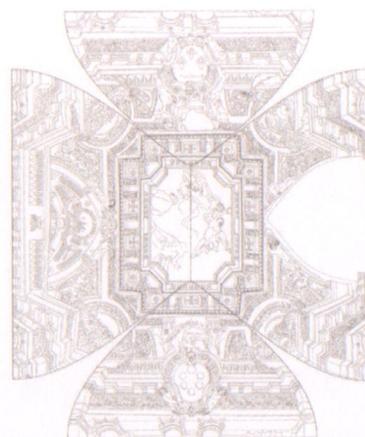


Fig. 1c

Figura 1 - Exemplo do procedimento de restituição do desenho da decoração da sua abóbada: 1a - restituição do desenho em projeção ortogonal através de foto plana. 1b - projeção do desenho sobre a superfície da abóbada elevada. 1c - desenvolvimento da superfície com restituição do desenho em sua verdadeira grandeza.



Figura 2 - Restituição da seção da imposta da abóbada com visão perspéctica da decoração do teto, da sala de Audiência Privada, parte do atual Museo degli Argenti do Palácio Pitti, em Florença. Através deste tipo de restituição é possível estudar o efeito visual do programa geométrico da arquitetura pintada sobre a abóbada. Neste caso, se evidencia a aplicação de um sistema perspéctico com mais pontos focais.

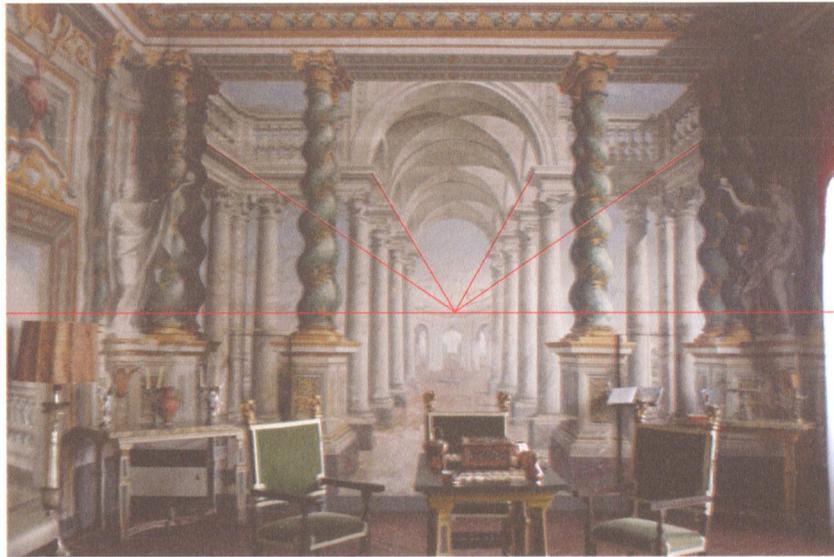


Figura 3 - A parede de fundo do salão do palácio Contucci a Montepulciano com a evidência dos principais elementos da construção perspéctica.

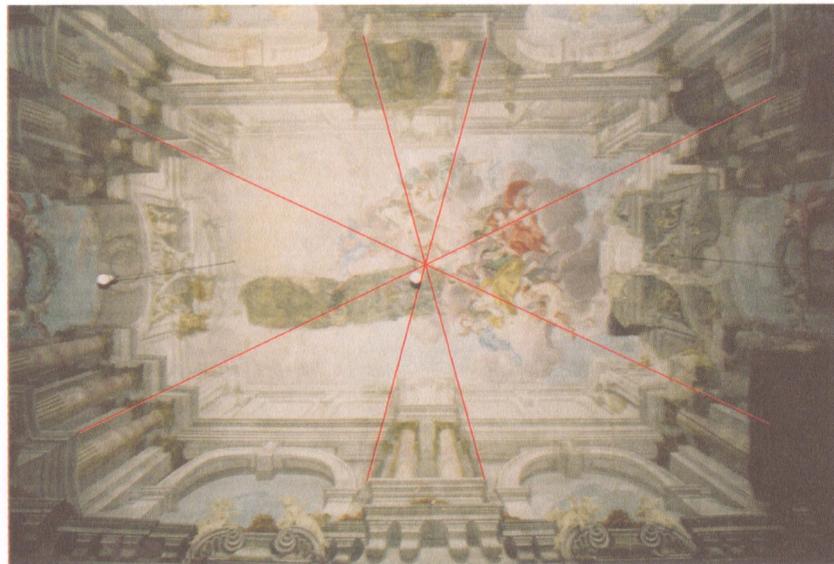


Figura 4 - O teto da igreja de Santo Egídio em Florença com a evidência dos elementos principais da construção perspéctica.



Figura 5 - O teto do Hospital de São João de Deus em Florença com a evidência dos elementos principais da construção perspéctica.

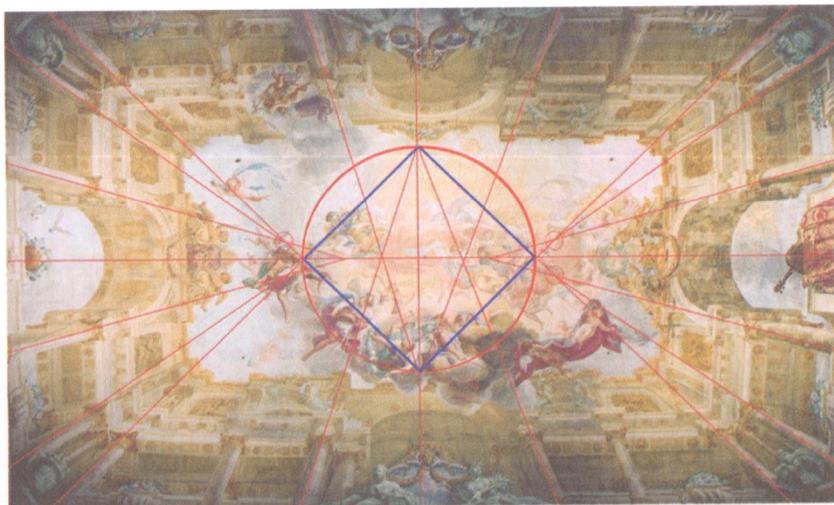


Figura 6 - Teto do salão da Vila Burlamacchi Rossi em Gattaiola (perto de Lucca), com indicação gráfica dos principais elementos da construção do programa perspetivo.

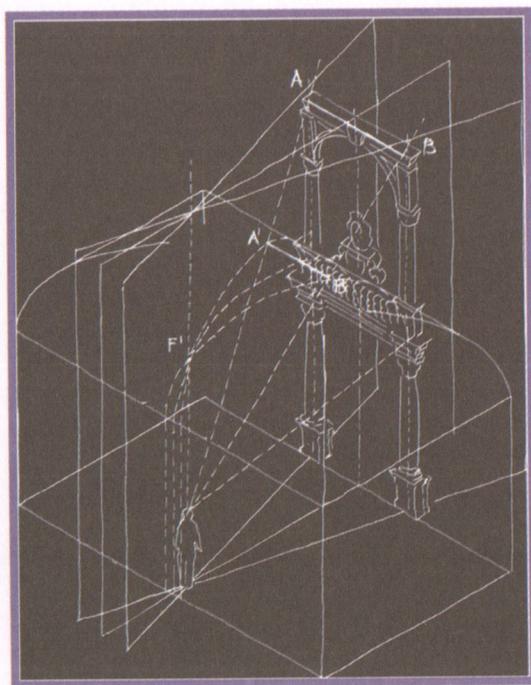


Figura 7 - Interpretação do esquema da construção perspetiva de um dos lados da abóbada do salão da Vila Burlamacchi Rossi, segundo o método descrito por Abraham Bosse.

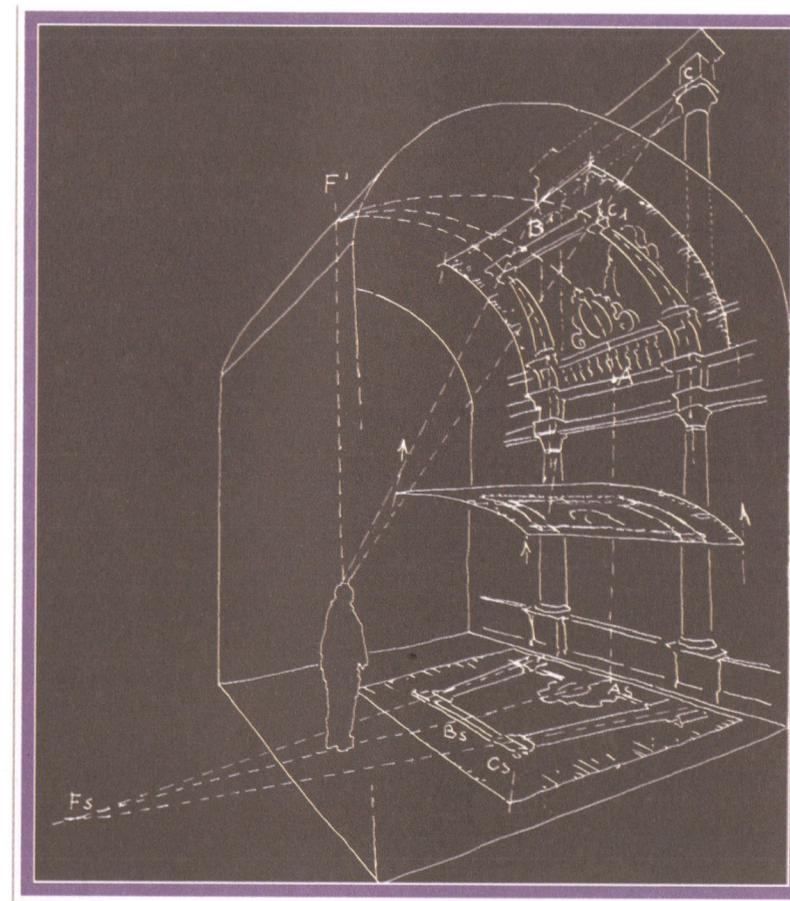


Figura 8 - Interpretação do modo de construção dos desenhos (cartões) em verdadeira grandeza, segundo o método descrito por Abraham Bosse.