

O TECTO DA IGREJA DO MENINO-DEUS:

um “processo operativo” na construção do espaço perspéctico

La pittura è una arte mostruosa, ma accuratissima per l'imitazione delle cose naturali, la quale è composta di descrizione, di lineamenti e di debita acomodazione di colori. Questa fu anticamente in tanta stima, ch'ella teneva il primo grado della arti liberali. Ella è però non meno libera che la poesia, come be disse Orazio (...)

In Paola Barocchi, *Scritti D' Arte Del Cinquecento*, tomo I, p. 751

Ainda não se conhece a data precisa de nascimento do pintor-decorador João Nunes de Abreu. No entanto, é provável que tenha nascido entre a década de oitenta e noventa do século XVII. De um modo geral a historiografia não acrescenta muito sobre a vida pessoal deste pintor e apenas Cirilo comenta alguns aspectos sem muitas informações, ao contrário de José da Cunha Taborda que nem o cita. Apelidado de Abreu do Castelo ou somente do Castelo, por residir dentro das muralhas do Castelo de São Jorge,¹ entraria para a Irmandade de São Lucas em 22 de Outubro de 1719, e é constantemente citado entre 18 de Outubro de 1726 e 30 de Outubro de 1735. Nesta confraria teria feito os pagamentos até Dezembro de 1737, interrompidos no ano de sua morte em 1738.² Poderíamos pensar que esta ocorreu de modo inesperado, pois os pagamentos aconteciam sistematicamente e de modo linear. Pouco se sabe da sua aprendizagem. Calcula-se que a sua formação como pintor ou como decorador tenha sido iniciada ainda nas últimas décadas do século XVII e amadurecida no começo do século seguinte através do contacto com a nova linguagem decorativa, além do relacionamento com os seus colegas. Segundo Cirilo, *era quase pintor universal, mas o seu forte era a perspectiva e ornatos (...) pintou bem figuras e floresceu no princípio do século XVIII*; segundo Francisco Xavier Lobo, *morreu de muito estudar*.³

1. Cirilo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias (...)*, Lisboa, 1922, p. 145 e F. A. Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas*, Lisboa, 1931, p. 88.

2. F. A. Garcez Teixeira, *op. cit.* pp. 92, 93 e 95 e Cirilo Volkmar Machado, *op. cit.* p. 146.

3. Cirilo Volkmar Machado, *op. cit.* p. 146: esta última observação vem referida por Cirilo que deve ter consultado o manuscrito deste pintor-decorador e filho do lendário António Lobo. Segundo informações deixadas por Reis Santos este importante manuscrito pertenceu à Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa, mas actualmente encontra-se desaparecido.



FIG.1 JOÃO NUNES DE ABREU, TECTO DA IGREJA DO MENINO DEUS, LISBOA, C. 1738.
 © CML/DMCRU. FOTOGRAFIA DE HENRIQUE RUAS.

O contacto com a gramática decorativa de Vincenzo Bacherelli na primeira década do século XVIII foi crucial para a sua formação e desenvolvimento da decoração dos seus tectos pintados do tipo arquitecturas fingidas, tornando-se um dos melhores discípulos do mestre florentino. No circuito português, conviveu e participou em trabalhos conjuntos quer com quadraturistas quer com figuristas de grande peso durante as primeiras décadas de Setecentos.

Ao longo da sua actividade teria travado conhecimento e parceria com muitos pintores, dos quais se destacam Vitorino Manuel da Serra, Jerónimo da Silva e André Gonçalves. João Nunes de Abreu é referido como o responsável pelos ornatos e figuras do tecto da portaria da Igreja da Graça (desaparecido), junto com Jerónimo da Silva e Vitorino



FIG.2 JOÃO NUNES DE ABREU, PARTE LATERAL DO TECTO DA IGREJA DO MENINO DEUS, LISBOA, C. 1738. © CML/DMCRU. FOTOGRAFIA DE HENRIQUE RUAS.

Manuel da Serra.⁴ Ainda no mesmo templo, o historiador Francisco Liberato Telles viu no século XIX outras figuras (provavelmente painéis) da mão deste artista.⁵

Não se conhece a data destas intervenções na igreja da Graça, mas deve ter sido uma das primeiras obras já dentro da gramática baquereliana, provavelmente como ajudante de Vitorino Manuel da Serra (apesar de Cirilo afirmar que este teria feito somente as flores), artista mais experiente e um exímio preparador de cenas perspectivadas, que aqui poderiam ter sido executadas por João Nunes de Abreu e complementadas com figuras de Jerónimo da Silva.

Outro trabalho realizado com Jerónimo da Silva e com outro figurista, André Gonçalves, vem referido em duas encomendas do ano de 1729. Trata-se em primeiro lugar de pinturas para os Arcos das Entradas Régias e depois, no mês de Maio deste mesmo ano, de outros doze painéis com cenas da Vida da Virgem para o corpo da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa.⁶

Ayres de Carvalho, com base em documentos indicados pelo Dr. Manuel Rodrigues Simões, afirma que João Nunes de Abreu e outro lisboeta, Manuel Cerqueira Mendes, teriam dourado o retábulo da capela-mor da Igreja do Mosteiro de Arouca, em 1733.⁷ O Conde Raczyski lança a hipótese de *um certo João Nunes de Abreu Gorjão, ser o autor de um desenho datado de 1734, que se encontra nas "Memórias de Malta."*⁸ A obra de maior destaque atribuída a este artista e que envolveu outros bons pintores do reino, foi a decoração do tecto da nave da Igreja do Menino-Deus (Fig.1 e 2), em Lisboa. Não se sabe a data precisa do início das obras de preparação da pintura e nem quanto tempo teria gasto para a sua total realização; todavia, pensamos que até o ano da morte de João Nunes de Abreu, toda a decoração deveria estar con-

4. Cirilo Volkmar Machado, *op. cit.* p. 145; Francisco Liberato Telles de Castro da Silva, *Pintura Simples*, Lisboa, 1898, p. 161; Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores*, Lisboa, Livraria Civilização Editora, 2000, pp. 14-15 e Margarida Calado, "Abreu, João Nunes (Lisboa - 1738)", in *Dicionário Da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 13.

5. Francisco Liberato Telles de Castro da Silva, *op. cit.* p. 161.

6. Nuno Saldanha, "Jerónimo da Silva (act. C. 1700-1753)", in *A Pintura em Portugal Ao Tempo de D. João V - 1706-1750*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 138.

7. Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, vol. II, 1962, p. 265 e Margarida Calado, "Abreu, João Nunes (Lisboa? - 1738)", in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 13.

8. Citado por Margarida Calado, *op. cit.* p. 13.

9. Honório Manuel Pereira Bonifácio, “Menino-Deus, Igreja de”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 269.

10. Filipe Blanch Diniz, “A Igreja do Menino Deus. Algumas especulações à volta do seu modelo geométrico”, in *Vértice*,pp. 41-45.

11. *idem*, *ibidem*, p. 41.

12. José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 192.

13. José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, 1922, p. 247-248 e Cirilo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, pp. 70-73. Veja ainda José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, pp. 191-198, com uma leitura iconográfica. Sobre este o artista ver também Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e ideias na Pintura do Século XVIII*, Lisboa, Livros Horizontes, 1995, pp. 15-37.

14. Cirilo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, p. 75 e José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, 1922, p. 249-250.

cluída para a inauguração em 1737,⁹ faltando apenas complementar o frontão e as torres da fachada.

Situada no Largo do Menino-Deus junto ao Castelo de São Jorge, na freguesia de Santiago, a Igreja do Menino-Deus foi mandada construir pelo rei D. João V e a primeira pedra posta em 4 de Julho de 1711, antes da fundação do Convento de Mafra. Esta Igreja é também conhecida por Recolhimento da Ordem Terceira de São Francisco de Xabregas, tendo o nome Menino-Deus origem a partir do momento que a escultura de um Menino Jesus foi oferecida ao templo por uma religiosa do Mosteiro da Madre de Deus. A catástrofe de 1755 respeitou este edifício e permitiu abrigar os cônegos da Sé.

O projecto arquitectónico é atribuído ao mestre-pedreiro João Antunes (1645-1712), aluno na Aula do Paço fundada em 1647. É polémica a sua efectiva participação nas obras desta Igreja um ano antes de falecer, pois não teria muito tempo para acompanhar os trabalhos de execução, podendo apenas ser referido como provável autor do risco. A fachada principal está virada para Nascente junto ao edifício do recolhimento, considerada mais vigorosa no seu traçado e mais próxima dos formulários italianos de sabor romano. Não só a pintura do tecto deste templo apresenta um elaborado sentido geométrico, mas todo o seu projecto assenta-se num modelo espacial profundamente coerente sob o ponto de vista da idealização e sistematização do espaço interno, pois a *planta desenvolve-se a partir de um quadrado regular, cujos lados delimitam a nave e a profundidade das capelas inscritas e de outro quadrado, com dimensões idênticas, com o mesmo centro rodado a 45°*.¹⁰ Naturalmente, e para uma imediata visão do seu interior, apresenta uma planta cortada nos cantos transformando-se num *octógono alongado: um rectângulo com ângulos cortados, que viria a ser moda*.¹¹

Além de toda esta estrutura externa acima mencionada e a coerência espacial do seu projecto, a riqueza do templo complementa-se não só pela decoração do tecto, numa das pinturas mais significativas do reinado de D. João V, mas também em toda a decoração pictórica que dá força monumental ao interior. A sua decoração interna iniciou-se a partir de 1730 e teve como responsável o artista lisboeta Vieira Lusitano, contando ainda com a participação do sevilhano André Rubira, em Lisboa desde 1733.¹² As pinturas com os temas *A Educação da Virgem (St.ª Ana)*, *São Miguel*, *As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda*, *A Estigmatização de São Francisco* e o *Milagre das Rosas (Rainha Santa Isabel)*, são todas de André Gonçalves.¹³ Segundo Cirilo e Taborda, o painel de *São Francisco recebendo as chagas* é obra de Inácio de Oliveira Bernardes, completando o ciclo à Ordem Terceira franciscana.¹⁴

A iluminação de todo o interior da nave conta com oito pequenas janelas transformadas em espécie de tribunas por uma pequena balaustrada. Constitui-se num segundo andar decorativo antes da sanca que delimita o espaço da cobertura. A entrada de luz faz-se não só por estas janelas, mas também pelo óculo que se encontra acima do coro alto, tornando o lado da capela-mor mais claro e, portanto, alterando todo o sentido cromático deste lado em relação ao seu oposto. (Fig.3)

Neste segundo andar, logo a seguir à primeira sanca na linha acima das capelas en-

contram-se espécies de pilares ou colunas entre cada uma das janelas, que não têm a função de dar sustentação à parede, mas somente criar mais um efeito decorativo. Trata-se apenas de uma saliência em forma de voluta em sentido oposto, num detalhe decorativo que terá a sua continuidade reflectida em alguns momentos na decoração pictórica do intradorso da abóbada.

A construção da cobertura deste templo apresenta-se de modo muito complexo, não se caracterizando por uma abóbada cilíndrica. Trata-se de uma abóbada pouco arqueada, rebaixada e que por isso teria dificultado muito o trabalho do preparador da cena perspectivada. Não se deve esquecer que as dificuldades estariam também relacionadas com a grossa moldura da parte central do tecto, talvez impedindo uma progressão maior a toda a cena, sempre no que diz respeito à visualidade a partir do ponto de vista do espectador.

Contudo, numa descrição mais detalhada podemos dizer que *todo o tecto (...) está como que suspenso numa intrincada mas bellissima rede de madeira de eucalipto que forma a grande altura várias “estrelas” entrecruzadas (...) a parte plana é formada por uma caixa-de-ar, ou seja, uma estrutura dupla de madeira, com tábuas corridas formando soalho, separada por frequentes e grossas traves ou barrotes de madeira das tábuas inferiores onde está colada a tela e executada a pintura. Estas últimas*



FIG.3 JOÃO NUNES DE ABREU, INTERIOR DA IGREJA DO MENINO DEUS, LISBOA, C. 1738. © CML/DMCRU. FOTOGRAFIA DE HENRIQUE RUAS.

15. Ângelo Costa Silveira, Carmem Olazabal Almada e Luís Tovar Figueira, "Igreja do Menino Deus", in *Monumentos*, n.º 10, Lisboa, 1999, pp. 77-85.

16. Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Estampa Editorial, 1998.

17. *idem, ibidem*, pp. 183-192.

*têm uma largura de 42 cm. e uma espessura de 3 cm., em madeira de castanho.*¹⁵ A aplicação de uma tela colada no suporte de madeira foi um sistema frequentemente utilizado em igrejas de Lisboa.¹⁶

Ainda não se conhece a razão pela qual alguns artistas optaram por este sistema de tela aplicada à cobertura de madeira. Devido à sua grande dimensão, a tela era subdividida em tiras de pano (não necessariamente iguais) e depois aplicada ao suporte. Assim, era impossível antecipar a preparação do esboço da cena pretendida sobre a tela, antes da sua fixação no tecto, de modo a evitar algumas dificuldades na execução do trabalho em áreas pouco cómodas, como, por exemplo, nos quatro ângulos onde a deformação anamórfica era mais evidente.

As questões relativas ao suporte são cruciais para o estudo da decoração dos tectos pintados em qualquer cultura artística. Através da sua análise é possível determinar a técnica, o modo de projecção das falsas arquitecturas, como ainda identificar o mecanismo de distribuição nas diversas etapas do trabalho.¹⁷ Estas questões esclarecem o grau de conhecimento específico para a realização desta forma decorativa e permitem avaliar a capacidade operativa dos artistas numa determinada época. A decoração perspectivada era um trabalho essencialmente executado por pelo menos cinco artistas, desde o quadraturista até o figurista, sem esquecer os respectivos auxiliares. No caso deste tecto da nave da igreja do Menino-Deus, este foi o esquema seguido.

Ora, se a simples elaboração de um painel retabular exigia uma atenção especial por parte do pintor, além da presença de alunos ou discípulos, a preparação e execução de um tecto necessitaria da participação não só de um ou dois artistas, mas de um grupo de especialistas com tarefas bem definidas. No ordenamento das actividades impõem-se novas prioridades numa inédita subdivisão e participação para o bom andamento da obra. A presença do carpinteiro para a construção do andaime e a escolha do seu modelo era um factor indispensável e estabeleceria a fase inicial, pois era nesta estrutura que os artistas determinariam as dimensões das figuras e o seu esboço, além de construir uma estrutura que lhes permitisse controlar a evolução dos trabalhos não só no próprio local mas também a partir do pavimento. Daí seguem-se os trabalhos do preparador das cenas perspectivadas, os douradores, alguns mestres artesanais e aprendizes, e, por fim, a intervenção do figurista. Não obrigatoriamente nesta sequência, acreditamos que no tecto do Menino-Deus não só existiu tal especialização dos trabalhos, como também deve ter seguido uma linha muito próxima da que acima referimos.

Dentre os diversos investigadores que se ocuparam em esclarecer alguns aspectos sobre a decoração do tecto do Menino-Deus, nota-se uma maior preocupação em relação à autoria e à cronologia. O cuidado em procurar entender o funcionamento destas especialidades que se formavam no seio da pintura decorativa; o sentido de imaginação que fundamenta e materializa um modelo específico; o conceito de uma nova espacialidade onde a perspectiva tornava-se o instrumento da pintura convertendo em realidade a imitação ou, neste caso em especial, transformando arquitectura em efeito pictórico e em espaço cenográfico, são questões que ficam em segundo plano ou mesmo esquecidas.

Além destes dois itens acima sublinhados, a crítica de arte de um modo geral, e em detrimento de alguns dos tópicos enumerados por nós, acentua essencialmente apenas uma interpretação iconográfica. Ora, sabe-se que para além da interpretação temática e do seu estudo, o conhecimento das formas e sua função ou mesmo entender a ideia de espaço construído, é também conhecer parte do fenómeno cultural. Não se deve esquecer que a perspectiva como representação do mundo sensível tem a capacidade única de deixar no espectador um estigma. Este tipo de pintura está associado a um espaço homogéneo e contínuo, ou seja, um espaço físico mensurável.

Sabe-se que a Igreja do Menino-Deus foi consagrada em 1737, mas que ainda não estaria completamente pronta. Acreditamos que nesta altura toda a decoração do tecto estava terminada, pois a morte de João Nunes de Abreu vem referida um ano mais tarde, e como principal responsável é bem provável que tenha terminado a decoração antes mesmo da sua morte. Todas as fontes consultadas apontam este lisboeta como principal responsável pela realização dos trabalhos decorativos.

Entretanto, o risco teria sido realizado pelo preparador de cena, Vitorino Manuel da Serra. As fontes ainda referem Jerónimo da Silva como figurista responsável não só pelo painel central com o tema da *Alegoria da Ordem Franciscana*, mas também na elaboração das quatro virtudes cardinais: *Temperança, Justiça, Força e Prudência*.¹⁸ Em relação a estas figuras não parece haver dúvida sobre a presença de mãos diferentes, pois após o restauro chegou-se a conclusão que a pintura de falsa arquitectura apresenta uma cor quente e a pintura do quadro recolocado cores suaves e uniformes sobre ocre e castanhos.¹⁹

Quando Cirilo fala das obras de Vitorino Manuel da Serra, afirma ser sua a pintura deste tecto, juntamente com a da Igreja do Rato. Contudo, vimos que o panegirista Jerónimo de Andrade afirmava que este artista teria feito apenas o esboço para posterior execução da pintura, acrescentando que nunca dirigiu nenhuma obra, apesar de ter participado em todas aquelas de maior significado. Cirilo ainda nos diz que Pedro Alexandrino e José António Narciso, artistas de grande expressão na segunda metade do século XVIII, afirmavam que a decoração do Menino-Deus foi obra do quadraturista João Nunes de Abreu e que o tecto do Rato teria a assinatura de José António Narciso, conhecido na época pela alcunha de *Bochecha*.²⁰

Desta confusão de autorias e diante do que em epígrafe se disse, acreditamos que Vitorino Manuel da Serra teria feito o esboço e ajudado a preparar as projecções da falsa arquitectura, especialidade que o fez célebre nesta primeira metade do século. A presença de Jerónimo da Silva é bem determinada como figurista mais importante do reino nesta época, e, portanto, teria realmente feito ou dirigido a maior parte dos trabalhos de figuras neste tecto.

Tal subdivisão dos trabalhos vem confirmar o facto de que nesta primeira metade do século XVIII a pintura decorativa em Portugal evoluiu em dois sentidos. Primeiro, passa por um processo de transformação formal e segundo, por uma especialização das tarefas junto à obra. Surgem o quadraturista e o figurista com funções diversificadas, mas interligadas entre si, como também os demais ajudantes e membros duma verdadeira equipa de trabalho.

18. Cirilo Volkmar Machado, *op. cit.* pp. 145-147. Muito importante é notar que as Virtudes teológicas apresentam-se muito pequenas em relação à arquitectura pintada. O artista, neste caso, não soube dar a real dimensão geométrica para uma visão a partir de baixo. De modo pouco técnico tencionava criar “espaciosidade” entre o espectador e o mundo pictórico para mostrar que as figuras estavam localizadas distantes do observador. Repare-se que os balcões angulares praticamente absorvem todas as figuras que ali se localizam e em certa medida sente-se que o verdadeiro tecto se prolonga verticalmente num sentido ascendente.

19. Ângelo Costa Silveira, Carmem Olazabal Almada e Luís Tovar Figueira, “Igreja do Menino Deus”, in *Monumentos*, n.º 10, 1999, p. 81.

20. Cirilo Volkmar Machado, *op. cit.* p. 147.

21. *idem, ibidem*, p. 145.

22. *idem, ibidem*, p. 155.

23. Inácio Vieira, *Tratado de Perspectiva*, Linha 3.ª, ponto 1º, modo pratico de delinear e o que nelle se deve acautelar, parágrafo 596: (...) *para este uzo se por em praxe não requer no OPERANTE mais que boa intelligencia, boa vista e mão firme e constante; e nesta praxe que o instrumento mudo ensine a qual quer erudito mestre pintor e o estilo escritor não consinta que a mão de quem não sabe, nem entende as letras se desvie de formar muito bem os caracteres supostos.*

Não se pode deixar de lembrar que, enquanto Vitorino Manuel da Serra é sempre referido como homem que nunca dirigiu obra, João Nunes de Abreu é mencionado não só como *pintor de perspectiva e ornatos*,²¹ mas como mestre do pintor-decorador Feliciano Narciso (c.1710-1777), artista da segunda geração, mas com grande capacidade na produção de falsas arquitecturas, ocupando-se também de preparações cenográficas.²² Assim, é importante ver o desenvolvimento da arquitectura do engano em Portugal como um processo operativo²³ muito mais que aplicativo em relação a regras pré-concebidas. A pura aplica de tais disposições (teóricas) regulares não encontra em Portugal uma estrutura linear. Esta operatividade está sedimentada no desenvolvimento cultural do panorama da pintura portuguesa entre os séculos XVI e XVIII. É este o conceito de espaço que temos que compreender e perceber junto ao processo inventivo dos preparadores de cenas perspécticas. Procurar um sistema pronto e vê-lo aplicado em pinturas setecentistas portuguesas é um engano.

É neste sentido que, antes de confirmar a autoria a João Nunes de Abreu, é importante reforçar o papel de todo o grupo de pintores e decoradores que participaram activamente nesta empreitada. Quadraturistas, figuristas, ornamentadores e responsáveis pela direcção dos trabalhos, formam a estrutura necessária para a elaboração e finalização desta quadratura. Assim, devemos considerá-la a mais importante obra da primeira metade do século XVIII, sobrevivente da catástrofe de 1755.

A pintura que se estrutura no intradorso da cobertura desta igreja organiza-se num apurado sistema de construção perspectivada dos elementos arquitectónicos. Num espaço octogonal, a quadratura é operada a partir da cornija em sentido verticalista, como se fosse romper o centro da abóbada numa abertura de grande porte. O espaço que seria dedicado ao arrombamento atmosférico transforma-se numa potente visão planimétrica como um nítido quadro recolocado. E este é envolvido por uma elaborada e real moldura de madeira com grande espessura, ocupando toda a parte do centro do tecto.

O tipo de arquitectura escolhida distingue-se de algumas produções que a partir de 1740 se apresentam no panorama da pintura decorativa e que aqui, devido à escolha do modelo baquereliano, manifesta uma função bem mais delineada: ampliar o espaço interno e prolongar a espacialidade religiosa coroada no quadro recolocado, que substitui bem o arrombamento perspéctico.

A composição escolhida pelos artistas para preencher a imensa tela que foi colada no suporte de madeira apresenta certas individualidades típicas da época, concernente aos elementos reais da arquitectura. Não se encontra, aqui os tradicionais fustes com capitéis compósitos, responsáveis pela pseudo ascensão da membrana arquitectónica, nem as corriqueiras soluções angulares copiadas do tecto da portaria de São Vicente de Fora (Fig.4) ou em duas salas do MNAA: a sala dos Alabastros e a da pintura Flamenga, esta última coberta e não visível.

João Nunes de Abreu preferiu reutilizar os mesmos elementos que foram usados pelo arquitecto nas soluções aplicadas nas paredes laterais e também nos ângulos. Assim, a continuidade entre espaço real e fictício tornava-se evidente. As mísulas, o entablamento, os balcões no eixo longitudinal, os quatro arcos abatidos, os quatro balcões semicirculares nos ângulos chanfrados e as pilastras rectas ornadas em



FIG. 4 VINCENZO BACHERELLI, PORMENOR DA CARTELA E ARCO DO TECTO DA PORTARIA DO MOSTEIRO DE S. VICENTE DE FORA, LISBOA, 1710. © CML/DMCRU. FOTOGRAFIA DE HENRIQUE RUAS.

grotesco, são os elementos que constituem a opção deliberada de João Nunes de Abreu, sem dúvida influenciado pelos desenhos e esquiços apresentados por Vitorino Manuel da Serra, artista que dominava perfeitamente o risco perspéctico. Todos estes elementos antecipam o que poderíamos chamar de plano superior em forma de terraço: este elemento aqui usado não aparece nos outros tectos que encontramos em Lisboa após a primeira metade do século XVIII.

São formas que podem ter certa lembrança dos relevos da Antiguidade Clássica, reaproveitados no período renascentista e pós-renascentista por quadraturistas italianos, como por exemplo, o genovês Giovanni Andrea Carlone, que antes de 1630 usa estes mesmos elementos na decoração do Palácio Rosso, em Génova. Vamos reencontrar estas mesmas formas de preenchimento dos espaços na decoração do tecto da Capela dos Reitores, em Coimbra, obra de António Simões Ribeiro entre 1723 e 1725. A função deste elemento, se é que o podemos chamar assim, é apenas a de ocupar espaço e fazer sobressair o centro atmosférico, que aqui está isolado pela pesada moldura. Não tencionamos relacionar a obra de Carlone com a decoração dos tectos em Lisboa: fica apenas um ponto de referência

O que pretendemos afirmar é que estes modelos ou fragmentos decorativos circulavam por toda a Europa e Portugal não ficou à margem. As mesmas estilizações podem ser vistas no desenho preparatório para um tecto no Palácio do *Buen Retiro*,²⁴ executado em c. 1658 por Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, desenho este conservado no Museu do Prado em Madrid. Estes elementos são novamente visíveis

24. Martin Kemp, *La Scienza Dell'Arte – Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, p. 121.

25. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España – 1600-1750*, Cátedra, 1996, p.342. Este pintor morre em 1683 e foi o mais hábil pintor de fresco da corte espanhola. No entanto, não há nenhuma obra actualmente que possa ser seguramente comprovada como sua.

25. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España – 1600-1750*, Cátedra, 1996, p.342. Este pintor morre em 1683 e foi o mais hábil pintor de fresco da corte espanhola. No entanto, não há nenhuma obra actualmente que possa ser seguramente comprovada como sua.

26. Magno Moraes Mello, *op. cit.*, pp.128 e 194

na decoração da escadaria do Convento das Descalças Reais em Madrid, obra do pintor régio Dionisio Mantuano executada em 1668.²⁵

Retomando o discurso específico em torno da análise da decoração da nave da Igreja do Menino-Deus, nota-se que logo a seguir à sanca projecta-se para o espaço do espectador uma forte e pictórica balaustrada, que circunda toda a cobertura. Mais elaborado nos vértices do que no corte transversal, o fragmento da balaustrada acima da capela-mor apresenta uma tonalidade mais escura e nitidamente sombreada, pois encontra-se do lado oposto ao do óculo. Desprovida de iluminação directa, este lado foi intencionalmente banhado pela sombra, salientando a sensibilidade de observação por parte dos executores para compensar a dimensão interior e o real equilíbrio cromático de toda a cena.

Individualizam-se, neste caso, dois planos: o circundante da balaustrada, povoada por *putti* e figuras alegóricas e a projecção em alçado por trás dela a criar verticalidade ao cenário. A invenção desta quadratura reflecte os ideais formais e estéticos presentes na obra de Vincenzo Bacherelli e que foram promotores de duas gerações de pintores-decoradores. Repare-se como o arco abatido no eixo transversal, formado por duas volutas ladeadas por dois *putti*, ornado com grinaldas e vasos de flores, assemelha-se muito ao modelo usado em São Vicente de Fora.

Desviando a atenção dos elementos de estrutura formal e voltando o nosso olhar ao tema figurativo do quadro recolocado, assistimos à manifestação de Cristo a Santo Antônio. Esta aparição acontece num aglomerado de nuvens, figuras de monjas, anjos e *putti* rodeados por uma luz celestial, mais luminosa e atmosférica próxima de Cristo. Todo o resto do painel desenvolve-se num cromatismo de maior contraste, menos luminoso, mas caracterizando-se por efeitos de vibração de todo o conjunto das formas. Uma dualidade entre o mundo divino e o dourado da luz celestial (espaço místico) em relação ao plano terreno com uma luz natural e mundana (espaço físico). Todo este grupo figurativo está condicionado a uma visualidade frontal e plana, onde nem mesmo o efeito de tridimensionalidade ou os efeitos de distanciamento são vistos ou acentuados.²⁶ Como já salientámos, a moldura que separa a quadratura do quadro recolocado não é pictórica e nem estucada, mas real. O jogo de visualidade encerra-se simplesmente no facto do espectador ver a moldura como pintura e a pintura de falsa arquitectura como real prolongamento do interior do edifício.

O sentido da planimetria era inevitável, pois com uma moldura nestas dimensões seria (quase) impossível dar sentido de verticalidade e arrombamento atmosférico com figuras escorçadas num sentido de transgressão espacial. Todas as figuras apresentam-se do mesmo tamanho e, portanto, sem nenhum conceito ou aplicação de grande afastamento. No caso da pintura de tectos com representação de elementos arquitectónicos falsamente construídos, é importante observar três modos. Um em que a figura mantém uma integração com a falsa arquitectura, muitas vezes inserida nos próprios elementos arquitectónicos outro em que estes elementos flutuam em diversas direcções e não se inscrevem directamente na quadratura. Não necessariamente um modo ou uma tipologia, é a presença das figurações expostas no quadro central, que algumas vezes aparecem numa disposição oblíqua ou frontal e, neste

último caso, organizados num eixo perpendicular ao olho do espectador no centro do espaço e com visão zenital. Nesta última situação muitas vezes as figuras só aparecem no quadro central, onde a quadratura apresenta-se como pesada moldura ou uma espécie de separador entre duas realidades.

É o caso da decoração do tecto da Igreja do Menino-Deus, em que a força figurativa acontece somente no centro do suporte, apesar de nos quatro ângulos apresentar representações de figuras alegóricas. Ora, quando observamos este tecto como um todo, o que chama a atenção em primeiro lugar não são estas figuras situadas nos balcões semi-circulares, mas a força expressiva da dinâmica do centro figurativo.

É que para uma correcta análise destes elementos compositivos temos que ter em mente a diferença entre visão frontal e visão escorçada. Aqui, a quadratura está rigorosamente escorçada e as figuras do centro figurativo estão rigorosamente em visão frontal, não indo nem mesmo a variação entre as figuras que estão num plano mais afastado e outras que se apresentam num plano mais próximo do espectador. A falsa arquitectura está em escorço, mas as figurações no centro do painel são apresentadas ao espectador de modo frontal. Numa tentativa de entender a construção perspéctica desta pintura, deixando de lado os elementos figurativos que foram agora vistos, este tecto organiza-se numa composição com quatro pontos de fuga. Uma escolha deliberada, sem o rigor da tratadística e da geometria, mas de acordo com a organização do espaço interno do ambiente. Era a necessidade de mostrar toda a cena não apenas para um único espectador. Na verdade, a intenção dos artistas era a de permitir que um número maior de fruidores integrassem uma ilusória participação no plano divino, mesmo que isso significasse uma visão menos correcta geometricamente: não se pode esquecer que o centro figurativo optou por uma visão frontal e sem o compromisso com figuras escorçados.

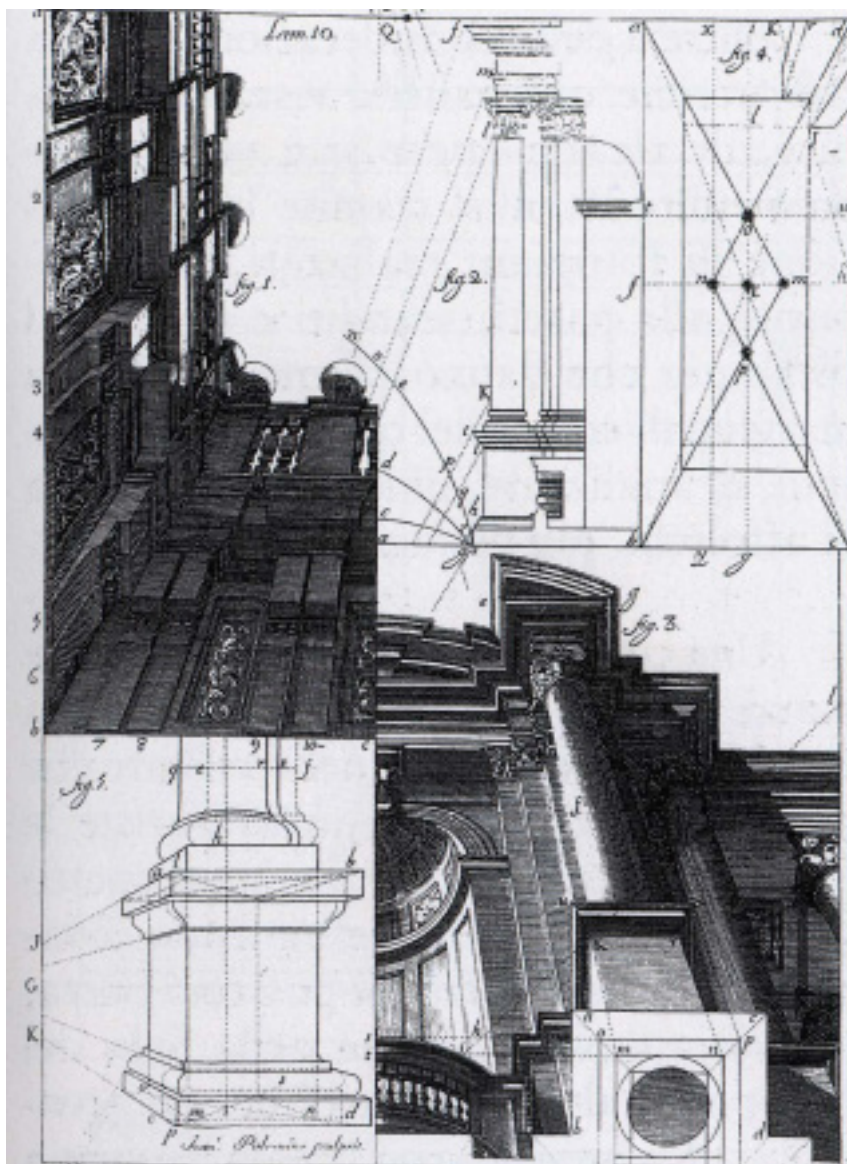
Esta sistemática de pontos de fuga era uma preocupação constante por parte dos mais prestigiados quadraturistas, e aparece na tratadística especializada desde os séculos XVI e XVII. Apenas como título de lembrança, as obras de Tommaso Laureti (1530-1602), considerado um dos grandes pintores de perspectiva do fim do século XVI e autor de um instrumento para a demonstração do princípio perspéctico, ilustrado na publicação do *Due Regole* de Vignola-Danti em 1585, pode ser considerado o mais significativo estudo e que mais influenciaria uma enorme gama de perspécticos ao longo dos tempos.

Na sucessão dos grandes quadraturistas pode-se citar o nome de Girolamo Curti (1570-1632), *che incorporava motivi architecttonici barocchi entro schemi ostinatamente impostati su único punto di fuga, como gli era stato insegnato, invece di adottare i sisteme più sciolti di Annibale Carracci e Pietro da Cortona.*²⁷ Segundo Martin Kemp, posterior a esta primeira fase dirigida por Girolamo Curti, *il compito di fondere la tradizione bolognese com le nuove idee romane fu lasciato ai suoi sucesori, Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli.*²⁸

O ponto de fuga central era na pintura de falsa arquitectura do século XVI e XVII confundido com um sinal de rigor geométrico, além de uma nítida proximidade com a tratadística coeva. Girolamo Curti formou-se nos tratados de Vignola e de Sebastia-

27. Martin Kemp, *La Scienza Dell'Arte – Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, pp. 93, 121.

28. *dem, ibidem*, p. 155.

FIG.5 ANTONIO PALOMINO, *EL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA*, LAMINA 1.ª, TOMO II, FIGURA IV.

29. Francesco Negri Arnoldi, "Prospettici e Quadraturisti", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol. XI, p. 107.

no Serlio, transmitindo aos seus sucessores um modelo arquitectónico teoricamente aplicável.²⁹ No entanto, quando não era possível condicionar a superfície pintada a uma coerência unificada, subordinando todas as formas a um correcto ponto de fuga, ou seja, sempre que o espaço a representar fosse demasiado largo ou longo criando a obrigatoriedade desta centralidade única das linhas de fuga, Colonna usava sistemas menos rígidos para atenuar o escorço arquitectónico e figurativo. Para tal, usava elementos arquitectónicos curvos, para evitar a leitura mais definida de todo o espaço representativo. Este sistema pode ser usado em qualquer tecto que incor-

pore as mesmas características materiais acima mencionadas. Assim, a sua intenção era a de criar volume e certa plasticidade onde os elementos perspectivados do lado longo não ficassem escorçados para o ponto de fuga central, mas reencaminhados para dois pontos de fugas laterais. Este esquema parece reaparecer em algumas das obras portuguesas, como é o caso da pintura do tecto da Igreja do Menino Deus, onde pretende recriar a simulação proposta pelos artistas: uma quadratura aplicada a partir da sanca real que cria uma abertura rectangular no cimo do suporte, com certos preciosismos para desfrute de observadores cultos.

Deve notar-se que a construção do espaço perspéctico com quatro pontos de fuga foi exemplificada muito bem pelo tratadista espanhol Antonio Palomino, na obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, publicado em 1724 (Fig.5). Na lâmina 1º, tomo II da figura IV, do capítulo IV, o tratadista espanhol trata especificamente da perspectiva dos tectos. Neste ponto Palomino justifica o uso de quatro pontos de fuga organizados no eixo longitudinal e transversal. É possível pensar que este texto tenha circulado em Portugal entre a década de trinta e quarenta e que João Nunes de Abreu poderia ter usado o mesmo sistema criando um processo operativo mais próximo da cultura portuguesa daquela primeira metade do século XVIII. Esse perspéctico português conheceu bem este princípio de construção arquitectónica e o exemplo da pintura do intradorso da igreja do Menino Deus é um dos mais significativos espécimes da apropriação do modelo baquereliano em Lisboa. ●

Magno Mello

Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa.