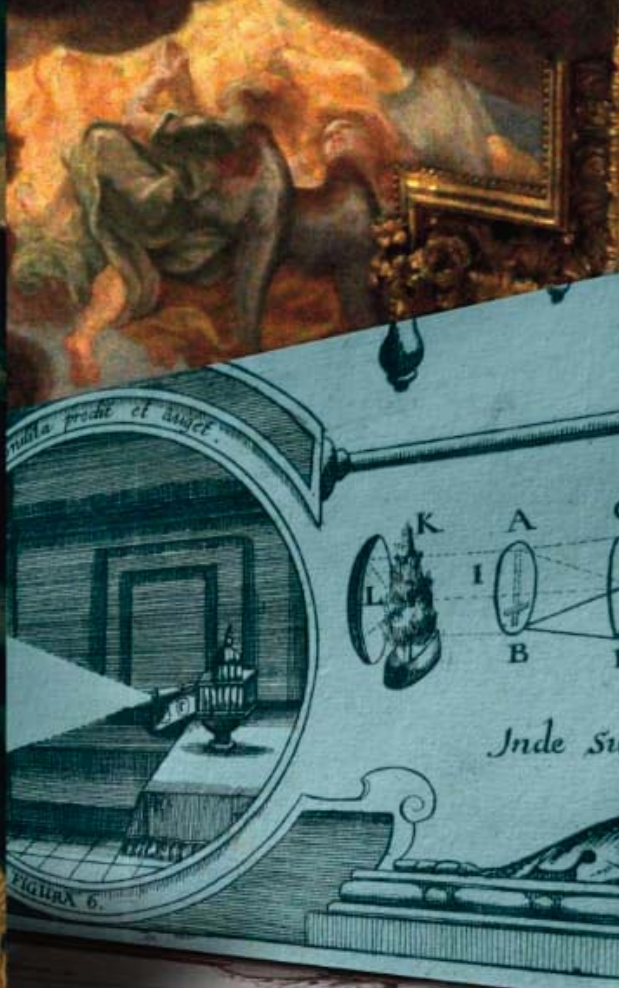


e-hum

Revista Científica das Áreas de Humanidades
do Centro Universitário de Belo Horizonte

ISSN 1984-767X

Belo Horizonte, vol. 13, n.º 1, Janeiro/Julho de 2020 - [www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)



Dossiê:

**A História da Arte e a
Construção da Fantasia
no Mundo Barroco.**

Editor Chefe:

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto

Conselho Editorial

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior

Conselho Consultivo

Alexandra do Nascimento Passos

Centro Universitário UNA

Alexandre Bonafim Felizardo

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Aline Magalhães Pinto

Pontifícia Universidade Católica - PUC-RJ

Daniel Barbo

Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Eliane Garcindo de Sá

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Jairo Venício Carvalhais Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/FAE

Jonis Freire

Universidade Federal Fluminense - UFF

Jorge Luiz Prata de Sousa

Universidade Salgado de Oliveira - UNIVERSO

Júlio César Meira

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Lana Mara de Castro Siman

Universidade Estadual de Minas Gerais - UEMG

e Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG/FAE

Lucília Regina de Souza Machado

Centro Universitário UNA

Margareth Vetus Zaganelli

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Maria Antonieta Albuquerque de Oliveira

Universidade Federal de Alagoas - UFA

Maria de Deus Manso

Universidade de Évora, Portugal

Rafael Sumozas Garcia-Pardo

Universidad de Castilla-La Mancha - UCLM, Espanha

Renato Silva Dias

Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES

Sérgio Henriques Zandoná Freitas

Universidade FUMEC

Vanicléia Silva Santos

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Wânia Maria de Araújo

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Wellington de Oliveira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM

Centro Universitário de Belo Horizonte

Reitor:

Rafael Luiz Ciccarini Nunes

Diretoria de Campus e Acadêmica

Diretor: *Eduardo Oliveira França*

Coordenador de Curso:

Saulo Donnard Carneiro

Pesquisa e Extensão

Diagramação

Rangel Cerceau Netto

Contato:

ehum

Revista da Pós-Graduação UNIBH

Av. Prof. Mário Werneck, 1685 – Campus Estoril

e-mail:

ehum.revista@gmail.com / ehum@unibh.br

home page:

<http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index>



Sumário

Editorial

Apresentação05

Artigos Livres

As funções da Linguagem no Processo de Retextualização: Um Estudo a partir da Obra *Emoji Dick, or the Whale*.

The Language Functions in the Retextualization Process: A Study based on Emoji Dick, or the Whale. in Dialogue10

Prática Cotidianas e Construção dos Lugares: História e Memórias na Região de Citrolândia.

Practice daily and Construction of Places: History and Memories in the Citroland Region30

Dossiês:

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

Faced with the effectiveness of images – knowing how to see painting in Colonial Brazil42

A iconografia das Almas e do Purgatório: uma releitura bibliográfica e alguns exemplos (séculos os XV ao XVIII).

The iconography of Souls and Purgatory: a re-reading bibliographic and some examples (15th to 18th centuries)56

Entre o Natural e o Artificial: Visualização e Representação no Século XVI

Between the Natural and the Artificial: Visualization and Representation in the 16th Century69

Juan de Valdès Leal y la Pintura de Perspectiva em la Sevilla del Barroco

Juan de Valdés Leal e a Perspectiva em la Sevilla del Barroco80

Libros de Perspectiva en los Talleres de Artistas Sevillanos del Barroco

Livros de Perspetiva nas Oficinas de Artista Sevilhanos do Barroco

Books Perspective at Sevillian Painters Workshops of the Baroque90



Agradecimento aos pareceristas:

eu agradeço aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos ao nosso Conselho Editorial. A participação voluntária de autores, conselho consultivo e avaliadores foi essencial para a reavaliação de nossos procedimentos de editoração. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a qualidade dos artigos veiculados em nossa Revista.

Adriana do Carmo Figueiredo (CEFET/MG)

Ana Rosa Vidigal (UNIBH)

André Cabral Honor (UNB)

Claudio Monteiro Duarte (UFMG)

Fabrcio Vinhas Manini Angelo (UFMG)

Fauzia Farneti (UNIFI/Ita)

Jairo Venício Carvalhais Oliveira (UFMG)

Jorge Alberto Diaz (UNAL/Co)

Luiz Gonzaga Morando Queiroz (UNIBH)

Loque Arcanjo Júnior (UEMG)

Magno Moraes Mello (UFMG)

Marco Antonio Silva (PBH/UNIBH)

Rangel Cerceau Netto (UEMG)

Rodrigo Barbosa Lopes (UNA)

Renato da Silva Dias (UNIMONTES)



EDITORIAL

É com muita alegria que apresentamos a 24^o (vigésima quarta) edição do periódico E-Hum do Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH. Neste contexto pandêmico, diante de uma realidade desafiadora, podemos dizer que a arte nos salva com uma edição especial dedicada ao ilusionismo arquitetônico e a fantasia no mundo barroco. Na seção de artigos livres Rubens Júlio Lopes Júnior e Jairo Venício Carvalhais Oliveira focam no estudo das funções de linguagem predominante no processo de retextualização que acontece na utilização de Emojis. Para os autores, as funções da Linguagem nos Emojis marcam os papéis diferenciados que os signos imagéticos criam em seus contextos como ferramentas da comunicabilidade humana. Assim, o estudo busca através do romance americano Moby Dick investigar e desvendar até que ponto os emojis funcionam como instrumentos de diálogos eficazes no tocante à interação humana. Seguindo a seção de artigos livres Luciana da Costa e Souza e Alexandra Nascimento Passos buscam analisar a dinâmica histórica entre o passado e o presente da ocupação de uma região que comportou a Colônia Santa Isabel, criada pelo poder público para isolamento e segregação de pessoas com hanseníase em 1930. Por meio da metodologia da história oral, as autoras reconstroem as experiências singulares e de ressignificação deste local, hoje denominada região de Citrolândia, localizada no município de Betim, zona Metropolitana de Belo Horizonte.

Neste número da Revista E-hum apresentamos o Dossiê História da Arte intitulado A construção da fantasia no mundo barroco. Trata-se de cinco textos particularizados sobre arte, a partir de pontos de vista da história, da história da arte, da história da ciência e da crítica de arte no período em que vigorou a sensibilidade barroca. Isso enriquece as discussões, promove novas e dinâmicas reflexões sobre os temas aqui tratados. Esta é a nossa intenção. As discussões estão versadas a partir de um ponto de vista formal, histórico e cultural, de modo que seus respectivos conteúdos se entrelaçam e permitam uma discussão mais rica e pujante do objeto artístico.

Os contextos apresentados ao leitor vão desde o argumento formal, preocupações metodológicas, as questões científicas que norteiam a arte, sua relação com o universo científico e ainda aspectos da dinâmica da própria pintura e seus representantes. Esta edição vem dar corpo a uma das nossas mais inquietantes preocupações, ou seja, a relação entre arte e ciência no mundo barroco. É importante contextualizar as teorias perspécticas – de um modo muito próximo ao que Panofsky chamou de formas simbólicas e a partir de um conceito de linguagens. Portanto, é neste contexto que importa analisar os ambientes onde se desenvolveram e permitiram a difusão da representação perspéctica. Isso nos remete a outros questionamentos, ou melhor, quem são os atores da perspectiva e qual o seu estatuto de operação e em que setor social pertenceram: religioso; laico; ou matemático. Na continuidade ainda podemos fazer a pergunta: é possível identificar os ambientes que facilitaram ou impediram a transmissão desta sabedoria às oficinas ou às academias? Fica aqui algu-



mas propostas de reflexão, de debate, pois o espaço não nos permite apontar conclusões finais. Nosso dossiê pretende informar, levantar questões, mas também apresentar um panorama significativo da história e da arte no período moderno. Podemos perceber a arte como uma história da linguagem visual e nesta postura os textos deste volume podem esclarecer ao leitor fragmentos de uma pesquisa ou parte de um processo analítico que pode ser desenvolvido em futuras investigações.

O campo de pesquisa da arte pode variar desde as formas visíveis e objetivas, até um universo invisível e imaterial, mas que dialoga com o espectador via objeto artístico. Estamos falando de duas realidades: a visível e física de um contexto tátil e outra de significados culturais. Neste sentido vislumbramos as duas “aparências” que nos conduzirá a uma análise do objeto de forma pertinente e plausível. Nossa tentativa é a de propor ao estudioso iniciar suas pesquisas já refletindo sobre seu objeto, encontrando formas estruturais de melhor dinamizar sua investigação através de leituras multidisciplinares e não isoladas num determinado campo de ação mais confortável.

É importante referir que este dossiê vem coroar o trabalho do grupo de pesquisa intitulado *Perspectiva Pictorum*, criado em 2007 e com diversas publicações. Este grupo conta com a participação de professores de história e de história da arte de diversos programas de pós-graduação das Universidades brasileiras e ainda recebe professores de diversas universidades estrangeiras como, por exemplo, a Universidade Nova de Lisboa, a Università degli Studi di Firenze, a Universidad Nacional de Marizales, a Universidad de Sevilla, a Universidad Pablo Olavide e a Universidade do Minho.

Este grupo de pesquisa organiza eventos de dois em dois anos na intenção de debater sobre a pintura ilusionista e as questões sobre a literatura artística, a partir do Renascimento. Estes eventos e suas respectivas publicações permitem dar um novo respiro ao estudo da pintura entre os séculos XVII e XIX, entre a Europa e a América Portuguesa.

Nos últimos eventos nossa intenção foi a de dedicar uma atenção maior à presença no Brasil do tratado *Perspectiva Pictorum* do Jesuíta Andrea Pozzo e atuar com maior precisão nas investigações sobre os tratados de arquitetura e de perspectiva que possam se relacionar com a decoração espacial no Brasil Colonial. Um assunto muito pouco estudado, mas que merece uma atenção da nossa historiografia da arte. E como chama a atenção Martin Kemp, a perspectiva deve ser vista dentro de uma conjuntura cultural e específica e não a partir de dogmatismos matemáticos. Normalmente os tratados são estudados fora de uma proximidade com a pintura e, neste caso, nosso objetivo fulcral é o de aproximar estes conhecimentos técnicos com a feitura da obra de arte, especialmente a decoração ilusionista em tetos ou em paredes em todos o espaço nacional, valorizando as suas particularidades culturais.

Em contato com a Università degli Studi aprendemos muito sobre as pesquisas interdisciplinares conjugando a história da arte, o restauro arquitetônico e a disposição científica. É necessário compreender que para um melhor entendimento destas



pinturas e sua proximidade com os textos científicos, o estudo separado não permite uma compreensão completa do objeto em questão. Naturalmente, a catalogação e inventariação é basilar e ponto de partida para qualquer estudo. Mas apenas conhecer e identificar as obras não resolve a situação. As etapas são: inventariar, conhecer a documentação e criar um corpus imagético. Somente posteriormente a estas etapas é que podemos nos aventurar no conhecimento intrínseco destas pinturas.

O campo desta nossa publicação não passa exclusivamente pela decoração perspectica, mas dá uma amplitude de temas e de interpretações para mostrar as possibilidades de investigação desta disciplina. Não nos preocupamos com uma construção linear dos temas ou da sua cronologia, pois os temas e os assuntos são diversos e não apresentam uma continuidade entre si. É importante lembrar que para além das nossas especificidades, o ver a obra e interpretá-la deve ser um ponto assente em nossos pensamentos. Assim, discute-se a partir do olhar em seu aspecto formal, em suas particularidades, mas, igualmente, em seus mundos “cosmovisionais”. Com esta proposta apresentamos ao leitor tanto as probabilidades do objeto, como as análises das suas funções e do seu sentido retórico ou persuasivo.

O dossiê se abre com algumas reflexões metodológicas de Magno Moraes Mello. Ele chama a atenção para as muitas lacunas em nosso conhecimento da prática da pintura na América portuguesa, principalmente no que diz respeito ao aprendizado técnico dos pintores. O texto é um convite as novas pesquisas, e incentiva os pesquisadores a unirem suas forças num projeto mais coeso, a fim de esclarecer como os pintores adquiriam seus conhecimentos de geometria, base fundamental na prática da pintura de falsa arquitetura, característica frequente nas pinturas em todas as regiões da Colônia. Ele levanta uma série de questões que, se desenvolvidas, poderiam produzir interessantes estudos. O texto também discute a possível importância da Ordem dos Jesuítas na difusão dos conhecimentos matemáticos no Brasil colonial, impactando a produção artística, e levanta a problemática dos significados espirituais da arte sacra ocidental nesse período, a partir da mentalidade jesuíta.

No segundo artigo, Adalgisa Arantes Campos passa em revista a tradição historiográfica sobre o desenvolvimento da crença no Purgatório enquanto lugar escatológico, comentando principalmente os trabalhos de Jacques Le Goff, Michel Vovelle e Flávio Armando da Costa Gonçalves, sendo que estes dois últimos privilegiam fontes iconográficas de pesquisa. O texto afirma a existência de um hiato entre o estabelecimento da crença no Purgatório e o surgimento de sua representação figurativa. Em seguida, ela faz uma análise iconográfica de três obras de arte, de três momentos históricos distintos, permitindo assim que sejam vistas as transformações na crença no Purgatório, ao mesmo tempo em que nos permite perceber a continuidade do conceito escatológico.

No texto seguinte, Fumikazu Saito discute as relações entre perspectiva naturalis e perspectiva artificialis nos séculos XV e XVI, numa discussão que associa a História da arte e a História da ciência, esclarecendo, por exemplo, as diferentes termi-



nologias presentes nos tratados de óptica e perspectiva, tanto medievais quanto renascentistas. Em seguida, ele se concentra no tratado de Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, do século XVI, mostrando como o tratado marca um afastamento entre os estudos de perspectiva linear, própria dos pintores, matemáticos e geômetras, e os estudos de óptica e “perspectiva natural”, absorvidos cada vez mais nos tratados de medicina e filosofia natural.

Já o artigo de Alfredo Morales é um estudo sobre a obra do pintor sevilhano Juan de Valdés Leal, o autor do célebre ciclo *Jeroglíficos de Nuestras Postrimerias*, composto de duas pinturas: *Finis gloriae mundi* e *In Ictu Oculi*. Com sua temática macabra, essas duas pinturas renderam a Valdés Leal a alcunha de “pintor da morte”. Morales nos revela o quão injusta é tal fama, ao mostrar outros aspectos de sua trajetória em Sevilha. Na verdade, encontra-se nessa cidade uma variedade de obras do pintor, desde a pintura mural até a pintura de perspectiva, passando pela policromia de retábulos. Alfredo Morales tenta discernir também, no conjunto de sua obra, a participação do filho do pintor, Lucas Valdés, especialmente na pintura de perspectiva, ou falsa arquitetura.

O contexto da pintura sevilhana também é abordado no texto de María Mercedes Fernández Martín, em seu estudo sobre as bibliotecas dos pintores, a partir de seus testamentos e inventários. Ela também menciona Valdés Leal e seu filho, Lucas Valdés, mas em meio a outros pintores igualmente importantes, como Matías de Artega y Alfaro, Estéban Murillo, Andrés Pérez, e principalmente Domingo Martínez, o pintor sevilhano mais importante da primeira metade do século XVIII e possível discípulo de Lucas, e que possuía uma ampla biblioteca com numerosos tratados de pintura e arquitetura. Ela então estuda a influência desses tratados, especialmente o de Andrea Pozzo, em algumas obras de Martínez preservadas em Sevilha.

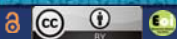
É basilar dizer que a história da arte não deve focar exclusivamente a uma preocupação voltada para grandes problemas ou grandes soluções de atribuição de autoria ou espaços cronológicos. O “olhar” nos permite analisar tanto uma obra antiga como outra mais próxima. Enfim acreditamos que a mensagem mais importante e, provavelmente, o ponto de partida de cada autor, de cada pesquisa aqui apresentada neste dossiê.

As investigações nos mostram que a história da arte parte de problemas, de convergências e de confrontos e são todas estas “peças” que reagrupadas nos remete ao processo interpretativo da obra de arte.

Deste modo vamos ver a arte não apenas pela forma, pela estrutura, pela religião, pela sociedade ou pela política, mas por tudo isso, ao mesmo tempo, e com considerações específicas de trabalhar o universo cultural artístico num quadro epistemológico aberto com novos olhares e novas experiências.

Não se pode esquecer que o passado nos deu de presente o objeto artístico – temos que procurar entendê-lo sempre hoje com os nossos olhares, com os nossos conhecimentos. Neste dossiê apresentamos um mundo em formas sensíveis transformado em signos. Afinal, espacialidade, um ponto bem desenvolvido nesta edição, permite





interpretações dilatadas de grande alcance, que em certa medida caminha lado a lado numa ordenação temporal própria. É o nosso olhar o responsável pelos princípios de classificação.

Ao leitor desejo uma leitura profícua e espero que estes textos possam criar condições reais de um conhecimento de grande elasticidade entre história, ciência e história da arte. A pluridisciplinaridade pode ser também um caminho a ser percorrido pelo historiador da arte.

Não poderia deixar de manifestar o meu agradecimento às contribuições enviadas para a composição deste dossiê. A todos o meu sincero obrigado.

Organizadores do Dossiê:

 <https://orcid.org/0000-0003-3963-8338>

Prof.Dr. Magno Moraes Mello

 <https://orcid.org/0000-0003-0579-0737>

Prof. Dr Cláudio Monteiro Duarte

 <http://orcid.org/0000-0001-8013-7645>

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto

Editor Chefe:



As funções da Linguagem no Processo de Retextualização: Um Estudo a partir da Obra *Emoji Dick, or the Whale*.
*The Language Functions in the Retextualization Process: A Study based on *Emoji Dick, or the Whale*.*

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3039>

Rubens Júlio Lopes Júnior

Professor de língua inglesa do Colégio Tiradentes da PMMG.
rjljunior@hotmail.com



Jairo Venício Carvalhais Oliveira

Professor da FALE da Universidade Federal de Minas Gerais.
Doutor e mestre em Estudos Linguísticos pela UFMG.
jairovco.ufmg@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3511-9293>

Recebido em: 21/05/2020 – Aceito em 25/07/2020

Resumo: *Moby Dick* é um romance norte americano bastante conhecido. Assim como outras obras famosas, a história da grande baleia branca foi recontada em diversas oportunidades, nos mais variados gêneros. Em 2010, foi publicado um livro chamado *Emoji Dick, or The Whale*, por Fred Benenson. Essa obra foi o primeiro romance escrito em emojis aceito pela Biblioteca do Congresso, a mais antiga dos Estados Unidos. Tomando *Emoji Dick* como objeto de estudo, esta pesquisa analisa os emojis como ferramentas da comunicabilidade humana. Embora o objetivo central deste artigo seja identificar quais são as funções de linguagem predominantes no processo de retextualização que acontece em *Emoji Dick*, este trabalho acaba por explorar também o papel que os signos imagéticos em questão detêm enquanto recurso linguístico de maneira geral. O referencial teórico que fundamentou esta pesquisa partiu, principalmente, dos estudos voltados para as funções de linguagem propostas por Jakobson (1979) e discutidas por Chalhoub (1997), e dos processos de retextualização oferecidos por Marcuschi (2001). Este estudo pretende, assim, investigar e desvendar até que ponto os emojis funcionam como instrumentos de diálogo eficazes no tocante à comunicação humana.

Palavra Chave: Emojis; funções de linguagem; retextualização.

Abstract: *Moby Dick* is a well-known American novel. As well as other famous works, the story of the great white whale has been retold in different occasions, in a wide variety of genres. In 2010, a book called *Emoji Dick, or The Whale* was published by Fred Benenson. The retextualization was the first novel translated into emojis accepted by the Library of Congress, the oldest of the US. Taking *Emoji Dick* as an object of study, this research analyzes emojis as human communicability tools. Although the main objective of this article is to identify which functions of language are prevailing in the retextualization process that happens in *Emoji Dick*, this work eventually explores the role that the image signs at issue hold as a linguistic resource in general. The theoretical background that is the basis of this research was mainly taken from studies focused on the functions of language proposed by Jakobson (1979) and discussed by Chalhoub (1997), and the retextualization process offered by Marcuschi (2001). Therefore, this study aims to investigate and unravel to what extent emojis act as effective dialogue instruments to the human communication.

KeyWords: Emojis; functions of language; retextualization.



Introdução

A escrita é um fenômeno que acompanha a evolução do ser humano ao longo da história, permitindo, sobretudo, o registro de fatos, acontecimentos e emoções. Nos primórdios da humanidade, quando ainda não havia um sistema organizado de caracteres que permitisse a representação de palavras através de uma sequência lógica, as escriturações eram baseadas em imagens, demonstradas por meio de pictogramas, que, de acordo com Paiva (2016), significam a representação de um conceito por meio de uma figura.

Embora a comunicação escrita tenha sido iniciada através dos pictogramas, ela evoluiu para a escrita por meio de palavras. Hoje, porém, principalmente no meio tecnológico digital, existem figuras - como os emojis - que podem ser utilizadas simultaneamente com o texto escrito, funcionando, de certa forma, como suporte que complementa a construção de sentidos daquilo que se deseja expressar por meio da escritura ou, até mesmo, constituindo-se como elementos centrais no processo de significação.

Os emojis, de acordo com Paiva (2016), são representações tipográficas de expressões faciais retratadas a partir de imagens, muito recorrentes em plataformas digitais, principalmente em redes sociais. Entretanto, os emojis vão além de expressões faciais, podendo representar pessoas, objetos, animais, elementos da natureza, alimentos, símbolos utilizados como linguagem não verbal (placas, por exemplo), caracteres asiáticos, dentre outras categorias. Ainda de acordo com Paiva (2016), os emojis podem ser utilizados para diferentes funções linguísticas, especialmente no que se refere à expressão de sentidos de caráter emocional. A partir desses apontamentos, é coerente afirmar que a função emotiva/expressiva da linguagem exerce importância de primeira grandeza na constituição identitária dos emojis.

No final da década de 70, Roman Jakobson (1979), um dos mais importantes linguistas do século XX, pontua que a linguagem é constituída de diferentes fatores que envolvem o processo de comunicação entre os indivíduos: contexto, remetente, mensagem, destinatário, contato e código. Esses fatores, segundo o linguista russo, determinam as seis funções da linguagem, respectivamente: referencial, emotiva, poética, conativa, fática e metalinguística. Na atualidade, com o advento das novas tecnologias, os emojis configuram uma nova forma de linguagem. Como consequência disso, este trabalho apresenta uma breve análise de como as funções propostas por Jakobson se estabelecem em um recorte do gigantesco contexto em que os emojis estão presentes.

Com o avanço da tecnologia digital e o extraordinário consumo de redes sociais na contemporaneidade, o uso de emojis tem se tornado cada dia mais comum. Dentre os efeitos do uso massivo desse novo recurso linguístico, está a adaptação de textos escritos em caracteres do alfabeto romano para a linguagem imagética dos emojis. A nova versão da obra literária *Moby Dick*, de autoria de Herman Melville, intitulada *Emoji Dick, or The Whale*, feita por Fred Benenson, pode ser considerada uma consolidação dessa retextualização por meio de emojis.

A partir da leitura das obras *Moby Dick* e *Emoji Dick, or The Whale*, este trabalho tem como objetivo central analisar como as funções da linguagem propostas por Jakobson (1979) são representadas ao longo do processo de retextualização da narrativa de Herman Melville e, a partir disso, verificar a existência (ou não) de possíveis problemas linguísticos encontrados no tocante ao processo de retextualização do romance para um novo texto cuja construção situa-se, predomi-



minantemente, no terreno da linguagem visual.

No que diz respeito ao processo de retextualização, Marcuschi (2001) apresenta diversas situações em que essa atividade é realizada. Contudo, a retextualização de textos escritos para textos imagéticos – os emojis, especificamente – não é uma atividade comum, tendo em vista que os emojis são signos semióticos relativamente novos em relação à comunicação realizada por meio de signos verbais. Essa é, portanto, uma justificativa plausível, a qual julgamos pertinente para embasar a escolha do tema investigado.

De acordo com a Emojipedia¹, um catálogo *online* de emojis que demonstra o significado e a utilização dos caracteres imagéticos no Padrão Unicode, existem, na última versão Unicode, 3.304 emojis². O lançamento de emojis mais recente é o Emoji 13.0, que adicionou 117 novos emojis em março de 2020. É importante conhecer as especificidades e as funcionalidades desse novo signo semiótico, uma vez que ele se faz presente no mundo tecnológico e globalizado. Nesse sentido, os resultados apurados a partir da pesquisa que origina este artigo podem contribuir para uma compreensão mais bem elaborada no que concerne à aplicabilidade dos emojis na comunicação contemporânea.

As análises apresentadas neste trabalho foram realizadas a partir do estudo do capítulo 36 da obra *Emoji Dick, or The Whale*. Essa obra é uma tradução/retextualização do romance literário intitulado *Moby Dick*, de autoria do norte-americano Herman Melville, para a linguagem dos emojis. De forma específica, foram examinados, no capítulo selecionado, os textos escritos e os textos imagéticos envolvidos no processo de retextualização no âmbito das funções da linguagem presentes nas duas obras. É importante assinalar, desde já, que o estudo aqui apresentado não tem como pretensão efetuar análises literárias acerca do romance de Melville. Entretanto, em alguns momentos, foram realizadas breves interpretações da narrativa a fim de se compreender a dimensão contextual que engloba os textos analisados. Além disso, também foram analisados elementos paratextuais presentes unicamente na retextualização de *Moby Dick*. Ao final, serão apresentados possíveis questionamentos a respeito do que foi examinado e tido como resultado da pesquisa empreendida.

Do ponto de vista da sua estruturação composicional, o presente artigo encontra-se organizado em 06 (seis) seções, além da introdução e das considerações finais. Na seção 1, são apresentadas algumas considerações sobre o surgimento e a evolução da escrita, bem como algumas conceituações relativas às funções da linguagem na abordagem comunicacional proposta por Roman Jakobson. A seção 2 trata do fenômeno da retextualização, enfatizando as possíveis transformações existentes na passagem do conteúdo informacional de um texto para outro (ou de um gênero textual para outro gênero textual). A seção 3 é destinada a uma apresentação sobre os emojis, no intuito de caracterizar essa forma de linguagem e de apresentar a sua rápida evolução no que tange ao uso de novas linguagens nas interações sociais. A seção 4 apresenta os procedimentos metodológicos utilizados na realização da pesquisa. Já as seções 5 e 6 tratam, respectivamente, da análise dos dados e da discussão dos resultados obtidos.

A Escrita e as Funções da Linguagem

Não há como pontuar com exatidão onde, de fato, a escrita surgiu. Cohen (1970) salienta que “não é possível segui-la [a história da escrita]

¹Disponível em: <http://emojipedia.org>

²Disponível em: <https://emojipedia.org/faq/>



simplesmente no decurso do tempo, porque começou várias vezes e em mais de um lugar”. De acordo com informações fornecidas no episódio 6 da série televisiva canadense *Ecce Homo* (1999), intitulado “Escrita”, entre os principais registros de origem da escrita estão a região da Suméria, onde hoje é o Iraque, há cerca de 5.500 anos, em placas de barro; há mais de 3.500 anos, na China, na forma de pictogramas; e há cerca de 2.500 anos, quando os maias desenvolveram seu próprio sistema de escrita na América Central.

O complexo da escrita surgiu, inicialmente, da necessidade de fazer contas e listar posses. Os fenícios, que faziam parte da Civilização Fenícia na Antiguidade, criaram um sistema com 22 caracteres: as 22 consoantes que são conhecidas até hoje no alfabeto romano. Os gregos aperfeiçoaram o sistema já existente criando as vogais. Assim, também, surgiu o alfabeto: a junção da primeira vogal (alfa) à primeira consoante (beta).

Apesar de toda a funcionalidade da escrita, sua evolução e seu desenvolvimento ao longo da história, é de se considerar que estejamos retornando às origens – voltando às imagens – uma vez que, atualmente, a linguagem não verbal vem ganhando espaço nos meios de comunicação. Por outro lado, há quem discorde. É dito no episódio “Escrita” de *Ecce Homo* (1999) que “as imagens jamais poderão substituir a escrita, pois seria impossível criar filmes ou histórias em quadrinhos sem palavras ou roteiros”. Hoje, entretanto, esse paradigma tem chances de ser contestado se forem levados em consideração o uso e a funcionalidade dos emojis como um dos mais novos recursos de comunicação humana.

Vista como um processo que envolve a troca de informações entre dois ou mais interlocutores por meio de signos e regras semióticas mutuamente entendíveis, a comunicação humana pode ser entendida, conforme os estudos de Jakobson (1979), como um processo social primário, o qual permite criar e interpretar mensagens que provocam uma resposta. Nesse sentido, a mensagem enquanto componente do processo comunicacional acontece com o propósito de transmitir: é chamado de *emissor* aquele que envia, através de um *código*, a mensagem a um *receptor*. Esse código diz respeito a um *contexto* e é veiculado através de uma estrutura física denominada *canal*.

Sobre essa questão, é importante destacar, como bem apontam Flores e Texeira (2017, p. 22), a importância dos estudos de Jakobson, uma vez que ele pode ser considerado “um dos primeiros linguistas a pensar sobre as questões da enunciação, porque sua teoria das funções da linguagem e seu trabalho sobre os *shifters* são algumas das primeiras sistematizações que se têm em linguística sobre o lugar do sujeito na língua”, concepção até então não levada em consideração pelas teorias linguísticas anteriores.

Alguns estudiosos elaboraram modelos e teorias a respeito desse sistema de comunicação. Karl Bühler, um psicólogo austríaco, por exemplo, o fez em três partes, apresentando três itens elementares: o *destinador* (mensagens expressivas), o *destinatário* (mensagens apelativas) e o *contexto* (mensagens de natureza comunicativa). Jakobson (1979) aprimorou esse sistema para seis itens, a fim de complementar o protótipo oferecido por Bühler: *contexto* ou *referente*, representando a função referencial; *remetente* ou *emissor*, correspondendo à função emotiva; *mensagem*, simbolizando a função poética; *receptor* ou *destinatário*, caracterizando a função conativa; *canal* ou *contato* retratando a função fática; e *código*, configurando a função metalinguística. Os fatores e suas respectivas funções são representados por Jakobson pelos seguintes esquemas:



	CONTEXTO		
REMETENTE	MENSAGEM		DESTINATÁRIO
	CONTATO		
	CÓDIGO		

Esquema 1. Fonte: Jakobson (1979)

	REFERENCIAL		
EMOTIVA	POÉTICA		CONATIVA
	FÁTICA		
	METALINGÜÍSTICA		

Esquema 2. Fonte: Jakobson (1979)

Essas funções coexistem dentro de um ato comunicativo. Numa mensagem podem estar presentes várias funções simultaneamente. Entretanto, uma delas predominará, tornando possível caracterizar a mensagem de acordo com seu fator e sua função.

A primeira função é a referencial. Seu foco principal é o contexto, isto é, de acordo com Chalhoub (1997), o referente e o contexto dão uma resposta à pergunta *do que se fala?* Fala-se sobre um *objeto referido* ao mundo extralinguístico, sendo esse objeto sempre constituído por expressões referenciais (ou denotativas). De maneira geral, é o reflexo do mundo.

A função emotiva, também conhecida como “expressiva”, chama atenção ao remetente. Volta-se para uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Essa função “tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada; por isso o termo ‘função emotiva’ [...] demonstrou ser preferível a ‘emocional’” (JAKOBSON, 1979, p. 124). O linguista ressalta, ainda, que a camada emotiva da linguagem é apresentada pelas interjeições. Além disso, é um traço importante o uso da primeira pessoa, tendo em vista que o elemento fundamental da função emotiva é o locutor ou remetente.

Quando o foco é o destinatário, a função conativa é a que está em funcionamento. De acordo com Jakobson (1979), “a orientação para o destinatário [...] encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo”, sendo o imperativo a marca principal, como no comando “Trabalhe!”. O imperativo carrega, de forma implícita, o sujeito “você” por trás do nível superficial, escrito, configurando, assim, o contato direto com o interlocutor.

Se o propósito de um dos dois sujeitos comunicativos, locutor ou interlocutor, é prolongar a comunicação, a função fática é a que se faz presente. O que é observado como foco nesse caso é o contato, o suporte físico e como ele se dá e/ou é tratado durante o processo de comunicação.

A função metalingüística tem relação com o código. O conceito de metalingüagem, nesse caso, ultrapassa os limites do uso lógico e linguístico. “Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha uma função metalingüística” (JAKOBSON, 1979, p. 127). A mensagem de caráter metalingüístico requer que a seleção operada no código articule elementos que retornem ao próprio código. Sendo assim, uma mensagem incompreendida que gere a pergunta “o que você disse?”, por exemplo, configura a função metalingüística da linguagem.



Quando o foco envolvido na comunicação é a mensagem, a função da linguagem exercitada é a poética. Esta diz respeito à disposição ou escolha das palavras na frase, aos sons emitidos pelas palavras ditas, dentre outros fatores.

Este trabalho tem como objetivo principal apontar e analisar o funcionamento das funções de linguagem presentes no texto escrito e no texto multimodal do capítulo 36 de *Emoji Dick, or The Whale*, e a relação existente no processo de retextualização da obra. Como já foi dito, não há como determinar apenas uma função de linguagem para um texto: haverá sempre a predominância de uma função, sem excluir a existência de traços que representem outras. Chalhoub (1997) fala sobre esse diálogo das funções: “Numa mesma mensagem [...] várias funções podem ocorrer, uma vez que, atualizando concretamente possibilidades de uso do código, entrecruzam-se diferentes níveis de linguagem”.

Os Processos de Retextualização

A principal característica de *Emoji Dick, or The Whale* é o fato de ser, por completo, uma retextualização. De acordo com Marcuschi (2001), a expressão *retextualização* foi utilizada primeiramente por Neusa Travaglia em sua tese de doutorado sobre a tradução de uma língua para outra, em 1993.

Existem, de acordo com Marcuschi, quatro possibilidades de retextualização. No quadro a seguir, podem ser conferidas tais ocasiões em que o processo de retextualização acontece através de exemplos contextualizados:

POSSIBILIDADES DE RETEXTUALIZAÇÃO					
1. <i>Fala</i>	→	<i>Escrita</i>	(entrevista oral	→	entrevista impressa)
2. <i>Fala</i>	→	<i>Fala</i>	(conferência	→	tradução simultânea)
3. <i>Escrita</i>	→	<i>Fala</i>	(texto escrito	→	exposição oral)
4. <i>Escrita</i>	→	<i>Escrita</i>	(texto escrito	→	resumo escrito)

Fonte: Marcuschi (2001, p. 48).

A partir dos exemplos dados, pode-se afirmar que a retextualização é uma atividade mais comum do que se imagina – o que não a torna menos complexa – ocorrendo em situações básicas do cotidiano. Marcuschi confirma essa afirmação ao dizer que as

atividades de retextualização são rotinas usuais altamente automatizadas, mas não mecânicas, que se apresentam como ações aparentemente não-problemáticas, já que lidamos com elas o tempo todo nas sucessivas reformulações dos mesmos textos numa intrincada variação de registros, gêneros textuais, níveis linguísticos e estilos. Toda vez que repetimos ou relatamos o que alguém disse, até mesmo quando produzimos as supostas citações *ipsis verbis*, estamos transformando, reformulando, recriando e modificando uma fala em outra. (MARCUSCHI, 2001, p. 48)

Para mais do que as quatro possibilidades sugeridas por Marcuschi, há também aspectos tex-



tuais-discursivos envolvidos nas atividades no processo de retextualização que se mostram indispensáveis para a presente pesquisa. Marcuschi (2001) propõe seis operações básicas que ocorrem no que diz respeito das atividades de retextualização: eliminação, completude e regularização, no nível das atividades de idealização, e acréscimo, substituição e reordenação, no nível das atividades de reformulação.

Este trabalho tem como principal objeto de pesquisa a retextualização de *Moby Dick* feita por Fred Benenson através dos emojis. Por se tratar de um material de puramente imagético, diferentemente do texto original, a retextualização em destaque confere traços muito divergentes em relação ao primeiro texto. Entretanto, isso também ocorre em outras situações de retextualização, como é o caso da *fala* e da *escrita*. Marcuschi enfatiza que:

[...] a oralidade apresenta certas características peculiares e tendenciais (por exemplo, repetição de elementos, redundância informacional, fragmentariedade sintática, marcadores frequentes, hesitações, correções etc.) que a escrita pode, para efeitos específicos, imitar sem deixar de ser escrita. Mas a escrita possui uma série de elementos gráficos tais como , ±, ∞, [], () ou então certos recursos da pontuação, de aspas e assim por diante que não ocorrem na oralização, mas que podemos oralizar (ou mesmo “gestualizar”) em certas condições” (MARCUSCHI, 2001, p. 53)

Tais características não dizem respeito à linguagem dos emojis. Entretanto, elas trabalham a favor da reiteração da concepção de que o texto multimodal confere propriedades distintas de outros textos.

Breve Considerações sobre os Emojis

Os emojis são pictogramas que podem representar sentimentos, ideias, entidades, estados ou eventos (EVANS, 2017). Ao longo dos anos, desde seu surgimento, o uso dos emojis tem crescido de forma considerável. O principal fator desse fenômeno é o uso facilitado pelas redes sociais. De acordo com a Emojipedia, há, atualmente, 3.304 emojis sancionados.

É importante registrar que não há como falar sobre emojis sem antes falar sobre emoticons, visto que os primeiros são, de certa, forma, a evolução dos segundos. Os emoticons possuem o mesmo propósito dos emojis, porém se configuram de maneira mais simplória: através da combinação de caracteres presentes no teclado de qualquer computador, como, por exemplo, :-).

De acordo com Avelar (2018), os emoticons surgiram em 1982 quando o professor americano Scott Fahlman, com a intenção de diferenciar o que era piada e o que era sério, sugeriu aos seus alunos da plataforma digital o uso dos ícones de emoção :) e :(. Já os emojis datam de 1997, segundo Maddox (2015), perfazendo um aprimoramento dos ícones de emoção representados pelos emoticons.

A palavra emoticon equivale às palavras de origem inglesa *emotion* + *icon*, podendo ser traduzida para ícone de emoção, como citado anteriormente. A palavra emoji é de origem japonesa e significa *e* + *moji*, sendo *e* gravura e *moji* letra ou caractere. Ao contrário do que muitos podem pensar, o “e” nas duas palavras não significam *eletrônico*, como acontece nas palavras *e-mail* ou



e-book, por exemplo.

De acordo com Evans (2017), hoje em dia, os emojis são, possivelmente, a primeira forma universal de comunicação do mundo, podendo ser considerados uma língua franca, ou seja, aquela que pode ser usada para se comunicar entre pessoas que possuem línguas maternas diferentes.

Levando em consideração que o objeto de estudo deste trabalho é a retextualização em formato digital da obra *Moby Dick*, de Herman Melville, para a obra *Emoji Dick, or The Whale*, de Fred Benenson, é possível afirmar que temos, nesse processo, duas obras e duas linguagens.

A clássica obra literária *Moby Dick* é um romance norte americano publicado, primeiramente, em 1851. Seu autor, Herman Melville (1819-1891), obteve grande sucesso no início da carreira. Entretanto, o estadunidense teve sua popularidade drasticamente decaída ao longo dos anos e acabou por cair no esquecimento antes do seu mais famoso e importante trabalho, *Moby Dick*, atingir o grande reconhecimento que possui até os dias atuais.

A narrativa, de forma resumida, descreve a história de um grupo de marinheiros que está em busca de um cachalote de cor branca. Na história, a baleia é conhecida por ser uma criatura com poderes sobrenaturais e que sempre conseguiu se defender dos caçadores e destruí-los. O principal motivo de o grupo de marinheiros estar à procura de Moby Dick é o fato de a baleia ter devorado uma das pernas do capitão Ahab, o capitão da tripulação. Esse, inclusive, é o tema principal da história: a vingança. O romance é narrado por um dos marinheiros, Ismael, e, dessa forma, o enredo é descrito e configurado através da visão de um narrador-personagem.

Por ser uma obra representativa do Romantismo, a narrativa possui descrições exageradas – e, de certa forma, exaustivas – através dos 135 capítulos em que é contada. Entretanto, o trabalho de Herman Melville é um dos mais importantes da literatura dos Estados Unidos e é conhecido mundialmente, servindo como ponto de partida para diversas adaptações/traduições: histórias em quadrinhos, cinema e música, por exemplo.

Uma das adaptações/traduições mais recentes é o livro digital *Emoji Dick, or the Whale*, que traz a história original de Herman Melville “legendada” em emojis. A retextualização foi editada e compilada por Fred Benenson, traduzida pelo Amazon Mechanical Turk, um serviço online que trabalha com mercados de programação digital operado por humanos, e publicada em 2010. Além de *Emoji Dick, or The Whale*, Benenson possui mais um livro publicado, também sobre emojis: *How to speak emoji*, publicado em 2015. A versão emoji de *Moby Dick* não possui tradução para o português

O capítulo 36, que será o recorte utilizado para fazer as análises deste trabalho, intitulado “The Quarter-Deck” (em português “O Castelo de Proa”) apresenta, principalmente, dentre outras situações, o momento em que Capitão Ahab descreve a paixão, a obsessão que sente pela grande baleia branca Moby Dick.

Descrição dos Aspectos Metodológicos

O presente artigo apresenta os resultados de uma pesquisa de natureza exploratória e de caráter essencialmente qualitativo no que diz respeito à análise dos dados. Do ponto de vista bibliográfico, além de livros relacionados ao estudo das funções da linguagem e dos processos de retextualização, outras fontes foram consultadas – sites, artigos científicos, monografias, dissertações – com destaque para trabalhos provenientes do Google Acadêmico como base de dados.

A pesquisa tomou como objeto de investigação as diferentes formas de representação ima-



gética de um capítulo específico da obra intitulada “*Emoji Dick, or the Whale*”. Vale ressaltar que essa obra é uma tradução/retextualização do romance *Moby Dick*, de autoria de Herman Melville, para a linguagem dos emojis. Para este artigo, foram analisadas nove passagens do capítulo 36 da retextualização em emojis da obra literária norte-americana *Moby Dick*, intitulado “The Quarter-Deck” (O Castelo de Proa, em português). O capítulo em questão foi escolhido por possuir, através do contexto da narrativa, material considerado relevante e adequado para as análises realizadas. O levantamento do *corpus* levou em consideração alguns fatores, a saber: (i) as condições de retextualização; (ii) a tradução; (iii) a data dos elementos imagéticos.

Sobre os Processos de Retextualização

A respeito das condições de retextualização, Marcuschi (2001) apresenta, em seu livro “Da fala para a escrita: atividades de retextualização”, diversas situações em que a retextualização é realizada. Contudo, a retextualização de textos escritos para textos imagéticos – especificamente para a linguagem dos emojis – não é (ainda) uma atividade comum enquanto recurso linguístico.



As possibilidades de retextualização propostas por Marcuschi (2001) abarcam quatro situações: fala-fala, fala-escrita, escrita-fala e escrita-escrita. No entanto, tais possibilidades não abrangem efetivamente o que ocorre na retextualização da obra *Moby Dick* para um novo texto em linguagem imagética. Nessa nova situação comunicativa, o processo de retextualização acontece a partir de um texto escrito para um texto imagético. Sendo assim, a possibilidade escrita-escrita pode ser considerada como a mais próxima do que se cumpre em *Emoji Dick, or The Whale*.




Dentre as operações básicas de retextualização propostas por Marcuschi (2001), são levadas em consideração: acréscimo, eliminação, substituição e reordenação, uma vez que tais operações se mostram suficientes para a compreensão das análises das passagens extraídas da obra *Emoji Dick, or The Whale*. De forma mais específica, foi possível notar que: (i) o acréscimo conta com o aumento de significação ao final do processo de retextualização – uma vez que um emoji pode carregar mais sentido do que uma palavra (ou até mais de uma); (ii) a eliminação ou a supressão é o efeito contrário à operação anterior, enxugando informações de um texto para outro; (iii) a operação de substituição consiste na troca de significação como resultado na retextualização – o que já acontece em todo o objeto de estudo, uma vez que os recursos linguísticos utilizados para representar a mesma narrativa são diferentes em vários níveis; (iv) a reordenação resume-se na ordem estrutural de como as informações apresentadas no texto original estão (diferentemente) dispostas na retextualização.

Além desses apontamentos, é importante salientar que a retextualização da obra *Moby Dick* feita por Fred Benenson foi publicada em língua inglesa e apresenta, até então, apenas essa versão. O fato de o livro não ser em português faz com que um ponto importante seja levado em consideração: a tradução do inglês para o português pode comprometer o sentido das passagens do romance que são analisadas neste trabalho. As passagens são traduzidas durante as análises a fim de que se consiga um bom nível de entendimento do que está sendo examinado. Em algumas situações, tomamos o cuidado de explicar questões a respeito da língua inglesa como solução para possíveis mal entendimentos ou interpretações divergentes.

Algo parecido ocorre com a outra linguagem utilizada em *Emoji Dick, or The Whale*: a linguagem dos emojis. A interpretação de determinados emojis pode ser diferente de acordo com o conhecimento que o leitor possui deles. Paiva (2016) explica e ilustra tal situação:



Os emojis [...] podem funcionar como pictogramas e também como ideogramas, como explica Sternbergh (2014), exemplificando com os pictogramas de berinjela e pêssego   que são, ao mesmo tempo, utilizados com conotação sexual.

Existem também variações culturais, a exemplo de um montinho de fezes  (ver CARPANEZ (s/d).), que no Japão é usado para desejar boa sorte, mas pode ser ofensivo no Brasil. O emoji , que significa Ok nos Estados Unidos, é um palavrão no Brasil, e o emoji , que foi criado para significar um tipo de cumprimento muito comum na cultura americana, o *high-five*, tem o sentido usado com agradecimento no Japão e como prece por muitas pessoas, inclusive no Brasil. (PAIVA, 2016, p. 385)

Essa particularidade acerca do conhecimento prévio dos emojis foi levada em consideração durante as análises e se encontra presente no decorrer da investigação.

Sobre a “Idade” dos Emojis

A lista de emojis disponível nos dias atuais é frequentemente atualizada e cresce a cada *upgrade* que é feito pelo Padrão Unicode. O lançamento mais recente – Emoji 13.0 – foi feito em março de 2020. Foram adicionados à lista 117 novos emojis, de acordo com a Emojipedia.

Fred Benenson publicou *Emoji Dick, or The Whale* no ano de 2010. Dessa forma, logicamente, os emojis utilizados na retextualização de *Moby Dick* eram os sancionados pelo Padrão Unicode até aquele ano. Tal fato deve ser levado em consideração, uma vez que a escolha dos emojis feita por Benenson em 2010 subscreve a leitura do seu trabalho numa perspectiva sincrônica da linguagem dos emojis. Dito isso, vale enfatizar que a observação realizada sobre a existência de determinados emojis (e não de outros) em um dado momento histórico também exerceu influência na produção e na análise dos dados deste trabalho.

Sobre o Preciso de Análise

Para alcançar o objetivo geral deste trabalho, qual seja, o de analisar como as funções da linguagem se configuram através dos emojis na retextualização da obra literária *Moby Dick*, a pesquisa foi realizada em três etapas básicas: (i) a tradução e a interpretação das passagens selecionadas, tanto através do texto escrito quanto através do texto imagético, (ii) o reconhecimento da função de linguagem predominante nas passagens selecionadas; (iii) a verificação das operações presentes no processo de retextualização escrita-imagem.

Conforme postula Marcuschi (2001), existe um processo de retextualização específico no que se refere à operação básica de transformação escrita-escrita (isto é, na transposição da linguagem escrita para a própria linguagem escrita). Entretanto, neste trabalho, essa operação se mostra, de certa forma, incomum, uma vez que acontece a retextualização de um texto escrito para um texto multimodal. Devido ao caráter diversificado dos emojis, existe um processo de redução da narrativa em si. A supressão de informações da história pode interferir na interpretação a ser realizada pelo leitor.



Dentre as seis funções de linguagem propostas por Jakobson (1979), faz-se necessário apontar duas singularidades no tocante a este trabalho. A primeira é que a função referencial não protagonizou nenhuma das análises realizadas pelo fato de essa função da linguagem ser característica de textos formativos e informativos, e não de textos ficcionais. Estes, por sua vez, não possuem compromisso com uma verdade instaurada. A segunda particularidade diz respeito à função metalinguística: ela se dá através do próprio fenômeno da retextualização. Em outros termos, a metalinguagem está presente em toda a obra retextualizada, e, por conta disso, não aparecerá nas análises apresentadas.

Análise dos Dados

A primeira passagem escolhida da retextualização feita por Fred Benenson pode ser conferida no exemplo 01, a seguir:

Exemplo 01





Vehemently pausing, he cried:-- "What do ye do when ye see a whale, men?"

Fonte: Benenson (2010, p. 210).

Na obra traduzida, o trecho do exemplo 01 é “Parando veementemente, ele exclamou: ‘Homens, o que fazeis ao ver uma baleia?’”.

Numa primeira observação, focada no texto escrito, pode-se destacar a predominância da função conativa, uma vez que a mensagem é direcionada aos destinatários: os marinheiros da tripulação do Capitão Ahab.

Quanto ao conteúdo imagético, o texto dos emojis faz jus ao texto escrito, embora apresente suas particularidades. A sequência de emojis  tem relação com a primeira parte do trecho, “Vehemently pausing, he cried”, no qual o emoji inicial representa a noção do advérbio “veementemente” e o segundo, o verbo “pausing”, através do sinal reproduzido pela mão. O terceiro emoji reflete a oração “he cried”. A tradução mais adequada é “ele exclamou”. No entanto, ao explorar o sentido primordial do verbo “cried”, a tradução básica seria “chorou”. Pode-se, por meio dessa análise, interpretar o emoji  como o “chorar”, mesmo que um emoji que representasse lágrimas pudesse substituir e traduzir de forma mais adequada esse sentido.

Um exemplo adequado para corroborar essa primeira análise é a retextualização do trecho que inicia a obra *Moby Dick*, apresentado a seguir.


Exemplo 02

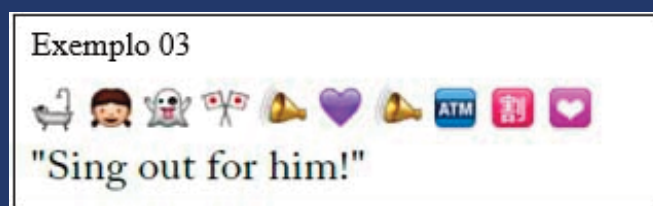


Call me Ishmael.

Fonte: Benenson (2010, p. 15).





Ishmael (ou Ismael, em português) é um dos marinheiros da tripulação de Capitão Ahab e é o narrador intradieético. Na obra traduzida, o trecho do exemplo 02 é “Podes me chamar de Ismael”. O primeiro emoji é de um telefone, . Em inglês, o verbo “call”, assim como outros verbos, possui mais de um significado: “chamar” no sentido de chamar alguém por determinado nome – que é, de fato, a essência do verbo no contexto da passagem em questão – e “chamar” no sentido de fazer uma ligação, telefonar para alguém. Nessa perspectiva, a forma mais adequada para representar o verbo em si, de acordo com Benenson, é através do segundo sentido do verbo: fazer uma ligação. Embora, em inglês, o verbo continue sendo o mesmo, no decorrer dessa retextualização houve a supressão do sentido original do texto escrito. Tal fato pode afetar a compreensão por parte do leitor. O trecho posterior ao da imagem 1 é o seguinte:



Fonte: Benenson (2010, p. 210).

Em relação ao exemplo 03, a tradução da obra em português é “Anunciamos o fato!”, o que responde à pergunta feita por Capitão Ahab na passagem anterior. Por se tratar de uma oração na primeira pessoa do plural, pode-se definir a predominância da função emotiva.

Ao contrário do que acontece na passagem ilustrativa do exemplo 01, no trecho em destaque (exemplo 03) nota-se que a relação entre o texto escrito e o texto imagético apresenta divergências no que se refere ao elo de significação entre eles.

Percebe-se, no exemplo 03, que o texto imagético não cumpre o papel de reproduzir a ideia presente no texto escrito. A escolha dos emojis parece ter sido feita de maneira aleatória. Entre os emojis apresentados, não há nada que se possa inferir ou interpretar de maneira eficaz,  com exceção de , que pode ser relacionado ao *phrasal verb* “sing out” ou, em português, “anunciar” (o fato).

Essa situação também pode dificultar a interpretação do leitor. Por esse motivo, pode-se depreender que a função da linguagem predominante no texto imagético é a fática, pois, de acordo com Chalhoub (1997), “o objetivo desse tipo de mensagem é testar o canal, é prolongar, interromper ou reafirmar a comunicação, não no sentido de, efetivamente, informar significados”. Sendo assim, diferentemente da função presente no texto escrito, as imagens parecem estar dispostas a manipular e retardar a leitura através da falta de sintonia clara entre os dois textos.

Tal comportamento – a desarmonia entre o texto escrito e o texto imagético – está presente em diversas passagens do livro e, conseqüentemente, do objeto de estudo deste trabalho que é, especificamente, o capítulo 36 da referida obra.

A operação de supressão, dentre as quatro operações básicas da retextualização (cf. Marcuschi, 2001), foi exemplificada anteriormente. Entretanto, há outra operação que se mostra presente ao analisar trechos da retextualização de *Moby Dick*: o acréscimo. Esta operação confi-



gura a adição de sentidos no processo correspondente à mudança de um texto para outro. Entretanto, no caso de *Emoji Dick, or The Whale*, há um efeito distorcido: o excesso de emojis acaba dificultando a compreensão da história em si, uma vez que o conteúdo pictográfico não faz jus ao conteúdo escrito. Para exemplificar tal ocorrência, foram escolhidos os trechos representados nos exemplos 04 e 05, a seguir:

Exemplo 04



Look ye!

Fonte: Benenson (2010, p. 211).

Exemplo 05



D'ye see it?

Fonte: Benenson (2010, p. 211)

As passagens presentes nos exemplos 04 e 05 podem ser traduzidas, respectivamente, como “Atenção todos vós!” e “Estais vendo?”. O texto escrito dos dois exemplos sinaliza fundamentalmente a função conativa da linguagem, uma vez que esta função “encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo” (JAKOBSON, 1979, p 125). Entretanto, novamente, existe a possibilidade de a escolha dos emojis que representam tais frases tenha sido feita de forma incerta, aleatória, uma vez que não há congruência entre os textos escrito e imagético.

Em consequência disso, pode-se reconhecer como função da linguagem predominante nos dois trechos a função fática, pois, segundo Jakobson (1979), essas mensagens servem para prolongar ou interromper a comunicação, na qual a interpretação do leitor é comprometida através da manipulação das significações relacionadas aos dois textos.

As seguintes passagens representam a fala de Capitão Ahab ao perceber um de seus marinheiros dizer que ouviu falar que Moby Dick era o nome da baleia branca:

Exemplo 06



"Moby Dick?"

Fonte: Benenson (2010, p. 212).

Exemplo 07



shouted Ahab.





Fonte: Benenson (2010, p. 212).


No texto escrito do exemplo 06 predominam as funções conativa e fática: conativa por ser uma pergunta e representar um contato direto com o receptor; fática também por ser uma indagação e corresponder a um contato com o destinatário, mas agora caracterizando uma reafirmação devido ao contexto em que foi feita (um dos marinheiros cita o nome Moby Dick na passagem anterior). Pode-se apontar essa natureza de reafirmação porque, de acordo com Chalhoub (1997), a tautologia também é um traço característico da função fática.

Assim como foi conferido na análise anterior, o trecho exibido no exemplo 06 não apresenta harmonia alguma quanto à relação dos textos imagético e escrito, o que retoma a função fática em sua essência: controlar e delongar a chegada do leitor ao final do texto, o que pode causar algum transtorno no que tange a sua apreciação.

Em contrapartida, a passagem apresentada no exemplo 07 mantém uma relação sentido equivalente entre os dois textos. “Shouted Ahab” é traduzido como “Gritou Ahab” na versão em português da obra de Melville.

Ao examinar o texto imagético, é fácil classificar os emojis e suas funções em nível de retextualização. As sequências  e , por exemplo, carregam por completo o sentido

de “Shouted Ahab”:  representa o ato de gritar,  representa o Capitão Ahab,  representa, possivelmente, certo desconforto dos marinheiros por causa do grito de Ahab e, por fim,  representa, novamente, o grito de Capitão Ahab (dessa vez com ligação direta ao emoji

anterior para simbolizar o mal estar da tripulação). Além de tudo, os emojis  trabalham, de certa forma, a favor da construção do cenário da narrativa, ou seja, agora, os emojis ultrapassam o plano de significação do texto escrito ao utilizarem a capacidade de representação imagética que as palavras, em geral, não possuem. Tal recurso é nomeado por Marcuschi (2001) como acréscimo.

Os trechos do capítulo 36 de *Emoji Dick, or The Whale* presentes neste trabalho foram estrategicamente escolhidos por suas particularidades. Dentre eles, três passagens revelam um comportamento bastante singular:

Exemplo 08



more intolerable than fiends' glarings is a doltish stare!

Fonte: Benenson (2010, p. 215)

Exemplo 09



So, so; thou reddenest and palest; my heat has melted thee to anger-glow.

Fonte: Benenson (2010, p. 215)



Exemplo 10



There are men from whom warm words are small indignity.

Fonte: Benenson (2010, p. 215).

É necessário apontar que existe uma passagem entre os exemplos 09 e 10. Porém, tal passagem não contempla as mesmas características dos trechos representados nos exemplos escolhidos – nem interfere no estudo das passagens em destaque – e, por isso, não será objeto de análise neste trabalho. É importante pontuar também que há outros trechos no capítulo 36 com a mesma sequência de emojis mostrada nos exemplos acima, os se encontram dispostos em diferentes momentos da obra. Em virtude do espaço destinado a este artigo, optamos por apresentar apenas as ocorrências mais ilustrativas de cada caso.

Os trechos apresentados nos exemplos 08, 09 e 10 são traduzidos como, respectivamente, “mais intolerável que a visão dos demônios é o olhar da estupidez!”, “Coraste e empalideceste! Meu ardor provocou em ti a chispa da cólera” e “Há homens cujas palavras apaixonadas não passam de ínfima indignidade”. Eles correspondem a falas do Capitão Ahab sobre sua obsessão por Moby Dick direcionadas a Starbuck, um dos marinheiros da tripulação.

A função conativa da linguagem mostra-se predominante no que se refere às três passagens por conferir cunho eloquente, com o propósito de convencer o interlocutor. Como destacado anteriormente, as falas correspondem a um diálogo entre Capitão Ahab e Starbuck, e o diálogo é “a forma mais correntemente comum de conação” (Chalhub, 1997, p 21).

No que se refere ao conteúdo ilustrativo, os trechos dos exemplos 08, 09 e 10 possuem natureza singular. A sequência dos seguintes emojis



é utilizada para representar as três passagens. Com isso, nota-se a existência de dois problemas: a falta de equilíbrio entre o texto escrito e o texto imagético, como conferido em análises anteriores, por falta de representação de sentido no tocante aos significados dos emojis – o que permite julgar certa aleatoriedade na escolha deles. Além disso, o fato de a mesma série de emojis ser usada como retextualização de passagens diferentes proporciona a perda de sentido do texto original, uma vez que não é o suficiente para sustentar todo o significado oferecido pelo texto escrito.

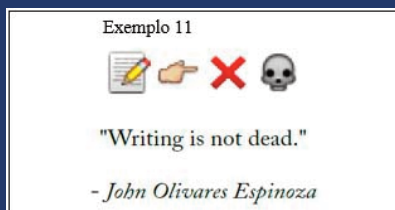
Em virtude dos problemas de retextualização detectados nos trechos acima, o texto imagético apresenta como função da linguagem predominante a função fática, visto que a recorrência da mesma sequência de emojis obstaculiza de maneira acentuada a leitura e a interpretação por parte do leitor. A operação de supressão (de sentido do texto original, nesse caso) é prevalente, prejudicando a compreensão da narrativa.

Logo em seguida ao epílogo da obra, há uma parte de *Emoji Dick, or The Whale* chamada “Backers’ emoji”, que pode ser entendido como “emoji dos suportes/financiadores (da equipe que produziu de *Emoji Dick, or The Whale*)” em português. Nessa seção são exibidas frases – que não possuem, necessariamente, relação com a obra de Melville – escolhidas por alguns dos con-

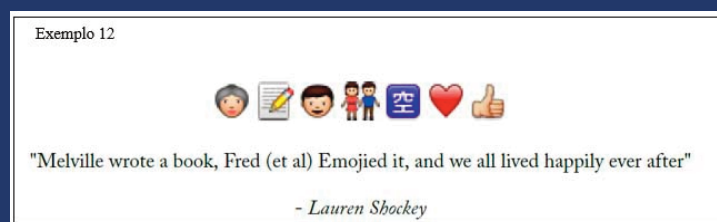


tribuintes para a produção da retextualização de *Moby Dick*. Porém, como no restante do livro, os textos escritos são representados através de emojis.

Nos exemplos 11 e 12, a seguir, são mostradas duas das diversas mensagens presentes na seção “Backers’ emoji”:



Fonte: Benenson (2010, p. 721).



Fonte: Benenson (2010, p. 721).

A análise dessas informações paratextuais toma como objetivo pontuar que a interpretação dos emojis pode ser subjetiva, uma vez que podem estar intimamente relacionadas àqueles que produziram o conteúdo retextualizado.

O texto do exemplo 11 foi produzido por John Olivares Espinoza e pode ser traduzido como “A escrita não está morta”. A escolha dos emojis feita por Espinoza é coerente quanto ao texto escrito, em que o emoji representa a palavra “writing” (“escrita”), por simbolizar uma folha de papel e um lápis e, dessa maneira, o ato de escrever. Por sua vez, as imagens representam

“is not” (“não está”), em que a imagem da mão com um dedo apontando para o “x” vermelho configura a ideia de negação carregada, fundamentalmente, pelo segundo emoji; e , “dead” (“morta”), uma vez que, não só no âmbito digital em que os emojis são utilizados, mas em outras representações de texto não verbal, a caveira caracteriza o fúnebre, a morte.


O segundo texto, mostrado no exemplo 12, foi feito por Lauren Shockey e, em português, significa “Melville escreveu um livro, Fred (*et al*) o ‘emojizou’, e todos nós vivemos felizes para sempre”. Diferente do que foi verificado anteriormente, o texto em questão requer uma análise mais aprofundada. A primeira observação é acerca das duas primeiras orações do texto de Shockey, onde Melville parece ser representado por , embora seja a imagem


de uma mulher idosa, e Fred por . Levando em consideração os dois

emojis entre , pode-se considerar que ele compreenda o sentido de que Melville e Fred trabalharam juntos: o primeiro escreveu e o segundo “emo-

³Sistema de caracteres japoneses. De acordo com a Wikipédia, no mundo ocidental, kanji também é sinônimo de ideograma. < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kanji> > acesso em: 28 de novembro de 2018

⁴Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/%E7%A9%BA>

jizou”. A segunda parte da frase possui o emoji de um casal, , que por apresentar duas pessoas funciona como representante do pronome da primeira pessoa do plural “we” (“nós”). O emoji

 se faz presente justamente por causa do significado do kanji³ ? . De acordo com o Wikcionário⁴, dentre os significados de ? encontra-se “feliz (da vida)”, expressão que transporta o sentido de “lived happily ever after” adequadamente. Entretanto, é possível dizer que os emojis e vêm para corroborar com o sentido da expressão, podendo ser lidos, principalmente, como complementos para o advérbio “happily” (“alegremente”).

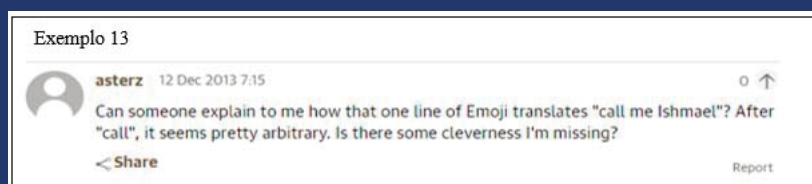
Os textos dos exemplos 11 e 12 não fazem parte da narrativa de Melville. Por esse motivo, não se faz necessária a análise no nível das funções de linguagem. Entretanto, pela harmonia conveniente entre os textos escrito e imagético no processo de retextualização, é possível considerar que não há elementos que funcionem como empecilhos para a boa interpretação do que lê.

Discussão dos Resultados

A partir da análise das passagens do capítulo 36 da obra *Emoji Dick, or The Whale* e das funções da linguagem predominantes em cada uma delas, pode-se considerar que a releitura da obra *Moby Dick* feita por Fred Benenson não exerceu de forma totalmente satisfatória seu papel no tocante ao processo de retextualização.

De fato, como comprovado aqui, alguns trechos conferem uma sintonia coerente entre o texto escrito e o texto imagético. Por outro lado, também é possível notar alguns fatores que funcionaram como obstáculos que podem afetar diretamente a compreensão por parte do leitor. Dentre as funções de linguagem identificadas como predominantes no material retextualizado, a função fática ganhou destaque. O fato de ela ser a mais recorrente trabalha a favor da má interpretação e da possível não-apreciação do leitor no que diz respeito à história retextualizada e à história original.

Para ilustrar essa situação, embora não seja o objetivo central deste trabalho, pode-se tomar como exemplo um comentário encontrado no site do *The Guardian*, exibido no trecho do exemplo apresentado em 13, a seguir. Em 2013, o jornal britânico postou um artigo sobre a retextualização feita por Fred Benenson. No site em questão, um usuário teceu o seguinte comentário sobre o assunto:



Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2013/dec/11/fred-benenson-status-update-emoji-dick>>
Acesso em: 29 de novembro de 2018.

A postagem pode ser traduzida como: “Alguém pode me explicar como aquele trecho em emoji traduz ‘call me Ishmael’ (‘podes me chamar de Ismael’, na obra em português)? Depois de ‘call’, parece bem arbitrário. Está faltando algum tipo de inteligência de minha parte?”.

A passagem em questão foi analisada e esclarecida neste trabalho. Contudo, ao que parece,

a interpretação da primeira linha de *Moby Dick* pode não ser tão pertinente para alguns leitores. Essa situação pode ter sido causada, provavelmente, pela falta de conhecimento dos emojis e de seus significados por parte de quem os lê.

Considerações Finais

Ao final deste estudo, foi possível notar, entre outros aspectos, que muitas vezes os emojis não funcionaram como uma leitura adequada com o texto verbal. Entretanto, esse cenário permite que sejam consideradas várias questões: por que os emojis não têm harmonia? Qual seria o propósito da releitura? Até que ponto os emojis são uma releitura do texto verbal? O intuito de conquistar o leitor para a leitura em emojis – que é uma leitura nova, diferenciada – pode ter sido, em nível de intencionalidade, um dos motivos para a produção de *Emoji Dick, or The Whale*, uma artimanha do autor para sugerir ou buscar a aceitabilidade, a receptividade do leitor. Porém, talvez o objetivo não tenha sido alcançado de forma pertinente, visto que, a partir das análises feitas neste trabalho, há elementos conflituosos no que diz respeito à leitura do texto.

Outro ponto importante que pode ser percebido nesta pesquisa é a função dos emojis como uma possível língua global. Esses pictogramas não possuem a mesma configuração significativa que os textos escritos em idiomas diferentes têm. Eles carregam um sentido muito mais amplo e, além disso, são uma porta aberta para mais de um significado. O simples fato de a produção original de Benenson ser em inglês e, como pode ser conferido em algumas passagens analisadas aqui, um nativo do português poder entender o texto imagético – e assim, conseqüentemente, a história em si – sem qualquer transtorno (ainda que com dificuldades no que diz respeito à leitura de imagens, que é uma atividade incomum) é uma prova de que os emojis podem funcionar como língua global.

Durante a produção deste trabalho, foram encontrados na internet diversos comentários sobre a obra *Emoji Dick, or The Whale*, como o apresentado no exemplo 13, feito na página do jornal britânico *The Guardian*. Contudo, outros dois comentários merecem ser exibidos, a fim de contribuir para esta pesquisa:

Exemplo 14

1. Vaughn

February 23, 2013 at 2:01 pm

The so-called "Emoji Dick", written in a "kind of smart phone based pidgin language" should be added to LOC's collection only in the cartoon section. This certainly doesn't deserve to be called a book.

Disponível em: <<https://blogs.loc.gov/loc/2013/02/a-whale-of-an-acquisition/>>

Acesso em: 29 de novembro de 2018.

Exemplo 15

2. Joe

August 18, 2013 at 7:18 pm

What defines a "book"? Does emoji count as a script? As pictographs? How is it any different from hieroglyphs or early cuneiform or other stuff? does the fact it was designed to supplement other writing systems make it any less a writing system of its own? Is Emoji Dick a parody or a translation of Moby Dick, or something in between?

Disponível em: <<https://blogs.loc.gov/loc/2013/02/a-whale-of-an-acquisition/>>

Acesso em: 29 de novembro de 2018.



Os comentários mostrados nos exemplos 14 e 15 foram retirados do site da Biblioteca Nacional do Congresso norte-americano⁵. É importante ressaltar que a obra *Emoji Dick, or The Whale* foi o primeiro livro em emoji aceito⁶ pela Biblioteca Nacional do Congresso, em 2013.

O primeiro comentário pode ser traduzido como “O tão-chamado ‘Emoji Dick’, escrito em um tipo de linguagem de *smartphone* deveria ser adicionado à coleção da Biblioteca do Congresso somente na seção de desenhos. Isso certamente não merece ser chamado de um livro”. Aqui, o internauta mostra-se desconfortável com o fato de a retextualização em emojis feita por Fred Benenson ter sido aceita pela biblioteca nacional dos Estados Unidos. Embora ele reconheça *Emoji Dick, or The Whale* como um livro de desenhos, o internauta deprecia, de certa forma, a retextualização de *Moby Dick* ao final de seu comentário, explicitando que ela “não deveria ser chamada de livro”. Tais considerações podem ser vistas como uma crítica a essa nova forma de texto multimodal e, também, como uma espécie de resistência ou ideia reducionista em relação ao uso dos emojis como leitura equivalente ao texto escrito.

O exemplo 15, por sua vez, apresenta um comentário que pode ser traduzido da seguinte maneira: “O que define um ‘livro’? O emoji conta como uma escrita? Como pictogramas? Como eles se diferem dos hieróglifos ou da escrita cuneiforme ou coisas do tipo? O fato de isso ter sido feito para complementar outro sistema de escrita faz disso um sistema de escrita menor? *Emoji Dick* é uma paródia ou uma tradução de *Moby Dick*, ou algo entre essas duas coisas?”. As perguntas presentes no comentário são extremamente importantes não só para os resultados apurados a partir da pesquisa por nós realizada, como também para se pensar em futuros trabalhos de investigação sobre esse tema. Ao contrário do comentário apresentado no exemplo 14, o internauta questiona o que é necessário para que algo seja considerado um livro. O fato de *Emoji Dick, or The Whale* ter sido composto por imagens faz dele menos texto do que um texto escrito? É possível afirmar que os emojis podem ser comparados com as escritas imagéticas de quando ainda não havia um sistema de escrita através de palavras? Estaria, então, a escrita evoluindo ou regredindo no que diz respeito a essa mudança? Estaríamos nós [seres humanos] retornando às origens? Ou descobrindo uma forma de linguagem universal através da qual todos podem ser entendidos em situações diversas?

O assunto tratado neste trabalho é algo relativamente novo. Ele é experimental e não tem a pretensão de fazer uma crítica que não seja construtiva. Ele também não tem, de forma alguma, a pretensão de esgotar as possibilidades de investigação sobre o assunto. Pelo contrário, espera-se que este trabalho sirva de ponto de partida para que outros estudiosos aprofundem a investigação acerca dessa nova forma de comunicação que são os emojis.

⁵ “A Biblioteca do Congresso (em inglês: Library of Congress) é a biblioteca de pesquisa do Congresso dos Estados Unidos, sendo de facto a biblioteca nacional dos Estados Unidos e a instituição cultural mais antiga daquele país. Localizada em três edifícios na capital dos Estados Unidos, Washington, D.C., a Biblioteca do Congresso possui mais de 155 milhões de itens, incluindo materiais disponíveis em 470 idiomas, configurando a maior biblioteca do mundo em espaço de armazenagem e número de livros.”

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_do_Congresso> Acesso em 29 de novembro de 2018.

⁶Sobre essa questão, verificar: <<https://www.dailydot.com/culture/library-congress-emoji-moby-dick/>> Acesso em 29 de novembro de 2019.



Referências Bibliográficas

- AVELAR, F. T. **A pragmática dos emojis na comunicação digital**. 2018. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- BENENSON, F. (Ed.). **Emoji Dick, or The Whale**. New York: Harper-Collins Publishers, 2010.
- CHALHUB, S. **Funções da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios)
- COHEN, Marcel. **Resumo da História da Escrita**. In.: Revista de História, Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128945/125629>>. Acesso em 13 de out. 2018.
- EVANS, V. **The emoji code**. New York: Picador, 2017.
- FLORES, V. N.; TEIXEIRA, M. **Introdução à linguística da enunciação**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- MADDOX, M. (2015). **Emoji**. In: Daily Writing Tips. Disponível em: <<http://www.dailywritingtips.com/emoji/>>. Acesso em: 20 de out. 2018.
- MARCUSCHI, L. A. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- MELVILLE, H. **Moby Dick or The Whale**. Londres: Richard Bentley Publisher, 1851.
- PAIVA, V. L. M. O. A linguagem dos emojis. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, 55 (2), 2016, p. 379-399. In: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8647400>>. Acesso em: 16 set. 2019.
- Vídeo: **Ecce Homo – episódio 06 – A Escrita**. Direção: Louis Frase. Québec/Canadá, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TOHP71q_VDU> Acesso em: 22 de set. 2018.



Prática Cotidianas e Construção dos Lugares: História e Memórias na Região de Citrolândia.

Practice daily and Construction of Places: History and Memories in the Citroland Region.

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3115>

Luciana da Costa e Souza

Assistente Social e Mestranda do Centro Universitário UNA
lucianacs@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8441-4531>

Alexandra Nascimento Passos

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG)
Professora do CEFET/MG e do Centro Universitário UNA

 <http://orcid.org/0000-0003-0035-547X>

Recebido em: 27/07/2020 – Aceito em 11/08/2020

Resumo: O trabalho apresenta as primeiras impressões de um estudo que tem como objetivo analisar as relações construídas entre os moradores da região do Citrolândia e seus espaços. A singularidade desse lugar, localizado no município de Betim, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, se expressa em sua formação. A ocupação teve início em 1940 no entorno de uma cidadela, a Colônia Santa Isabel, criada pelo poder público para isolamento e segregação de pessoas com hanseníase em 1930. A abertura dos espaços da Colônia ocorre na década de 1980, período no qual a região do Citrolândia, que até então era o destino dos familiares dos atingidos pela doença para moradia, passa a ser ocupada por outros grupos, recebendo novos moradores. Ao considerar que na dinâmica histórica não só o passado alimenta o presente, como também, o presente reconstrói as experiências do passado, busca-se desvelar por meio da memória as lacunas da história desse lugar. Assim, os relatos orais dos moradores que ali permaneceram até os dias atuais são analisados como expressões de suas práticas na construção desses espaços, apropriados e resignificados cotidianamente, convertendo-os lugares de memória.

Palavras-chave: Cidades; História; Memória

Abstract: The work presents the first impressions of a study that aims to analyze the relationships built between residents of the Citrolândia region and their spaces. The uniqueness of this place, located in the municipality of Betim, in the Metropolitan Region of Belo Horizonte, is expressed in its formation. The occupation began in 1940 in the vicinity of a citadel, Colônia Santa Isabel, created by the public authorities for isolation and segregation of people with leprosy in 1930. The opening of the Colony spaces takes place in the 1980s, a period in which the Citrolândia, which until then was the destination of family members of those affected by the disease for housing, is now occupied by other groups, receiving new residents. When considering that in the historical dynamics, not only does the past feed the present, but also the present reconstructs the experiences of the past, it seeks to reveal through memory the gaps in the history of that place. Thus, the oral reports of the residents who remained there until the present day are analyzed as expressions of their practices in the construction of these spaces, appropriated and re-signified daily, converting them into places of memory.

Keywords: Cities; Story; Memory



Introdução

As cidades se apresentam, contemporaneamente, nas discussões das ciências sociais e humanas como espaços/tempos múltiplos e diversos, que comportam aspectos do local e do global, simultaneamente. Estas também abarcam elementos que compõem traços distintivos entre seus espaços/tempos, os lugares, compreendidos como um

espaço material onde se inscrevem os atos de gerações e onde o processo de apropriação aparece como condição necessária à vida que se realiza no e através do uso. Mas o uso não é um simples ato de consumo, ele coloca acento sobre as relações entre as pessoas com o espaço no plano do imediato, no nível das relações de vizinhança, na construção de uma identidade concreta (CARLOS, 2007 p. 43)

A formação e o estabelecimento dos lugares não se dão somente pela via material, se processando também de forma simbólica, pois as relações entre os moradores e seus espaços se constituem não apenas na construção dos espaços, mas também nas lembranças compartilhadas. Este trabalho se propõe a compreender as relações estabelecidas na região do Citrolândia, localizada no município de Betim a partir das memórias dos moradores daquele lugar.

Como a “memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual como coletiva, (POLLAK, 1992 p. 5) ela possibilita o desvelamento das lacunas na construção do lugar, já que, “ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992 p. 5).

As relações construídas entre os moradores e os espaços que conformaram a região do Citrolândia serão analisadas como expressões de práticas cotidianas, ou melhor, como “lugares da prática que se descrevem em ato, revelam a vida cotidiana enquanto prática sócio-espaço-temporal[...] base sobre a qual se constrói a memória” (CARLOS, 2018 p. 5).

A noção acerca da singularidade desse espaço/tempo se refere ao processo de formação e consolidação daquele lugar, em estreita relação com o ideal civilizatório da época, na qual o país buscava se constituir como nação por meio de um projeto de sociedade vinculado à modernidade. Esse padrão de desenvolvimento pautado na industrialização e na modernização do país foi adotado pelo governo autoritário da época, o Estado Novo, e dava o tom no processo de urbanização retirando da paisagem das cidades tudo o que pudesse simbolizar o atraso decorrente da inserção tardia do Brasil no sistema capitalista.

Na década de 1930, surgiram as primeiras preocupações do Estado em elaborar políticas sociais, dentre as quais uma política de habitação: os debates sobre moradia revelavam os interesses de um país que se industrializava, e que percebia a habitação como condição de reprodução da força de trabalho. Segundo Bonduki (2004),

[...] o objetivo dos governos desenvolvimentistas era estimular a criação de uma solução habitacional de baixo custo na periferia, visto ser ela conveniente para o modelo de capitalismo

¹Betim era conhecida como Arraial de Capela Nova de Betim e seu território pertenceu inicialmente à Vila Real de Sabará, posteriormente à Santa Quitéria, atual Esmeraldas, se tornando município em 1938.



que se implantou no país a partir de 1930, por manter baixos os custos de reprodução da força de trabalho e viabilizar o investimento na industrialização do país (BONDUKI, 2004, p.12).

Além da política habitacional também havia uma institucionalização nascente de políticas voltada às questões da saúde. O Estado brasileiro buscou, dessa maneira, estabelecer formas de controle sobre a nascente camada da população que ia trabalhar nas indústrias e ocupar o espaço urbano, institucionalizando várias medidas sanitárias de viés higienista que culminaram na criação dos hospitais-colônia para isolamento das pessoas com hanseníase.

A Colônia Santa Isabel foi uma dentre as várias instituições criadas em decorrência dessa política sanitária. Tal projeto se materializou em uma cidadela projetada pelo urbanista Lincoln Continentino, inaugurada em 1930 sendo sua localização referenciada a partir da capital Belo Horizonte, pois Betim como município sequer existia¹.

As pretensões estatais se efetivaram por meio da criação desse espaço planejado sob os auspícios do ideário higienista de contornos modernos, no qual toda uma infraestrutura urbana composta por iluminação pública, energia elétrica, água encanada, praças e arruamento estava presente, apesar dos modos de vida da população da época serem predominantemente rurais (BETIM, 2010).

Ao lado desse espaço planejado e regulado pelo Estado foram se fixando gradualmente alguns grupos, em seus primórdios compondo-se, principalmente, por familiares das pessoas internadas na Colônia. Assim, os terrenos ali localizados iam sendo ocupados até ganharem contornos de um povoado, sendo chamado originalmente de Limas e posteriormente Citrolândia. Este lugar será compreendido a luz da singularidade que a sua formação e consolidação expressa. Singularidade porque carrega em torno de sua construção material e imaterial as experiências vividas, ora de sofrimento, ora de esperança, que estão associadas à essa cidadela.

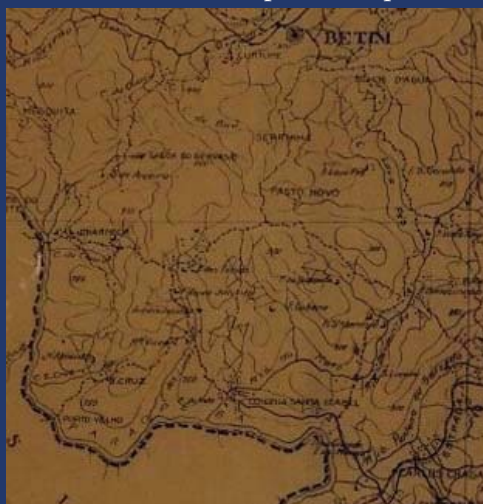


Figura 1 - Recorte do mapa de Betim em 1939²

A permanência histórica de uma memória coletiva associada ao medo desse outro, percebido como perigoso, que anteriormente se dirigia à lepra e aos lugares em que a doença poderia estar presente, como é o caso de Citrolândia, re-

²O mapa foi modificado pelas autoras e pertence ao Estado de Minas Gerais Município de Betim - Secretaria de Viação - 1939



sultou em efeitos no tempo presente. Os moradores de Citrolândia são marcados em sua relação com a cidade pelos vestígios deste medo construído e legitimado na esfera pública pelo Estado.

As repercussões deste passado não se encerraram com o decorrer do tempo, ecoando no espaço e nas relações construídas entre os moradores dali e da cidade sustentando uma dinâmica que sustenta e conserva a segregação socio espacial nos dias de hoje.

Opera-se uma espécie de fetiche do perigo do lugar, ou seja, se transpõem sentidos que encobrem a conflitividade humana e social (BATISTA, 2010) atribuindo ao lugar o rótulo da periculosidade e da desordem. Essa imagem ao pairar sob o Citrolândia revela este espaço para a cidade como um lugar que oferece não apenas perigo mas um tipo de pertencimento, de enraizamento ao possibilitar a fixação dos moradores a uma fração, mesmo que restrita, da cidade.

O Citrolândia, ao ser reconhecido como espaço construído e determinado pelas desigualdades inerentes à sociedade brasileira constituiu-se como um lugar não só de existência, como também um “lugar de memória”. Esta categoria será trabalhada sob a perspectiva conceituada por Pierre Nora (1993) que a entende como uma âncora material da memória coletiva de seus moradores, e ainda, como um espaço particular que reúne a lembrança de um grupo (POLLAK, 1992).

Alguns pontos acerca do surgimento do lugar são descritos de maneira recorrente pelos moradores se trazem em seu cerne a problemática da regulação e do controle estatal no que tange à gestão e organização da vida das famílias. Um destes pontos se referem à separação sistemática e imediata entre as crianças recém-nascidas e os pais, efetivada como uma medida governamental comum na época, com vistas a impedir o contágio pela doença. Tal medida aparece nos relatos como elemento motivador para saída da Colônia Santa Isabel.

Outro fator abordado pelos moradores era a manutenção da proximidade para acessar os serviços assistenciais em saúde proporcionados pelo hospital-colônia. Alguns indivíduos que saíam da Colônia ainda tinham a doença, tornando a manutenção do tratamento necessária, o que acarretou a fixação da moradia na área contígua, que veio a tornar-se o Citrolândia.

A questão da discriminação vivenciada pelos familiares dos sujeitos internados na Colônia em suas localidades de origem também é indicada como elemento que contribuiu para a ocupação das terras vizinhas ao leprosário.

Meus pais antes eram moradores da Colônia Santa Isabel e depois mudaram pra criar meus irmãos fora da Colônia né? É... porque eles tinham perdido um filho, que não se explica, sem o atestado de óbito. [...] Quer dizer... eles fizeram coisa que muitos não tiveram coragem de fazer e deixaram os filhos ficarem lá, pra ficar [...] Mas aí ficavam naquele abandono e meus pais não quiseram isso, resolveu criar os filhos deles do jeito deles (Edelvais)³ (Entrevista realizada em abril de 2019).

Ao abordar a saída da Colônia como um gesto de coragem dos pais, a entrevistada expõe a complexidade da questão que os vinculava ao lugar,

³A identificação das pessoas entrevistadas se dará por nomes de flores a fim de preservar o anonimato.

⁴O estado de Minas Gerais abrigou seis instituições do tipo, sendo três em Belo Horizonte, uma em Juiz de Fora, uma em Varginha e outra em Araguari. O termo creche não deve ser compreendido como o é, na atualidade, pois não eram espaços que não tinham como objetivo promover o acesso à educação e sim o acolhimento institucional das crianças.

⁵Lei 23.137 de 10/12/2018, Estado de Minas Gerais.



pois, sair da Colônia incluía a perda de um espaço com toda uma infraestrutura urbana e assistência do Estado para garantia de suas vidas – habitação, alimentação, trabalho. Contudo a permanência implicava a aceitação do controle estatal sobre suas vidas, incluindo, a separação compulsória dos filhos e filhas de seus pais.

A dissolução dos vínculos familiares sucedia-se de duas maneiras: caso a criança tivesse a doença ela era encaminhada ao pavilhão das crianças do hospital-colônia, caso contrário, eram levadas aos preventórios, instituições administradas pela sociedade civil numa perspectiva caritativa e que recebiam diferentes denominações como educandários, pupileiras e creches⁴.

Há relatos de crianças que foram entregues para estranhos através de adoção sem qualquer registro e dadas como mortas aos genitores biológicos, assim como, registros que apontam para ocorrência sistemática de violência institucional e trabalho infantil nessas instituições (BRASIL, *et al.*, 2012).

Atualmente encontra-se em curso medidas de reparação por parte do Estado brasileiro que reconheceu a violação aos direitos humanos dessas pessoas, sendo o Estado de Minas Gerais o primeiro do país a aprovar uma lei⁵ autorizando as indenizações aos filhos e filhas separados.

Aí eu era jovem, ainda criança, aí já comentava que aqui chamava Limas. Aqui chamava Limas e as mulheres que ganhavam neném lá fugiam pra aqui. Algumas fugiram lá pra uma rua que é chamada Vila Rica. Antigamente tinha o nome de Quebra Galho. Porque diz que as mulheres que ganhava neném lá, elas pegavam os neném pra carregar né. Então a Dona Fia, a Dona Geni aí diz que elas quando ganhou menino veio e escondeu nesse lugar, na Vila Rica. Tanto que lá fala é Quebra Galho. Porque elas escondiam lá com os neném e as pessoas falavam: o quê que você tá fazendo aqui? Ela falou assim: eu tô aqui pra quebrar um galho! Que tava escondendo com os filhos. Então aqui chamava Limas (Acácia) (Entrevista realizada em julho de 2019).

O relato acima tratou mais detidamente dos primeiros lugares que foram ocupados em Citrolândia na tentativa de se evitar a separação e retirada dos filhos e filhas. A criação do espaço conhecido como Quebra-Galho encontra um possível eco na bibliografia pesquisada de modo um pouco diverso. Segundo Lana (1997) a invasão do terreno que foi chamado Quebra-Galho se deu por volta da década de 1960 após várias tentativas de remoção daqueles moradores. Aí falei com o pessoal: “quem quiser fazer seus barracos vai escolhendo seus lotes lá em tal lugar assim, assim. Eu vou quebrar o galho de vocês. Ah prá que. O nome lá é Quebra Galho.” (entr.7); (LANA, 1997 p. 173).

Na pesquisa de Lana (1997) também se apresentam descrições e histórias relacionadas à ocupação do espaço de Citrolândia como uma possibilidade de evitar o rompimento de vínculos e permitir aos familiares relações sociais menos afetadas pela discriminação que predominava na época em decorrência do estigma da doença.

A ocupação das terras ao redor da Colônia como um recurso utilizado pelos familiares a fim de manter os vínculos com seus membros, simultaneamente, à busca de certa autonomia da esfera governamental, bem como a resistência à discriminação social experienciada nos domicílios



de origem também se destacam nos relatos do tempo presente.

Porque várias pessoas, da família, ou algumas pessoas da família tinha a hanseníase e não poderia deixar o restante da família pra trás então eles vinham junto com a pessoa que tinha hanseníase e essa pessoa era separada do restante da família e aí foi formando o Citrolândia. Tinha vez deles chamarem Limas, tinha vez que falavam isto, depois veio o Alto dos Limas e aí veio crescendo, foi criando os outros bairros de Citrolândia. [...] Essa na verdade é o que eu sei dessa história. E eu acho que é a verdadeira história. Meu pai mesmo teve a hanseníase [...] Ele falava que ele tinha que tratar. E ele não podia ficar lá porque de uma certa forma na época ele ia ser até marginalizado pelo restante da família, pelos parentes da região em que morava (Cravo)(Entrevista realizada em abril de 2019).

Nota-se o impasse experimentado pelos familiares. Por não terem a doença não podiam ser internados em conjunto, mas dependiam do membro levado para a internação na Colônia, restando como possibilidade de sobrevivência aos parentes que ficavam se dirigirem ao espaço mais próximo do internamento. Os familiares que tentavam permanecer em sua origem acabavam por se tornar alvo de preconceito nos grupos sociais dos quais faziam parte apesar da retirada do integrante que estava doente. [...] a minha avó materna, que ela veio pra cá atrás do marido, que tinham sido separados. Ela tava com duas filhas pequenas, tipo, três e quatro anos de idade e aí assim, ela naquela época ela não estava doente então ela teve que ficar aos arredores. Né? Ela ficou aqui no Citrolândia. E aí também eu acho que ela pensou assim vou ficar junto do meu marido custe o que custar. Só que não foi assim, aí ela teve que ficar alojada aqui, né, no Citrolândia e ...ela foi muito guerreira porque ela passou muito...assim quando a minha tia, a minha mãe contava mas a minha tia falava mais. É... as coisas que, tipo assim, a minha avó passou, coisas que você falava assim: o gente essa mulher era muito muito forte (Lavanda) (Entrevista realizada em junho de 2019).

Tal impasse evidencia o paradoxo que fundamenta o lugar. Ao mesmo tempo que o Citrolândia propiciava em seu espaço a reunião de pessoas com diversas origens e histórias, também era a fronteira que delimitava a separação entre o sujeito internado e o familiar.

Como se não bastasse, o grupo de familiares ainda tinha como experiência em comum a omissão estatal. Essa omissão ocorria pela ausência de suporte aos familiares das pessoas que eram internadas na Colônia que não recebiam nenhum auxílio, econômico ou assistencial por parte do Estado para a manutenção do grupo familiar pós retirada do membro, que geralmente, era o chefe de família.

Outro exemplo de omissão pelo poder público pode ser percebido a partir da fragilidade, praticamente a inexistência, de políticas públicas voltadas para o atendimento dos moradores do Citrolândia: até a década de 1960 a única escola existente no lugar era administrada pela ABAL - Associação Brasileira de Amparo a Leprosos, não havendo coleta de lixo, nem fornecimento de água encanada ou energia elétrica (TINOCO, et al., 1962).

⁶Havia um esboço de arruamento, a água utilizada era proveniente de cisterna, não havia fornecimento de energia elétrica, nem posto de saúde ou escola, a posteriori a ABAL – Associação Brasileira de Amparo à Leprosos, uma instituição de caridade e não governamental angariou apoio e implementou os primeiros serviços de educação e saúde de Limas/Citrolândia (TINOCO, et al., 1962).



Havia um custo material e simbólico ser arcado por estes familiares, pois, restava à eles apenas Citrolândia como espaço de proximidade para preservação dos vínculos afetivos e de distância da cidade em que sua sobrevivência se dava na completa ausência de condições mínimas para tanto⁶.

Assim como muitos. Daí foi aparecendo muita gente né. Vindo de fora pra aqui só que aí não sei o porquê que não internava lá na Colônia mas ficava aqui. É. Entendeu? [...] Podia ficar né, aqui. Em Citrolândia podia ficar. [...] Tinha a doença. Lá, lá pra lá mesmo é que não podia ficar, né? Porque teve, eles tiveram que largar tudo também. Largar tudo pra lá e vir embora porque eles eram discriminados pelos sadios lá. Então teve que vir. E como eu penso que, como Limas bem próximo da Colônia, aqui eles podiam ficar! Não tinha discriminação né (Margarida) (Entrevista realizada em julho de 2019).

É possível apontar pelos relatos acima que, apesar dos filhos e filhas não portarem a doença, estes também eram atingidos pela discriminação devido ao forte imaginário construído sobre a hanseníase que permeava a sociedade na época.

Aqui eu acho que era um porto seguro pra eles. Que era um lugar que eles puderam ficar com os filhos sem que ninguém, é... Foi que ninguém, assim, perturbasse né. Era o lugar que onde, virou um povoado né? Cada um comprou, foi comprando suas casinhas e tal. Moravam de aluguel também e tava perto da, do tratamento e tava perto dos filhos ao mesmo tempo. Eles não tinham muita expectativa de vida pra estar fora daqui (Edelvais) (Entrevista realizada em abril de 2019).

O estigma acarretado pelo imaginário do medo da doença direcionado às pessoas que viviam internadas na Colônia Santa Isabel foi assim se deslocando e se fixando no espaço adjacente configurando o Citrolândia como espaço diferenciado da cidade. Os moradores de Citrolândia mesmo sem portarem a hanseníase eram atingidos pelos efeitos do estigma que marcava aqueles que estavam internados em decorrência das relações de proximidade com a Colônia.

Daí a irrupção em algumas narrativas da vivência por parte dos moradores de Citrolândia de situações tanto de enfrentamento como de submissão à discriminação. Por meio dos relatos é possível perceber que os contatos e idas dos moradores do Citrolândia com a cidade de Betim eram mais frequentes do que daqueles que estavam internos na Colônia.

As falas dos primeiros a habitarem o Citrolândia que passaram a circular por outros territórios da cidade de Betim⁷ revela como o acesso à ela era limitado e custoso. A moradora detalha abaixo a inexistência de transporte público de circulação pela/na cidade, a utilização improvisada de um tipo de transporte que se assemelhava a um carro de polícia e a ausência de infra estrutura urbana mínima:

Mas pra gente ir pra lá também foi um vereador que tinha aqui, Sr. Rafael Barbizan que arrumou um transporte. Parece um deputado pagava. [...] É. Aí ele conversou com o deputado ele

⁷No Citrolândia a escola só oferecia turmas até o quarto ano do ensino fundamental. A saída das crianças do Citrolândia para continuar os estudos na escola do Centro de Betim demandou mobilização junto a um vereador, Rafael Barbizan, já que a prefeitura não disponibilizou meios de transporte para que os alunos pudessem chegar à cidade, naquela época a mobilidade dos habitantes era restrita, havia duas linhas de transporte que se distribuíam em poucos horários em direção ao Centro de Betim e de Belo Horizonte.



pagava o ônibus pra levar a gente. O ônibus que levava a gente pro colégio era de Mário Campos! Aqui não tinha ônibus. Aqui tinha umas, umas... Tipo uns camburão! É. Tipo uns camburão de polícia aí atrás. É. Mas era igual... era um camburão mesmo! Aquelas ambulâncias antigas que tinha! Igual aqueles carros da polícia? Aí atrás eles colocavam um banquinho de madeira. Pra gente ir sentado, tinha uns que sentavam nos bancos e os outros que ia atrás. A gente já foi muito neste carro pro, lá pro Centro de Betim mas a gente tinha que ficar na caixa d'água, aqui em cima na BR [...] o carro ia pela BR e parava no, ali pra baixo do cemitério de Betim porque não podia entrar no Centro de Betim por ser daqui. [...] Na caixa d'água, a gente subia a pé! E era longe! Era muito longe. A gente... Eu não sei se você conhece o Amélia Santana... é longe. Então da caixa d'água ali, era até ali só que podia ir. E eu não sei quem que proibia. Se era polícia, se era prefeito, isso eu não... eu não sei te explicar. Eu não sei não. Eu só sei que o carro só podia ir até ali. E a gente descia a pé. Aí pra vir também tinha que subir a pé e esperar perto do cemitério, perto da BR, que esperava o carro pra ir embora. [...] Aqui também já tinha passado o trator, já tinha abrido rua e tal, só que não tinha asfalto e não tinha calçamento. [...] Não! Não! A gente... nesse camburão a gente esperava na José Mariano. Quando a gente ia, no primeiro ano que a gente foi estudar, que a gente ia no ônibus de Mário Campos, a gente tinha que esperar o ônibus lá na BR. [...] Não. Ele vinha pela estrada de Mário Campos. Aí vinha até na entrada de Citrolândia e a gente... porque não podia passar dentro da Colônia. Não sei porque. Ele não passava. [...] Era. Isso! Ou a gente descia lá na BR, aqui na entrada de Citrolândia ou a gente descia é... perto de uma fazenda que tinha aqui na estrada de Mário Campos e vinha a pé. A gente andava muito (Edelvais) (Entrevista realizada em abril de 2019).

A legitimação pública do imaginário construído sobre o lugar através de práticas discriminatórias não se realizava apenas através das reiteradas omissões do poder público, como eram frequentes no dia a dia dos moradores que ousavam frequentar o espaço da cidade. Tais práticas se manifestavam nos comentários ofensivos proferidos pelos outros grupos sociais que ocupavam o espaço da cidade: o lugar passou a ser reconhecido a partir dessa particularidade, que é essa relação de proximidade com a doença.

Os cidadãos que vivenciamos diversos espaços da/na cidade se apresentam como anônimos nas grandes metrópoles, porém em Betim, mais detidamente no caso dos moradores / frequentadores desta cidade, aqueles que eram oriundos de Citrolândia eram nominados e localizados, como demonstra a descrição a seguir.

Aí os alunos chegam em casa, que é filho de pessoas que tinham certo nome na cidade, vereadores, prefeito, advogado, médico, logo, tem menino do Citrolândia estudando com nós aqui no Amélia com nós. Falou como é que é? É. Mas não, não pode não. É de leproso. O que os pais vão fazer, um grupo de pais vai ao diretor, Rafael Martins era o diretor da época, ele era padre, depois largou a batina



e virou diretor de escola. Falou: não, eles trouxeram atestado! Tá aqui, eu tenho os atestados de todos eles. Só que é falso! Justamente. E os atestados estão aqui, o médico atestou que estão aptos a estudar. Não! Isso é tudo falso. Nós não aceitamos esses meninos aqui. Não pode estudar aqui. Vai pegar doença nos nossos filhos. E aí conversa vai, conversa vem, conversa vai, conversa vem, tinha um médico, doutor Manoel Aguiar, o cara já é falecido já também. Inclusive eu estudei com a filha dele lá nessa escola. Eles contratam ele pra ir lá na escola e examinar tudo nós de novo. Um por um. Peladão! Foi examinado. E era o médico de confiança deles né?! E se o diretor contratou só pode ser da confiança dele, só pode ser da confiança dele! Senão não adiantava! Não é verdade? Aí ele examina um por um e atesta. Está apto. E aí? Vai ter que nos engolir né?! (risos) (Cravo) (Entrevista realizada em abril de 2019).

A discriminação se manifestava sob enfoques ora distintos, ora misturados. No relato acima origina-se da idéia de que os alunos, ao residirem um espaço próximo do hospital-colônia poderiam se tornar agentes da contaminação dos filhos sadios, realizando uma distinção que fundamentava a prática discriminatória.

E aí a gente quando chegou lá, eles colocaram lá, fizeram uma sala com o pessoal daqui e já começou por aí né. Uma sala separada. Só que tinha na sala gente que não era daqui mas era gente que morava num lugar, um bairro pobre de Betim, que já chamava na época, hoje chama, esqueci como é que chama o bairro esse...chamava de “Buraco quente”. Então era uma favelinha entendeu? [...]como a gente era daqui, quando o ônibus entrava, passava nas ruas eles já começavam a gritar “ô leproso chegando”. Era sempre assim. A gente só era tratado assim. [...] nossa a gente só era chamado assim. Tinha até um rapaz que era fotógrafo em Betim. Nossa! Esse rapaz ele... um tal de Hélio... a gente tava sentado às vezes na porta de algum comércio, alguma coisa assim, esperando o ônibus, ele falava assim: “põe lepra aí não, ô turma de leproso” era só assim, a gente já tinha acostumado com aquela, doía muito, mas gente já sabia que ia... tava sendo sempre é... A gente ficava revoltado porque a gente não tinha. Mas a gente era de família que tinha e a gente não gostava que falava também, entendeu? Porque ninguém tinha a hanseníase ou a lepra como a gente falava, ninguém tinha isso porque queria, ninguém correu atrás da lepra pra buscar a lepra né. A lepra chegou e apareceu (Edelvais)(Entrevista realizada em abril de 2019).

No relato acima descrito é possível perceber as inúmeras formas de discriminação dirigidas aos moradores. A pobreza, ou melhor, o lugar da pobreza representado pela “favelinha” se mistura ao lugar dos vestígios da doença simbolizado pelo Citrolândia, mostrando-se patentes as hierarquias e separações socio espaciais refletidas na cidade de Betim.

Era uma coisa muito engraçada porque tem uma turma nossa é...ela tem, ela teve um acidente e ela perdeu um dedinho do pé e isso com 16, 17 anos ela não podia



usar sandália. Aí um dia ela acidentalmente tirou o tênis e alguém viu. Então assim já começou a fazer aquelas piadinhas. Depois essa mesma menina, a gente falou nossa você tem que...ela passou mertiolate na orelha porque o brinco tinha inflamado a orelha foi chegar na sala de aula (faz gestos exemplificando a brincadeira) Então assim sabe? A gente sempre via uma resistência, aí essas coisas foram, foram passando (Lavanda)(Entrevista realizada em junho de 2019).

Os moradores vivenciavam cotidianamente práticas preconceituosas ligadas ao imaginário construído por aqueles que não conheciam o Citrolândia, reproduzindo uma concepção negativa do lugar.

Uai! Nós estudamos ué. Tiveram que nos engolir! Estudar, fazer o quê? Não era fácil, sabe por que, deixa eu te explicar. Às vezes passava: “o cambada de leproso”, “tem que estudar lá na Colônia”. Falava isso. [...] E aí nós vamos passar por cima disso tudo. Formamos na 8ª série, vamo pro ensino médio, formamos no ensino médio (Cravo) (Entrevista realizada em abril de 2019).

As desigualdades de acesso aos bens materiais e simbólicos eram representadas nas figuras dos sujeitos, enquanto um problema de esfera pessoal, numa sociedade em que ações discriminatórias eram práticas correntes.

Ahhh assim, olha quando as escolas aqui, eu lembro mais isso na época dos meus filhos né, eles começaram a estudar aqui, aí quando não tinha mais aquela série pra eles seguirem, tinha que ir pro Centro né? [...] O, aí o quê que acontece estudar lá era ruim porque eles eram, eles eram, os meninos de lá desfaziam muito deles que sabia que morava aqui em Citrolândia. Eram discriminados assim: você é filho de doente! Ainda tinha isso, na época dos meus filhos lá! [...] Os meninos chegavam, aí inclusive eu, um dos meus filhos sempre ele fala assim: que quando ele, na escola, ele estudou com um dos filhos da, da como é que é, não sei se você conhece: madeira, lá do Centro? Você não deve conhecer...Então aí os meninos estudavam na mesma escola de um desses meninos, aí ele fala até hoje que ele tem um nervoso quando ele vê, que eles conhecem né. Ele lembra. Então ele falava assim: é, ahh(fulano), ó, o quê que você tá fazendo aqui? Você é filho de leproso! Porque na época falava lepra né. Não falava hanseníase. Então assim, menino com menino né, eles ficam com aquilo na cabeça toda vida, eles ficam lembrando daquilo. Eles, não mas era muito difícil pra estudar lá viu? Mas mesmo assim eles estudavam. Estudaram... (Margarida) (Entrevista realizada em julho de 2019).

Cabe ressaltar que os relatos acima descritos dizem respeito aos momentos finais da ditadura militar atingindo meados da década de 1980. Nesse sentido, é possível apontar que a existência de práticas autoritárias e desumanizantes compunham o cotidiano de grande parcela da população legitimadas na esfera pública pelo governo, que inclusive, sequer reconhecia tais práticas como expressões de violação de direitos, já que o alcance da idéia de cidadania era muito



limitado, sendo aplicado de forma populista na era do governo Vargas e na ditadura militar engravetada e substituída pelas práticas coercitivas que baseavam-se na lógica moral de “homem de bem”, que era se materializava na figura do indivíduo que provava ser trabalhador através da carteira com registro do empregador.

O contato entre aqueles que estavam isolados em decorrência da doença e o exterior era proibido e extremamente controlado, sendo o Citrolândia o lugar mais próximo para manter o tratamento, a guarda dos filhos e reduzir a exposição deles à intolerância e preconceito.

[...] mas eles ficavam aqui mesmo, igual tô te falando, por causa do tratamento né, por causa do acompanhamento, pra ter mais facilidade, porque lá fora, fora daqui, era mais difícil, porque eles já tinham sequelas, pra eles estarem no meio de outras pessoas... Naquela época a lepra, eles falavam a lepra, a hanseníase hoje, é... Era uma doença que até hoje ela ainda espanta muita gente, muita gente tem medo, não tem conhecimento. Então assusta muita gente né? E naquela época era muito mais. Eles não tinham direito de sair daqui e ir até a cidade de Betim, eles eram presos no caminho né? Eles não podiam sair. E...então assim, era o lugar que eles tinham pra viver mais livre (Edelvais)(Entrevista realizada em abril de 2019).

Tendo em vista o intenso controle estatal da vida privada dos sujeitos internos na Colônia Santa Isabel, os familiares que permaneciam em Limas / Citrolândia criavam artifícios para escaparem da regulação estatal.

E a gente assim, acho que você sabe disso, existia a corrente mas a gente existia situações em que a gente conseguia chegar até lá. Né? A gente saía a noite, chegava, acabava visitando assim. Pra gente era uma aventura e tanto, você sair assim, entre aspas, totalmente no pasto, totalmente escuro, criança. Né? Era uma aventura. Quando você chegava lá e tal e assim eu lembro que a gente ia sempre numas datas específicas, como o Natal, véspera do dia das mães e assim ela sempre tinha uma lembrancinha, alguma coisa, a gente achava aquilo muito divertido mas tinha aquela reflexão também: tipo assim, mas por quê? Por quê que a gente tem que fazer isso? Né? Quando a gente tem que atravessar a corrente, às vezes também, a gente tava num carro com um adulto e a gente tinha que se esconder no assoalho. Então a gente não sabe se o pessoal da portaria lá, da corrente eles faziam vista grossa (Lavanda) (Entrevista realizada em junho de 2019).

Visitava! Visitava. Nas épocas né? Assim, de Natal, né? Nessas épocas. Era. É dia dos pais né. Mas também tinha os horários né. Não podia ficar à vontade não. [...] O meu pai inclusive era guarda lá né? Era! Não tinha jeito não! Ele era, ele foi guarda lá muitos anos (Margarida) (Entrevista realizada em julho de 2019).

As fronteiras delimitadas entre a cidade ideal expressa pela Colônia,areal manifestadapela cidade de Betim e a vivida representada pelo Citrolândia são fluidas e ilustram as contradições que permeiam as relações na/da cidade. A proximidadeentre os moradores da Colônia e Citrolândia



demonstra que agregado à conexão existente induzida pela doença haveria um processo particular de compartilhamento de memórias por meio da experiência histórica da discriminação.

Dessa relação entre opostos se deslinda um par contraditório, compreendido como um conjunto de dois lugares ligados a uma problemática em comum. A Colônia como cidadela construída para fins de separação e o Citrolândia enquanto espaço de reunificação.

A permanência da segregação de Limas/Citrolândia em relação à cidade de Betim sob o simulacro de “lugar perigoso” nos dias de hoje revelam o “embate primordial no cenário da cidade” (BATISTA, 2010), em que a persistência de traços autoritários no trato da questão social demonstra o “eterno retorno do recalcado na nossa memória urbana e coletiva: esconder, exterminar o selvagem que tão densamente nos habita” (BATISTA, 2010). As desigualdades estruturais que configuram a sociedade brasileira na atualidade reaparecem sob a forma da pobreza persistente que permanece como algo a ser ocultado na paisagem das cidades.

Dito de outra maneira, os moradores, ao ressignificarem pela memória a intensa relação deste par contraditório objetivado e subjetivado pelo lugar, no qual o Citrolândia é percebido e vivenciado como um espaço que se estabelece na interseção entre o projeto (Colônia) e o real (Betim), demonstram a complexidade das relações sociais construídas no espaço urbano, em que “o passado que retorna de alguma forma não passou, continua ativo e atual e, portanto, muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, reatualizado” (SEIXAS, 2001 p. 49).

Referências Bibliográficas

- BATISTA, Vera Malaguti. **Memória e medo na cidade do Rio de Janeiro**. O olho da história. junho de 2010, Vol. 14, 2010. pp. 1-10.
- BONDUKI, N. (2004) *Origens da Habitação Social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade.
- BETIM, Prefeitura Municipal. **Cadernos da Memória**: patrimônio cultural da Regional Citrolândia. Betim : Paulinelli, 2010. p. 100. Organização de Ana Cláudia Gomes; colaboração de Adriana de Araújo Lisboa e Otília Sales Neta. 2010. CDD 350.85.
- BRASIL, Presidência da República e Secretaria de Direitos Humanos. 2012. **Relatório Preliminar do Grupo de Trabalho Interno**: Filhos segregados de pais ex-portadores de hanseníase submetidos à política de isolamento compulsório. Comissão Interministerial de Avaliação. Brasília : s.n., 2012. p. 27.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço-tempo da práxis urbana na modernidade**. Boletim Paulista de Geografia. 2018. pp. 1-16.
- . *O lugar do/no mundo*. São Paulo : Labur Edições, 2007. p. 85.
- LANA, Francisco Carlos Félix. **Políticas sanitárias em hanseníase**: história social e cidadania. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto e São Paulo da Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto : s.n., 1997. p. 308.
- LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. [trad.] Margarida Maria de ANDRADE e Sérgio MARTINS. Belo Horizonte : UFMG, 2008. p. 192.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. Proj. História. dez de 1993, pp. 7-28. Tradução: Yara Aun Khoury.
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. 1992, Vol. 5, pp. 200-212. Tradução de Monique Augras e edição de Dora Rocha.
- CAIAFA, Janice. **Produção comunicativa e experiência urbana**. XXVIII Congresso Brasileiro da Ciência da



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

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

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

Magno Moraes Mello

Mestre e Doutor pela Universidade Nova de Lisboa (UNL/PT)
Professor de História da Arte pela Universidade Federal Minas Gerais /PPGH
magnomello@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3963-8338>

Recebido em: 27/07/2020 – Aceito em 11/08/2020

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

Palavra Chave: Pintura Ilusionista; perspectiva; quadratura.

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

KeyWord: Illusionist Painting; perspective; quadrature.

.....



Introdução

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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

A praticidade da ação do jesuíta ou da própria Ordem encontra eco na disposição de Andrea Pozzo em seu tratado didático e diretamente direcionado ao estudioso como ele mesmo diz em muitas das passagens entre o primeiro e o segundo tomo, como por exemplo, (...) *temo però ché molte persone, ancorche dote in alter scienze non arrivino ad intenderla (fala da perspectiva), nè praticarla à caggione dela loro imperitia nell'Arti d Geometria, e di Architettura, ché presuppogono già note a chi si pone à questo studio, essendo questa per appunto la materia, ché compone tute la machina, e sostanza dell'opere fatte in prospettiva; ma perche questo è un punto principalissimo non cessarò di ricordarlo per incidenza, ò appostamente in altre spiegazioni di questo libro*¹⁴. Andrea Pozzo pinta como se

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

Referências Bibliográficas:

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



A iconografia das Almas e do Purgatório: uma releitura bibliográfica e alguns exemplos (séculos os XV ao XVIII)

The iconography of Souls and Purgatory: a re-reading bibliographic and some examples (15th to 18th centuries)

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3090>

Adalgisa Arantes Campos

Profa de História da UFMG/PPGH

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo

adarantes@terra.com.br

 <http://orcid.org/0000-0002-6013-4225>

Recebido em: 10/07/2020 – Aceito em 26/07/2020

Resumo: O artigo retrata a tradição historiográfica sobre o desenvolvimento da crença no Purgatório enquanto lugar escatológico, comentando principalmente os trabalhos de Jacques Le Goff, Michel Vovelle e Flávio Armando da Costa Gonçalves. Assim busca-se problematizar a existência de um hiato entre o estabelecimento da crença no Purgatório e o surgimento de sua representação figurativa. Faz -se uma análise iconográfica de três obras de arte, em que são representados três momentos históricos distintos, permitindo assim que sejam vistas as transformações na crença no Purgatório, ao mesmo tempo em que nos permite perceber a continuidade do conceito escatológico.

Palavra Chaves: Purgatório; barroco; iconografia

Abstract: The article portrays the historiographical tradition about the development of belief in Purgatory as an eschatological place, commenting mainly on the works of Jacques Le Goff, Michel Vovelle and Flávio Armando da Costa Gonçalves. Thus, we seek to problematize the existence of a gap between the establishment of belief in Purgatory and the emergence of its figurative representation. An iconographic analysis of three works of art is made, in which three distinct historical moments are represented, thus allowing the changes in the belief in Purgatory to be seen, while allowing us to perceive the continuity of the eschatological concept.

Keywords: Purgatory; baroque; iconography

Introdução

A contribuição historiográfica de Le Goff, Vovelle e Flávio Gonçalves aos estudos sobre o Purgatório

A historiografia relativa ao Purgatório deve muito às pesquisas de Jacques Le Goff (1924- 2014) cujo *La naissance du Purgatoire* de 1981¹ contou com resenha posterior de Jacqueline Guiral na *Revista Annales*².

¹LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

²Cf. resenha de Jacqueline Guiral em 53.519 – *Revue Annales* n. 53, 2 (1982) LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire*, Paris: Gallimard, 1981, p. 50.

³LE GOFF, Jacques. *O Nascimento do Purgatório*. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1993.

⁴“o purgatório enfim se abre, com uma defasagem de quase dois séculos, à meditação da Divina Comédia de Dante, na virada dos séculos XV e XVI” (cf. VOVELLE, Michel. *As Almas do Purgatório ou o trabalho de luto*. Tradução de Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. P 74).



Contudo, a obra passou a constar costumeiramente em nossos estudos acadêmicos após a versão em português, de 1993³. Le Goff traçou sistematicamente a gênese do terceiro lugar re- cuando-a aos textos apócrifos, bíblicos e aos “Pais do Purgatório”, dentre eles o mais importante Santo Agostinho, que antevia uma rota progressiva para cuja ascensão contribuía também os su- frágios que os vivos realizavam por seus mortos queridos. Já no período carolíngio, a prática de se rezar pelos mortos se encontrava em alguns monastérios, porém a grande época do Purgató- rio iniciada no século XII triunfou no século seguinte, com a sua proclamação em dogma 1274, no II Concílio de Lião, depois em 1438-1439 no Concílio de Ferrara-Florença e, finalmente, no Concílio de Trento (1545-1563). Como o substantivo Purgatório denomina um lugar escatoló- gico, preferimos grafá-la em maiúsculo.

Para o nosso propósito frisemos que Le Goff considerou o nascimento do Purgatório como parte de um conjunto relacionado às mudanças da Cristandade latina que necessitava suprimir a visão polarizada (baseada em Paraíso para os bons e Inferno para os maus) colocando uma to- pografia intermediária no além que atendesse àqueles que não eram to- talmente bons e nem totalmente maus. Tratava-se de uma categoria de pecadores que, quer pela natureza das faltas ou aversão social à profissão que eles desempenhavam, não seria salva no sistema binário tradicional. Le Goff considerou que a difusão da crença no Purgatório foi documen- tada, sobretudo nas clausulas testamentárias que registram essa forma de solidariedade entre vivos e mortos. Nesse tópico o estudioso abriu as pos- sibilidades de pesquisa sobre as ordens mendicantes, muito em voga atualmente, tendo em vista que elas foram captadoras eficazes de doa- ções testamentárias. Constata, entretanto que a dita difusão se deu desi- gualmente, segundo as regiões, apoiada – conforme se recorte temporal - na crença em santos intercessores específicos do período em estudo (Nossa Senhora, São Nicolau Tolentino, Santa Lutgarda etc.).

Todavia nos interessa muito nesse momento o fato de que Le Goff, assim como Vovelle⁴, observou um hiato entre a difusão doutrinária do terceiro lugar e as obras visuais coetâneas, sobretudo as obras monu- mentais (pórticos de catedrais e afrescos) que ainda estavam apegadas à representação do Juízo Final. Enfatizou que o Purgatório foi concebido como um cárcere divino reservado àqueles destinados à salvação, por- tanto como uma topografia da “espera e sua variante religiosa, a espe- rança”⁵, onde a pena era justa, ou seja, proporcional à gravidade do pecado cometido. Nesse sentido essa construção doutrinária correspon- deu a uma busca de justiça, mais do que propriamente de salvação, con- fortando e abrandando a dor do luto.

Ainda nessa introdução, deve-se destacar o aprofundamento que o autor deu à pena infligida por meio de um fogo de natureza ambígua (queima, purifica e santifica) que será relevante para entendermos a ico- nografia do Purgatório e das almas padecentes. O termo “alma danada”, embora empregado costumeiramente por Flávio Gonçalves não se aplica

³LE GOFF, Jacques. Escatologia. In: História e Memória. Campinas: UNI- CAMP, 1992. P. 325 – 374, cit.P. 367.

⁴VOVELLE, Michel & VOVELLE, Gaby. Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XVe – XXe me siècle) In: Cahier des Annales. A. Colin, Paris, n. 29, 1970 reproduzido In: An- nales. Économies, Sociétés, Civilisa- tions. 24e année, N. 6, 1969. pp. 1602-1634.

⁵VOVELLE, Miche. Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII e siècle. Paris: Éditions du Seuil, 1978. Trata-se de uma edição abre- viada daquela feita em 1973 pela edi- tora Plon.

⁶VOVELLE, Michel. As Almas do Purgatório ou o trabalho de luto. Tra- dução de Aline Meyer e Roberto Cat- tani. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.P. 16 (grifos nossos); cf. ainda <http://philippe-aries.histoweb.net/spip.php?article98> Auteur Guillaume Gros - mis en ligne le 27 janvier 2013 - réactualisation : 27 janvier 2013.

⁷VOVELLE, M. & VOVELLE, Gaby. Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XVe – XXe me siècle). Ca- hiers des Annales. A. Colin, Paris, n. 29, 1970 reproduzido In: Annales. Éco- nomies, Sociétés, Civilisations. 24e année, N. 6, 1969. pp. 1602-1634. doi : 10.3406/ahess.1969.422190 url : /web/revues/home/prescript/article/ah e s s _ 0 3 9 5 _ 2649_1969_num_24_6_422190

¹⁰VOVELLE, Michel. Aspects popula- res de la dévotion au purgatoire à l'âge moderne dans l'Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figu- rées. In: Actas do Colóquio Internaci- onal Piedade Popular sociabilidades – Representações Espiritualidades. Lis- boa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de



nesse caso, pois a pena é finita e não infinita como a do Inferno. Importante destacar que Le Goff, como medievalista que é, termina seu estudo na virada do século XIV, não avançando sobre a Europa Moderna e nem sobre as manifestações artísticas, pois o seu propósito foi enfatizar a construção doutrinária do Purgatório.

Michel Vovelle aborda justamente o período não estudado por Le Goff, atingindo inclusive o século XX. Seu primeiro estudo constituiu uma homenagem à Gaby, sua esposa falecida em 1969: “Vision de la mort et de l’au-delà en Provence d’après les autels des âmes du purgatoire (XV – XXeme siècle)⁶. O autor elaborou vasta obra em que a temática se relaciona com as sociabilidades, as mentalidades, os intermediários culturais, o temperamento regional, a visão da morte na Provença no século XVIII (período pouco explorado por Philippe Ariès). Sua abordagem tendeu a se apoiar em longas e contínuas séries documentais com destaque para os testamentos, que lhe permitiu compreender o papel secular das ordens mendicantes, ordens terceiras e confrarias na recepção dos legados piedosos e na prestação do serviço religioso em favor dos mortos, que acaba consolando os vivos pelas suas perdas⁷. Verticalizamos a atenção naqueles estudos que elegeram a iconografia como a mais importante fonte histórica através de “uma demonstração em que a visualização comanda e fala – quase - por si só, tornando o texto quase supérfluo”⁸.

Vovelle abordou uma variedade de peças com suportes materiais diversificados – desde o objeto único (de linguagem erudita ou mesmo naïf) até o mais ordinário (isto é, massivo) – com a figuração do Purgatório e as almas padecentes: retábulos, oratórios, nichos, cofrinhos de esmolos, pinturas (afresco, têmpera, óleo sobre tábua, miniaturas de livros), gravuras de livros atingindo o século XX, em que impera a produção menos elaborada⁹. Estudando a temática continuamente por quase 30 anos ultrapassou o acervo da Provença francesa. Reconheceu que há belas imagens do ponto de vista formal, mas sua análise não se prendeu à singularidade dos objetos ou à sua fruição estética, mas ao seu valor “de verdadeira profissão de fé”¹⁰. Assim sendo, a banalidade de muitas peças só serviu para atestar a sua verdadeira força de testemunho ao historiador social.

Em Vovelle as fontes textuais – testamentos, visitas pastorais, literatura de devocional, pedidos de indulgências junto ao Papado – servem para dar contextualização histórica e explicitação de significados, mas não constituem a base da pesquisa. Em décadas de estudo continuou reiterando a “imagem fala mais”. Observou visões diferenciadas do purgatório no acervo imenso inventariado na Provença, que compreendeu obras existentes, bem como algumas desaparecidas diante da substituição dos altares vocacionados às Almas do Purgatório, modernização cujo golpe de misericórdia foi dado pelo Vaticano II (19062 -1965).

Na segunda metade do século XVIII, com o pensamento Ilustrado a representação do Purgatório começou a se modificar, assumindo o gosto acadêmico, com os fundos mais claros e a intercessão de uma Virgem

⁶VOVELLE. Aspects populaires de la dévotion au purgatoire à l’âge moderne dans l’Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées. In: Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular sociabilidades – Representações Espiritualidades. 1998. P. 291-300.

⁷Cf. resenha de J. LAVALLEYE: Revue Belge de Philologie et d’histoire. Année 1973, volume 51, n. 51-3, p. 757-759. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1973_num_51_3_5421_t1_0757_0000_4 consulta em 17/10/2014 - 16:08.

⁸Cf. nossa pesquisa para tese de doutoramento muito influenciada por Vovelle, publicada tardiamente. CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no Setecentos mineiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

⁹GONÇALVES, Flávio. Os painéis do Purgatório e as origens das “Alminhas” populares. Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, N.º 6 (1959), p. 71-107.

¹⁰GONÇALVES, Flávio. O ‘privilégio sabatino’ na arte alentejana. Separata de A cidade de Évora, n. 45-46 (1963) p. 1-12.

¹¹VOVELLE. Aspects populaires de la dévotion au purgatoire à l’âge moderne dans l’Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées. In: Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular sociabilidades – Representações Espiritualidades. Lisboa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998. P. 291-300.

¹²Registro agradecimentos à historiadora Deolinda Veloso Carneiro, à profa. Maria do Carmo Caimoto e ao diretor dr. José Ferreira Lopes que muito me ajudaram nos meus estudos doutorais quando estive em Póvoa do Varzim.



Maria de feição adocicada¹¹. Os tipos iconográficos vão desde uma vertente infernalizada, que enfatiza na composição visual o fogo e o suplício das almas padecentes, passando por uma versão padronizada, até uma leitura mais esperançosa que reduz o espaço destinado à purgação na base, amplia o espaço intermediário ocupado por nuvens, fundo claro e uma profusão de anjos voadores que libertam as almas das labaredas incandescentes. Os artesãos populares fixavam-se mais na libertação da alma do que em seu padecimento¹². Nessa visão positiva do cárcere divino a Jerusalém triunfante com a Santíssima Trindade, o Cristo Crucificado, Nossa Senhora e santos intercessores – São Nicolau Tolentino, Catarina de Siena, São Domingos, São Francisco, Santa Tereza e Simão Stock - ocupa praticamente um terço da composição. A invocação predominante é o Arcanjo São Miguel, que, nas portadas do Juízo Final desempenha o papel de árbitro com sua balança, para posteriormente (em composições de juízo particular) constituir o mais importante intercessor, patrono das confrarias das Almas Santas¹³.

Flávio Armando da Costa Gonçalves (1929- 1987), historiador português pioneiro no trato do culto às almas e da iconografia respectiva: “Os painéis do Purgatório e as origens das ‘Alminhas’ populares”, de 1959¹⁴; “O ‘privilégio sabatino’ na arte alentejana” de 1963¹⁵, portanto com estudos bem anteriores àqueles de Vovelle e de Le Goff. Décadas depois, em 1998, por ocasião do Colóquio Internacional Piedade Popular promovido pela Universidade Nova de Lisboa, continuou ausente na bibliografia de Vovelle que se referia aos “petos de animas”, mas não utilizava a denominação ‘alminhas’ (almazinhas, substantivo)¹⁶. Sorte diferente tive em 1993, quando pela primeira vez estive em Portugal para participar de evento em Coimbra, e logo ali recebi cópias dos trabalhos de Gonçalves gentilmente fornecidas pelos professores doutores Ana Cristina d’Araújo e José Manuel Tedim, a quem muito sou grata. Dalí segui para Póvoa do Varzim para apreciar a Exposição temporária sobre o culto às almas, de caráter regional, que estava em exibição no Museu de Etnografia¹⁷. Com o processamento daquelas leituras, minhas viagens posteriores tanto a Portugal, quanto à Espanha (Andaluzia e Galícia) foram muito beneficiadas.

Flávio Gonçalves possuía conhecimento antropológico, com domínio criterioso da doutrina da comunhão dos santos, das fontes bíblicas, das indulgências em favor das almas, das narrativas de viagens ao além, da iconografia cristã de Bréhier, Emile Mâle, Louis Réau e de um acervo artístico ampliado: de seu país, da França, Bélgica e Itália. As alminhas são pequenos monumentos isolados a céu aberto ou nichos e oratórios encravados nas paredes e quinas de residências e de monumentos religiosos com gravura em pedra, painel pictórico ou azulejar solicitando preces em favor das almas do Purgatório¹⁸. Elas tiveram grande longevidade, atingindo inclusive os séculos XX -XXI, bem como suportes e técnicas variadas. Segundo o autor, elas não tiveram conexão alguma com os Lares Viales e os Lares Compitales, erigidos pelos romanos junto aos caminhos e encruzilhadas: “E embora todo o Portugal conheça tais oratórios ou nichos, o seu número é muito maior no norte do país. Em Entre-Douro-e-Minho, pode dizer-se, não há estrada ou aldeia que não contenha diversos exemplares, uns humildes, outros mais pretensiosos”¹⁹. Segundo Flávio Gonçalves, tais oratório consagrados às Almas não se desenvolveram no Brasil Colonial, embora a figuração das almas apareça em exemplos de painéis de

¹⁸Um dos motivos mais originais da arte popular portuguesa é constituído pelos pequenos oratórios que se levantam ao ar livre em honra das almas dos mortos, cada um deles abrigando um painel, com a representação do Purgatório. Ao conjunto formado pelo oratório e pelo respectivo painel dá-se o nome de alminhas (sempre no plural), diminutivo piedoso que se inspirou nas almas pintadas no pequeno retábulo, as quais se debatem no fogo. As alminhas aparecem em lugares previamente escolhidos; nas margens das estradas, nas bermas dos caminhos rústicos, à entrada das pontes e nas encruzilhadas” (cf. GONÇALVES. Os painéis do Purgatório e as origens das ‘Alminhas’ populares, p. 22-23 grifos nossos).

¹⁹GONÇALVES. Os painéis do Purgatório e as origens das “Alminhas” populares, p. 1 e 3.

²⁰GONÇALVES. Os painéis do Purgatório e as origens das “Alminhas” populares p.21.





azulejo, pintura sobre tábua e tela, alaias e até retábulos e excepcionalmente em portada.

Figura 1- Detalhe com Purgatório, Missa de S. Gregório, Roma, revoada de anjos e eleitos.

Tem-se a devoção e a iconografia, mas não o m oratório denominado alminhas.

Segundo Gonçalves não houve o desenvolvimento dos oratórios tipo alminhas no período medieval, embora na Baixa Idade Média já ocorressem algumas figurações ainda submetidas à iconografia do Juízo Final ou da ‘Missa de São Gregório’, anunciando a presença das almas padecentes: “As primeiras figurações artísticas do Purgatório só aparecem no nosso país num período avançado da era quinhentista, e integrada ainda no movimento iconográfico que sobre o assunto se desenvolvera entre os meados dos séculos XV e XVI”²⁰.

A espacialização do Purgatório nas obras figuradas: exemplos

Observamos um consenso entre os três autores em estudo de que as realizações artísticas não acompanharam a popularidade da crença do Purgatório, ou seja, estavam atrasadas não obstante a postura favorável de três concílios de (Lião, Florença e Trento. Diante do descompasso entre a doutrina e as obras figurativas coetâneas, o fato de acharmos obras datáveis esclarece bastante. Preferimos deixar de lado as miniaturas de livros privados, como o Breviário de Felipe, o Belo.

Trataremos de três obras de períodos e concepções diferentes e todas de dimensões significativas, sendo dois painéis pictóricos de altares - um da Baixa Idade Média Francesa, outro do Maneirismo Português - e por fim uma portada esculpida em pedra no último quartel do século XVIII, de concepção Rococó, situada em Ouro Preto. Tal escolha se deve a um percurso: nas duas primeiras obras a representação do Purgatório ainda não encontrou autonomia, vem ao lado do Inferno em composições que integram as três Jerusaléns (peregrina, padecente e triunfante) ou então submetida a uma relativa ao o Juízo Final. Já na portada da Capela de São Miguel e Almas o terceiro lugar está devidamente delimitado em relação aos intercessores celestes, a saber, São Miguel e os Sacratísimos Corações. As três obras selecionadas apresentam um programa ico-

²¹ Vovelle relacionou a obra como pintura sobre madeira, contudo seguimos a informação de que é pintura sobre “panneau” (têmpera oleosa sobre painel, não houve como confirmar se de fato é sobre tábuas ou tecido). Empregamos informações sobre a obra de la Chartreuse de: “Recherches Recéntes” I n : <http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>, consulta em 27/10/2014.

nográfico de natureza culta, mostrando a intervenção das elites letradas na concepção da obra. Assim, deixamos de lado os “petos de animas” e a profusão de retábulos de concepção e confecção popular, que dominam a Galícia, a Andaluzia, o norte de Portugal e o Midi na França, principalmente o Sudoeste, jurisdição esta mais relacionada com a espiritualidade italiana, assunto já tratado pela bibliografia aqui compulsada.



Figura 2- Ouro Preto, Capela de São Miguel e Almas (mais conhecida como Bom Jesus)

A Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade de Quarton

A obra *Le couronnement de la Vierge* reúne várias vantagens para o nosso propósito, além de ter sido abordada pelos três estudiosos - Le Goff, Vovelle e Gonçalves. Seu contrato foi ajustado ao preço de dezessete florins de Avinhão. Suas dimensões são monumentais (183 cm x 220cm)²¹.

Pesquisas recentes vêm indicando novas descobertas sobre essa obra notável destinada ao retábulo de capela funerária do Monastère de la Grande-Chartreuse (o monastério sede da Cartuxa) instalado na localidade de Saint-Pierre-de-la Chartreuse na França que apresenta uma iconografia bastante complexa:

“Le retable était placé dans un lieu non public, il ne pouvait être vu que par les moines qui venaient se recueillir. Il s’agit d’une élite religieuse érudite, très familière de l’iconographie développée par Enguerrand Quarton, ce qui est logique si le programme iconographique a été élaboré par leurs soins. L’oeuvre serait ainsi un manifeste de la pensée cartusienne, destinée à faire réfléchir plus encore les moines sur des thèmes fondamentaux de l’ordre : il ne serait donc pas uniquement décoratif, mais bien plus encore signifiant, un réel support de méditation”.²²

Vejam as ideias e doutrinas religiosas veiculadas pelo programa iconográfico dos Cartuxos. A composição é basicamente dividida na horizontal entre uma base estreita ocupada pelo Purgatório e ao seu lado o

²²“O retábulo ocupava um lugar privado, podendo ser visto apenas pelos monges que se recolhiam à meditação. Trata-se de uma elite religiosa erudita, muito familiarizada com a iconografia desenvolvida por Enguerrand Quarton, o que é lógico se o programa iconográfico foi elaborado sob seus cuidados. A obra seria assim uma manifestação do pensamento dos cartuxos, destinada a se prestar à reflexão daqueles monges sobre temas fundamentais da ordem: Ela não seria, portanto unicamente decorativa, mas bem mais significativa, um verdadeiro suporte para à meditação”. (Cf. Recherches Recéntes In: <http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>)

²³Chiffolleau percebeu diferenças de tonalidade da chama, mais esbranquiçada, consoante ao nível de purificação da alma padecente e diferente do vermelho que impera no inferno

limbo dos patriarcas com minúsculas figuras ajoelhadas, em atitude de oração (à esquerda do observador), ou seja, daqueles que não chegaram a conhecer a doutrina cristã, representado como uma gruta lacrada, em que não há pena de sentido. No limbo predomina a pena de dano, ou seja, a privação da face de Deus. No mesmo nível, mas do lado oposto ao do Purgatório, tem-se a figuração do Inferno (do qual não nos ocuparemos nesse momento). Assim sendo Purgatório e Inferno escatológicos são colocados abaixo do nível da terra e lado a lado.

Nesse purgatório, à moda de uma caverna escura e um tanto escapada, as almas padecentes com predomínio do gênero masculino são supliciadas por demônios animais e serpentes juntamente com a pena do fogo, indicando uma concepção que ainda não se libertou totalmente da infernização do cárcere divino. Entretanto, as chamas não são vermelhas, tendem para um esbranquiçado²³. As almas portam os sinais distintivos da condição na hierarquia social e religiosa (tonsura, mitra, chapéu cardinalício, tiara e coroa), indicando a projeção do mundo dos homens (Jerusalém peregrina) na Jerusalém padecente, que chega a atingir inclusive o período barroco, notadamente nas obras mais arcaizantes.

Deixando a base da composição, exploremos agora a parte intermediária que tem no eixo central o Cristo Crucificado em uma cruz bastante longa, cravada no Monte Calvário que de cor escura se destaca na colina vergel. A cruz se inclina para o lado direito (lado do Purgatório e de Roma). É a cruz que une a parte baixa com a parte superior, indicando que “Esta ‘cruz’ não é somente a cruz da morte, mas a cruz da vida doada pelos irmãos”²⁴. Ainda nesse monte, encontra-se um monge cartuxo, ajoelhado, em atitude de oração, com a face voltada para o Cristo. Abaixo do Gólgota, do lado direito do espectador, tem-se um bispo ajoelhado, diante de uma urna mortuária de pedra. Há um brasão vermelho, indicando a linhagem desse prelado.

Do nosso lado esquerdo, logo acima Purgatório, temos a cidade Roma, sede da Igreja Latina, com seu conjunto urbano, a muralha, alguns cidadãos em movimento, e ao fundo a vegetação, a planície, os montes, o mar e as nuvens.

No Jubileu de 1300, Bonifácio VIII concedeu indulgência plenária para peregrinos que morressem em peregrinação a Roma. Atravessando a ponte sobre o Rio Tibre, tem uma igreja vista por meio de um corte. Trata-se da “Missa de São Gregório”, gênero iconográfico em que se representa o papa Gregório Magno ou mesmo outro religioso celebrando frente diante de um altar com a presença do Cristo que sai de seu sepulcro com as chagas, meio aos estigmas de seu martírio²⁵: “Trata-se evidentemente de uma referência à passagem do livro IV dos Diálogos de Gregório, o Grande (fim do século VI) onde o pontífice explica como a celebração de 30 missas pode ajudar um defunto a ganhar o Paraíso”²⁶.

A dita missa gregoriana, também denominada de missa privada, ou missa seca por ser desprovida da consagração da hóstia, bastante mencionadas pelos testadores, foi se multiplicando tremendamente na época Barroca. Seu prestígio se deveu à crença de que o sacrifício do altar abreviaria o tempo de purgação no Purgatório. Seu aumento estrondoso se deveu à inquietação e ao medo do devoto de que a quantia ainda não era suficiente. Por meio do sistema de “penitência tarifada” desenvolvido na Baixa Idade Média e com plena aceitação nos séculos seguintes, era pos-

²³Consta que Robert Campin pintou uma obra com tal iconografia que foi copiada por Jacques Daret, seu aluno (Cf. Recherches Recentes In: <http://www.enguerrandquarnton.com/panneaux/couronnement.html>); O pintor português Gregório Lopes realizou Missa de S. Gregório (c.1539) para a Igreja de São João Batista em Tomar, cf. GONÇALVES. Os painéis do Purgatório...P. 13.

²⁶Il s'agit évidemment d'une référence au passage du livre IV des Dialogues de Grégoire Le Grand (fin VI e siècle) où le pontifice explique comment la célébration de trente messes peut aider un défunt à gagner le paradis". (Cf. CHIFFOLEAU, Jacques. La religion flamboyante France 1320-1520.p.124. Paris: Éditions du Seuil, 1988. -

²⁷CHIFFOLEAU, Op. Cit. P. 124-135.

²⁸Eu agradeço aos meus queridos alunos da pós-graduação, disciplina 'Arte sacra e o fazer artístico-artesanal do Gótico ao Barroco Internacional' (II semestre 2014), sobretudo os da Conservação que me explicaram a avaria da camada pictórica – certamente porque a têmpera não permite várias camadas – que causou estragos irreversíveis e a 'restauração ilusionista'.



sível trocar a pena do Purgatório por doações piedosas, missas ou preces suplementares, o que provocou uma inflação crescente da quantidade de sufrágios, capelas e fundações perpétuas em favor das almas padecentes.

Segundo Jacques Chiffolleau, essa transação – comutação da pena por serviço religioso – contribuiu para instrumentalização do sacrificial do altar, acentuando sua eficácia de subvenção para os mortos, redundando em um espírito contábil. A necessidade de contar e mensurar até a exaustão (contabilizar), multiplicar, acumular missas e indulgências para abater penas constituíram “desvios inquietantes”, verdadeira obsessão da piedade da Baixa Idade Média que tomou proporções inauditas até seu colapso com o Racionalismo de meados do XVIII²⁷. A celebração é feita em recinto religioso com a mesa do altar devidamente paramentada, encimada pela urna aberta da qual Cristo aparece com a cor cadavérica. A esse Cristo chagado deu-se a invocação de ‘Cristo da Piedade’. Presume-se que a igreja indicada seja Santa Cruz de Jerusalém, localizada na cidade de Roma, que, possui relíquias da Paixão de Cristo e, desde 1370, tornou-se uma igreja dos cartuxos. Sem dúvida, trata-se de uma devoção eucarística. Fora da igreja, mas sobre o limbo dos patriarcas, em um ambiente natural com a presença de ovelhas e seu pastor, há representação de uma aparição de Cristo, certamente a São Gregório.

Entre a parte baixa e a corte celestial há nuvens claras e a camada de azul ultramar (muito intenso) que se encontra um tanto mascarada e que nos dificulta localizar as revoadas de anjos que conduzem as almas para o Purgatório e mesmo a presença de alguns demônios apenas esboçados em vermelho que tentam evitar a libertação final. Houve problemas técnicos com esse azul ultramar na época da confecção da obra, cujas camadas sobrepostas não secaram bem e se aglutinaram. Com o mascaramento do azul, que parece ser irreparável, não se pode ver com clareza a dita revoada de anjos, a não ser com o recurso de aproximação digital²⁸.

Finalmente, a corte celeste ocupa praticamente oitenta por cento da composição pictórica. Nesse sentido a obra é otimista, pois enfatiza o glorioso e não a purgação transitória ou a definitiva do inferno. Nossa Senhora, vestida com uma túnica dourada com arabescos em vermelho, encontra-se no centro, ladeada por Deus Pai e Deus Filho que a coroam sob a proteção do Divino Espírito Santo, na forma de uma pomba com asas particularmente alongadas: “La Virgen se convierte em la cuarta persona de la Trindade, ampliada, por así decir, a Cuaternidad.”²⁹ Ela é a advogada por excelência. “Coroada entre os santos, representa alegoricamente a Igreja; estendendo seu manto sobre os homens, ela os protege (...).”³⁰ O Pai e o Filho (de feições idênticas) portam mantos bastante amplos, em vermelho vivo, com as bordas trabalhadas com motivos caprichosos com folha de ouro (ao estilo de miniatura) que chegam a encobrir o manto azul de Nossa Senhora, que sobressai apenas na parte inferior, contrastando com a brancura das nuvens que pouco volumosas formam um tapete.

Essa iconografia predomina em absoluto no painel, cuja parte superior é ocupada pelos coros angélicos, com a presença de anjos músicos; as laterais pelos santos agrupados segundo a categoria, em suas diversas hierarquias. Tem-se o clero secular e o regular (braço masculino

²⁹RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano – introducción general. Traducción de José María Souza Jiménez. Madrid: Ediciones del Serval, 2000. P.22.

³⁰“Couronnée au milieu des saints, ele represente allégoriquement l’Eglise; étendant son manteau sur les hommes, ele les protège...” (CF. CHIFFOLEAU, op. Cit.P. 147)

³¹“Il allie des dimensions monumentales à un traitement des personnages inspiré de la miniature, à la fois réaliste et décoratif” (cf. site oficial do museu in: <http://www.villeneuvelesavignon.fr/ville/vla.asp?id-page=16766>); http://www.enguerrandquarton.com/actualites/recherches_recentes.html

³²Cf. Recherches Recentes In: <http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>

³³VOVELLE. As Almas do Purgatório ou o Trabalho de Luto. p. 29 e 60



e feminino) e na base da corte celestial, delimitando-se com a parte intermediária, se encontram em pequeno elas são representadas de um modo ingênuo, portanto sendo difícil diferenciar as espaço circunscrito o limbo dos inocentes, isto é, das crianças mortas antes de receberem o batismo. No lado oposto tem-se a representação de almas eleitas. Em ambos os caso almas dos inocentes daquelas que já saíram purificadas do Purgatório (supomos serem aquelas da nossa lateral direita).

Conforme a bibliografia consultada a obra consiste em verdadeira metáfora da reconciliação entre as Igrejas Latina e Grega (observar as presenças do Papa e Patriarca de Jerusalém do lado esquerdo), cuja divisão foi combatida pelos cartuxos. Além da unidade, considerando que oculto nesse retábulo era reservado aos monges cartuxos, cuja ordem era de estrita clausura, supõe-se que suscitaria reflexões e sentimentos elevados nessa elite culta, bastante preparada intelectual e espiritualmente. Interessante observar a presença dos quatro elementos: o fogo, a água (do Tíbre e do Oceano), o ar e a terra. A obra é um dos primores da coleção do Museu Municipal Pierre de Luxemburgo, em Villeneuve-lès-Avignon (França)³¹. Donde podemos postular que houve um programa iconográfico “três precise et três complexe” presidindo o painel em estudo³².

O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga de Lisboa

Mesmo na Itália, com a obra de Dante Alighieri, o tema do Purgatório não repercutiu simultaneamente nas figurações visuais, pois o contexto artístico estava por demais impregnado do tema do Juízo Universal.³³ O atraso dessa iconografia foi explicado por Vovelle como uma dificuldade em representar o que durante muito tempo nem tivera nome, que havia permanecido como estado antes de se transformar em lugar a ser preenchido e povoado pelas almas.

³⁴GONÇALVES, Os painéis do purgatório... p. 21

³⁵LOPES, Rui Oliveira. Imagens do terrore a construção da moralidade In: Arte & Sociedade – Actas das conferências. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011, p. 50 - 71. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5203>, Consulta em 02/11/2014 às 10,39.





Figura 3 - Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Julgamento das Almas, foto Catálogo do Museu.

Passemos agora ao “Julgamento das Almas” sob a guarda o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, atribuída por Luís Reis Santos a Gregório Lopes, que a teria pintado entre 1531 - 1540³⁴. Sobre a autoria há consenso entre os estudiosos de que é da oficina de Gregório Lopes, a discordância se aplica na datação³⁵. Mas esse nível de detalhe não compromete a nossa interpretação. Trata-se de uma pintura sobre tábua (2145 x 1765) proveniente de altar do Convento de São Bento da Saúde, em Lisboa.

A composição quinhentista divide-se em planos sucessivos, cuja parte superior destina-se à Jerusalém celeste, diferindo em relação à obra de Quarton, pois aqui o acesso às alturas é dado por meio de duas longas escadarias simétricas que acabam formando um círculo. Tem-se o simbolismo da escada que ascende denotando os progressos da vida espiritual e a forma perfeita que é o círculo. As almas com vestes brancas se dividem em duas fileiras, uma porta a palma da glória, a outra o círio. A obra manifesta uma visão positiva do destino do homem, pois é grande o número de almas que estão atingindo a salvação. No topo da composição o Cristo Triunfante tem à sua direita Maria na posição de intercessora, acompanhada por santas; do lado oposto tem-se João Batista com a roupa de eremita, Moisés com a tábua dos Mandamentos, uma criança vestida de vermelho, enfim esse grupo faz referência ao gênero masculino e ao do Antigo Testamento. Essa obra apresenta cores mais claras e pinceladas mais rápidas que as de Eguerrand Quarton, não se preocupando com a caracterização das minúcias.

Na base tem-se, à nossa esquerda, a representação do Inferno escura e avermelhada; o do Purgatório está no mesmo nível, colocado do lado oposto. Ambos são figurados como recintos arquitetônicos do piso inferior. No Purgatório são visíveis as colunas ao fundo e as chamas mais claras. Quatro almas com expressão piedosa se preparam para sair, ajudadas por um anjo que se inclina para retirá-las. Há uma plataforma separando os dois lugares escatológicos em cujo centro encontra-se o Arcanjo Miguel, tendo à mão esquerda um estandarte crucífero e à direita uma espada. Ao seu lado direito, há figuração de um demônio sentado sobre alguns livros da vida e a ler um deles. Um pouco mais adiante, há duas mesas (uma frente à outra) abarrotadas de livros que são manuseados por anjos examinadores. A composição detém uma racionalidade mais moderna que a de Quarton, prescindindo dos anjos voadores e de suas revoadas no caminho para o céu. Os limites dos lugares escatológicos estão bem evidenciados, mas há uma movimentação equilibrada das figuras no sentido da ascensão.

Observa-se que tanto o Coroamento da Virgem quanto o Julgamento das Almas foi abandonado o tema da ressurreição dos corpos, usual nos tímpanos das catedrais do Gótico, bem como no Juízo final do dominicano Fra Angélico (1387 – 1455) do Museu de São Marcos em Florença. São Miguel Arcanjo também deixou a sua tradicional que era usada para pesar as almas. O São Miguel de Gregório Lopes tem afinidade com o de Jérôme Wierix na gravura da Biblioteca Nacional de Paris.





Figura - 4 . O coroamento da Virgem, Eguerrand Quarton

A portada de São Miguel e Almas em Ouro Preto

Cuidemos agora de nossa última obra, a portada da outrora Capela dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas, mais conhecida como Capela do Senhor do Bom Jesus, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Ela foi feita no último quartel do Setecentos – entre 1778 e 1793, sendo que há consenso de que é da oficina de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Seu estado de conservação não é dos melhores, e embora estejamos no ano do Bicentenário da morte do grande artista, pouco se tem feito pela conservação de sua obra em pedra.

Trata-se de uma raridade iconográfica justamente por se encontrar do lado externo, já que tal iconografia é frequente em retábulos e nas ‘alminhas’. A sobreporta pode ser dividida: logo na base estão as almas padecendo em sinuosas labaredas. Constatamos a presença de dois frades, um com longa barba e outro imberbe. Na parte intermediária tem-se um nicho ocupado pela imagem de São Miguel, com balança, mas desprovida das minúsculas almas. A imagem é imponente e não se inclina para a retirada de almas, evitando assim qualquer heterodoxia. Os limites entre o espaço do intercessor e da Jerusalém padecente estão bem delimitados

Referências Bibliográficas:

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no Setecentos mineiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

CHIFFOLEAU, Jacques. La religion flamboyante France 1320-1520, p.124. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

GONÇALVES, Flávio. Os painéis do Purgatório e as origens das “Alminhas” populares. Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos. N.º 6 (1959), p. 71-107.

GONÇALVES. Os painéis do Purgatório e as origens das ‘Alminhas’ populares, p. 22-23.

GONÇALVES, Flávio. O 'privilegio sabatino' na arte alentejana. Separata de A cidade de Évora, n. 45-46 (1963) P. 1-12.

GUIRAL, Jacqueline. Resenha de LE GOFF, Jacques. La naissance du Purgatoire, Paris: Gallimard, Revue Annales n. 53, 2 (1982).

KONINGS, Johan. Ser cristão fé e prática. Petrópolis: Vozes, p.27.

LAVALLEYE, J.: Revue Belge de Philologie et d'histoire. Année 1973, volume 51, n. 51-3, p. 757-759. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1973_num_51_3_5421_t1_0757_0000_4 consulta em 17/10/2014 - 16:08.

LE GOFF, Jacques. La naissance du Purgatoire. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

LE GOFF, Jacques. O Nascimento do Purgatório. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1993.

LE GOFF, Jacques. Escatologia. In: História e Memória. Campinas: UNICAMP, 1992. P. 325 – 374, cit.P. 367.

LOPES, Rui Oliveira. Imagens do terrore a construção da moralidade In: Arte & Sociedade – Actas das conferências. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011, p. 50 -71. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5203>, Consulta em 02/11/2014 às 10,39.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano – introducción general. Traducción de José Maria Souza Jiménez. Madrid: Ediciones del Serval, 2000. P.22.

VOVELLE, Michel. As Almas do Purgatório ou o trabalho de luto. Tradução de Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. P 74.

VOVELLE, Michel & VOVELLE, Gaby. Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XVe – XXe me siècle) In: Cahier des Annales. A. Colin, Paris, n. 29, 1970 reproduzido In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 24e année, N. 6, 1969. pp. 1602-1634.

VOVELLE, Michel. Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII e siècle. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

VOVELLE, Michel. As Almas do Purgatório ou o trabalho de luto. Tradução de Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.P. 16 (grifos nossos); cf. ainda <http://philippe-aries.histoweb.net/spip.php?article98> Auteur Guillaume Gros - mis en ligne le 27 janvier 2013 - réactualisation : 27 janvier 2013.

VOVELLE, M. & VOVELLE, Gaby. Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XVe – XXe me siècle). Cahier des Annales. A. Colin, Paris, n. 29, 1970 reproduzido In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 24e année, N. 6, 1969. pp. 1602-1634. doi : 10.3406/ahess.1969.422190 [url :/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1969_num_24_6_422190](http://web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1969_num_24_6_422190).

VOVELLE, Michel. Aspects populaires de la dévotion au purgatoire à l'âge moderne dans l'Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées. In: Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular sociabilidades – Representações Espiritualidades. Lisboa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998. P. 291-300.

VOVELLE. Aspects populaires de la dévotion au purgatoire à l'âge moderne dans l'Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées. In: Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular sociabilidades – Representações Espiritualidades. 1998. P. 291-300.

VOVELLE. Aspects populaires de la dévotion au purgatoire à l'âge moderne dans l'Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées. In: Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular sociabilidades – Representações Espiritualidades. Lisboa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998. P. 291-300.

Ilustrações utilizadas:

Figura 1- Detalhe com Purgatório, Missa de S. Gregório, Roma, revoada de anjos e eleitos.

Figura 2- Ouro Preto, Capela de São Miguel e Almas (mais conhecida como Bom Jesus)-

Figura 3 - Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Julgamento das Almas, foto Catálogo do Museu.

Figura - 4 . O coroamento da Virgem, Eguerrand Quarton



Entre o Natural e o Artificial: Visualização e Representação no Século XVI

Between the Natural and the Artificial: Visualization and Representation in the 16th Century

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3089>

Fumikazu Saito

Prof. do PEPG em História da Ciência/PUC-SP e do PEPG em Educação Matemática/PUC-SP
Doutor e Mestre em História da Ciência pela PUC/SP.
fsaito@pucsp.br

 <http://orcid.org/0000-0002-3916-1632>

Recebido em: 09/07/2020 – Aceito em 04/08/2020

Resumo: Recentes estudos em história da ciência têm apresentado indícios de que é impossível estabelecer uma clara distinção entre estudos de óptica e de perspectiva linear quando nos referimos aos séculos XVI e XVII. Embora a perspectiva linear lidasse com a representação geométrica do espaço numa superfície bidimensional, estava, entretanto, estreitamente ligada a questões relativas à natureza da visão humana. Devemos considerar que, naquela época, o termo *perspectiva* era a tradução latina da palavra grega *optikè*, denotando a visão direta e distinta que, para os gregos, revelava as coisas. Seu significado coexistiu com outros que designavam a técnica pictórica e, para distingui-los, era comum opor a perspectiva “comum” ou “natural” à *perspectiva artificialis* dos pintores. Essas diferentes expressões de *perspetiva* relacionaram-se de diferentes maneiras, cobrindo um largo espectro de possibilidades. Contudo, à medida em que se encerrou o século XVI, essas duas expressões de conhecimento passaram, gradativamente, a se referir a diferentes disciplinas. Parte desse processo esteve ligado às novas práticas matemáticas em que a óptica, a geometria e as artes buscaram redefinir seus campos de investigação, considerando questões de ordem teórica ligadas à visualização e à representação do espaço. Neste artigo, apresentamos alguns aspectos da estreita conexão entre *perspectiva naturalis e artificialis*, tendo por base um conjunto de documentos relativos à óptica e à perspectiva linear publicado nos séculos XVI e XVII.

Palavras-chave: História da Ciência; Óptica; Perspectiva.

Abstract: Current studies in history of science have shown evidences for the impossibility of drawing a clear distinction between optical studies and linear perspective in the sixteenth and seventeenth centuries. Although linear perspective dealt then with the geometrical representation of space in a two dimensional surface, it was closely related to issues concerning the nature of human vision. One should take into consideration that, at that time, the term *perspectiva* was the Latin translation of Greek word *optikè*, meaning direct and distinct vision which revealed things according to the Greeks. This meaning of *perspectiva* coexisted with other ones which were used to designate the pictorial technique and, in order to distinguish both of them, it was common to establish an opposition between “common” or “natural” perspective to *perspectiva artificialis* of painters. These two different expressions were related in different ways, covering a broad spectrum of possibilities. However, as sixteenth century ended, these two expressions of knowledge turned gradually into different disciplines. Part of this process was related to new mathematical practices in which optics, geometry and the arts began to redefine their research fields, taking into account theoretical issues concerned visualization and representation of space. Regarding this, this paper presents some aspects of the close connection between *perspectiva naturalis* and *artificialis*, based on a set of documents concerning optical and linear perspective published in the sixteenth and seventeenth centuries.

Keywords: History of Science; Optics, Perspective.



Introdução

Tendemos hoje a discutir a representação e a visualização de objetos no espaço de forma relativamente tranquila.¹ Em linhas gerais, aceitamos sem questionar que o espaço ou objeto representado numa superfície plana corresponde ao espaço e ao objeto de nossa experiência sensorial. O tampo de uma mesa de formato circular, por exemplo, que é representado com o formato elíptico, não nos causa estranheza. Associamos a forma elíptica do tampo da mesa desenhada num quadro à outra de tampo circular da nossa experiência sensorial e, assim, estabelecemos uma correspondência entre o que é visto e o que é representado. Em termos técnicos, podemos dizer que o tampo circular da mesa é visto em formato elíptico em nosso espaço visual. Tal formato visualizado é, por conseguinte, transportado para o plano de um quadro. O tampo circular da mesa é, finalmente, representado no quadro em formato elíptico.

Embora seja possível afirmar a correspondência entre a representação e a visualização do objeto, nada, entretanto, se pode concluir a respeito da relação entre a representação e o objeto representado. Até que ponto podemos asseverar, em nosso exemplo, que a mesa representada no quadro corresponde, de fato, a uma mesa de tampo circular de nossa experiência sensorial? Somente o pintor ou o desenhista poderia afirmá-lo, cabendo ao espectador a aceitar (ou não) que tal representação corresponde, de fato, ao objeto representado.

Tal ambiguidade, que poderia ser caracterizada como um problema essencialmente de ordem epistemológica, é abordada pela história da ciência como indício de uma mudança conceitual mais ampla.² Do ponto de vista histórico, o problema da relação entre o objeto e a sua representação pode ser considerado como ponto de convergência de um conjunto de fatores que apontam para uma mudança na própria noção de espaço físico e geométrico a partir do século XVI. A esse respeito, vale lembrar que, historicamente, a discussão sobre a relação entre a visão e os objetos da percepção visual, bem como sua relação com a representação de tais objetos, nunca foi simples e óbvia.³ Entretanto, no século XVI, ela foi conduzida com base nos novos desdobramentos do conhecimento ligado à natureza e às artes.⁴ Nesse contexto, a perspectiva linear, ao introduzir novos padrões de desenhar “acuradamente” e trazer novos critérios para a “verdade óptica”, não só alargou e redefiniu o espaço de visibilidade, mas também intensificou o debate sobre a visão natural e artificial.⁵ Isso é notório em diferentes documentos dedicados à codificação da técnica pictórica em termos geométricos e a outros que tratam da óptica propriamente dita. Esse conjunto de documentos traz indícios de que a representação perspética dialogou com diferentes modos de considerar a visão, a óptica e a geometria nas origens da ciência moderna.

¹Por visualização, designamos o ato ou o efeito de ver, que pode ser representado sob diferentes formas: gráfica, pictórica e alfanumérica. Consideramos aqui a visualização e a representação em seu significado bastante restrito. Nesse sentido, visualizar significa, em essência, ver com os olhos e, dessa maneira, está associada às diferentes teorias da visão que explicariam o funcionamento da visão. Por representação, designamos o ato de reproduzir aquilo que é visto, ou visualizado, sob a forma pictórica. Nesse sentido, representar significa mobilizar um conjunto de regras que permita a reprodução daquilo que a visão apreende e, desse modo, está associado às teorias de representação pictórica, tal como a da perspectiva linear.

²Sobre a discussão epistemológica, consulte, por exemplo, PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

³A esse respeito, vide estudos de: AIKEN, J. A. *Truth images: from the Technical Drawings of Ibn Al-Razzaz Al-Jazari, Campanus of Novara, and Giovanni De'Dondi to the Perspective Projection of Leon Battista Alberti*. *Viaror*, v. 25, p. 325-359, 1994; HAMOU, P. *La vision perspective (1435-1740): L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*. Paris: Payot & Rivages, 1995; SIMON, G. *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*. Paris: Seuil, 1988; SIMON, G. *Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture*. Paris: Seuil, 2003; SUMMERS, D. *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990; WADE, N. J. *Perception and illusion: historical perspectives*. New York: Springer, 2005.

⁴Convém observar que devemos tomar o cuidado de não confundir “artes” com “belas-artes”. Nos séculos XV, XVI e XVII, “arte” (ars) tinha um sentido mais lato, ligado à prática e à experiência. Muitas vezes esse termo designava as artes mecânicas e ao trabalho manual em oposição às artes liberais. Vide: LONG, P. O. *Invention, Secrecy, and Theft: Meaning and Context in the Study of Late Medieval Technical Transmission*. *History and Technology*, v. 16, p. 223-241, 2000; LONG, P. S. *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001; ROSSI, P. *Os filósofos e as máquinas, 1400-1700*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; SCHATZBERG, E. *From Arts to Applied Science*. *Isis*, v. 103, n. 3, p. 555-563, 2012; SMITH, P. H. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: London: The University of Chicago Press, 2004.

⁵A redefinição do espaço de visibilidade esteve relacionado não só à capacidade interpretativa de cada um, mas também ao modo como o homem passou a organizar sua experiência visual. A esse respeito, vide: BAXANDALL, M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. 2ª ed. Oxford: New York: Oxford University Press, 1988; EDGERTON JR., S. Y. *The Renaissance Development of the Scientific Illustration*. In: SHIRLEY, J. W.; HOENIGER, F. D. (eds.). *Science and Arts in the Renaissance*. Washington: London: Toronto: Folger Books, [s.d.], p. 168-197; a codificação da técnica perspética esteve estreitamente ligada às discussões relativas às distorções e às ilusões de natureza óptica que deixaram de ser associadas, necessariamente, ao signo do erro, vide: SAITO, F. *O telescópio na magia natural de Giambattista della Porta*. São Paulo: Ed. Livraria da Física; EDUC; FAPESP, 2011, p. 137-172; SAITO, F. *Arte, ciência e magia: manipulando o espaço no século XVI*. In: MORAES, M. M. (org.). *Formas Imagens Sons: O Universo Cultural da Obra de Arte*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014, p. 222-231.



Entre o natural e o artificial

A partir de meados do século XVI, vemos proliferar uma rica literatura orientada para estudos em *perspectiva* em geral. Nesse contexto, os tratados de Sebastiano Serlio (1475-1554), Pietro di Giacomo Cataneo (1510-1574), Daniele Barbaro (1514-1570), Egnatio Danti (1536-1586), entre muitos outros, foram publicados, inicialmente, com o propósito de divulgar e ensinar a “ver em perspectiva”. A leitura desses tratados, entretanto, revela que esses estudiosos estavam familiarizados com algumas das doutrinas clássicas a respeito do processo visual e compartilharam diferentes ideias sobre a apreensão e a percepção da realidade natural, estabelecendo um rico diálogo com os eruditos que se dedicavam à investigação óptica.

Parte do interesse pelas considerações de ordem teórica estava relacionada ao lugar que ocupava a perspectiva linear na organização do conhecimento. Podemos dizer que a óptica e a sua associada geometria forneciam à perspectiva linear os fundamentos necessários para considerá-la uma arte liberal.⁶ Além disso, uma vez que geometrizar o espaço fisiológico visual, ela passou a ser considerada um dos muitos desdobramentos da óptica.⁷

Convém observar que o termo *perspectiva* era a tradução latina para o termo grego *optiké*, que significava visão direta ou distinta, aquele que, para os gregos desvelava as coisas. Assim, os tratados medievais de óptica receberam a designação de *perspectiva*, coexistindo com aquele termo que nomeava a técnica pictórica. Para distingui-los, comumente se opunha à perspectiva “comum” ou “natural” à *perspectiva artificialis* dos pintores.⁸ Mas outros termos também eram utilizados fazendo referência à óptica. Se dermos atenção aos títulos dos tratados de óptica anteriores ao século XVII, veremos que, ao lado dos termos “óptica” e “perspectiva”, ocorrem outros tantos, tais como *aspectibus*, *visu*, e mesmo *prospettiva* (a tradução italiana de *perspectiva*).⁹ Esses termos designavam a óptica em geral, embora tratassem de diferentes aspectos da mesma. Assim, o termo *perspectiva* durante a Idade Média era empregado para se referir a um conjunto de teorias ligado à visão. O termo *aspectibus*, por sua vez, fazia referência aos problemas de aparência visual, ao aspecto ou à forma das coisas tal como apareciam à visão. Além disso, *aspectibus* geralmente traduzia para o latim os estudos de óptica que foram desenvolvidos pelos árabes (séculos IX a XII) e referia-se basicamente à teoria óptica desenvolvida por Alhazen (965-1040). Quanto ao termo *visu*, ele designava apenas o sentido da vista no que dizia respeito aos problemas da visão e da evidência das coisas sensíveis. O termo estava, assim, associado não só à óptica grega (*optike*), mas também à terminologia empregada pelos latinos. Observa-se ainda que, nas cópias mais tardias, os textos reconhecidos como *De visu* também receberam a designação de *De aspectibus*. Enfim, os termos *perspectiva* e *prospettiva* foram distinguidos em alguns tratados de perspectiva linear ao longo do século XVI. Nesse sen-

⁶ A óptica, juntamente com a astronomia e a música, foi considerada uma “ciência mista” (ou intermediária) e bastante estimada pelos eruditos desde a Baixa Idade Média. A esse respeito, vide: GAGNÉ, J. Du Quadrivium aux Scientiae Mediae. In: INSTITUTE D’ÉTUDE MEDIEVAL. Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age. Actes du IVe Congrès International de Philosophie Médiévale. Univ. de Montréal, 27/08-02/09, 1967, Inst. d’Étude Medieval. Montréal; Paris: J. Vrin, 1969. p. 975-86; NASCIMENTO, C. A. R. De Tomás de Aquino a Galileu. Campinas: UNICAMP/IFCH, 1998, p. 13-87; VESCOVINI, G. F. “L’inserimento della ‘perspectiva’ tra le arti del quadrivio: INSTITUTE D’ÉTUDE MEDIEVAL. Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age. op.cit. p. 969-74.

⁷A esse respeito, vide: SAITO, E. O espaço nas origens da ciência moderna e a sua representação geométrica segundo a perspectiva naturalis e artificialis. In: SILVA, P. P.; FIGUEIREDO, B. G. (orgs.). Anais eletrônicos do 14 Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, Belo Horizonte, Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais, 08 a 11 de outubro de 2014. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 1-13.

⁸Vide HAMOU, P. Introduction. In: La vision perspective. op.cit., p. 7; vide também SIMON, G. Le regard. op.cit., p. 73.

⁹Para uma ideia geral, consulte: LINDBERG, D. C. A Catalogue of Medieval and Renaissance Optica Manuscripts. Toronto: The Pontifical Institute of Medieval Studies, 1975.



tido, *perspectiva* designava o estudo da visão enquanto “aspetto”, isto é, da recepção natural dos impulsos ópticos e *prospettiva*, o estudo da *perspectiva*, que recriava a ilusão de profundidade num plano bidimensional.¹⁰

Uma análise das diferentes terminologias, bem como no conteúdo de diferentes obras ligadas à perspectiva, revela que não é possível estabelecer uma clara fronteira entre *perspectiva artificialis* e *naturalis* na medida em que se relacionavam de diversas maneiras num amplo espectro de possibilidades. Contudo, a mesma análise tem apresentado indícios de uma gradativa separação entre essas duas expressões da óptica em meados do século XVII. Embora aspectos ligados à visão ainda continuassem a fazer parte dos tratados de perspectiva linear, outros ligados à fisiologia e à anatomia do olho começaram a ser deixados de lado.¹¹

Tratados como, *La pratica della prospettiva* de Daniele Barbaro, por exemplo, traz vários elementos encontrados em tratados de óptica tradicional. Nela, há referências a raios visuais e a outras propriedades da visão. Entretanto, algumas considerações de caráter puramente óptico, tais como o estudo anatômico e fisiológico do olho, são eliminadas. Além disso, Barbaro considerou irrelevante para seus objetivos discutir se o olho recebia ou emitia raios, pois, tanto num caso quanto no outro, as relações geométricas permaneciam as mesmas.¹² Por outro lado, o *Livre de perspective* (1560) de Jean Cousin, diferentemente do tratado de Barbaro, lida apenas com traçados geométricos e não faz menção a outros aspectos ligados à visão.¹³ Nesse sentido, é interessante o caso de *La perspective* (1611) de Salomon de Caus (1576-1626) que, além de tomar partido da teoria recepcionista da visão, tece algumas considerações sobre a anatomia do olho (principalmente no que se refere a sua forma) ligada ao alcance da visão. Por exemplo, segundo Caus, dependendo da profundidade do nervo óptico em relação à superfície do olho, o objeto visto poderia ser maior ou menor. Assim, cada pessoa perceberia o mesmo objeto com tamanhos diferentes. Essa seria uma das razões pela qual algumas pessoas precisariam usar óculos.¹⁴

Mas outros tratados dedicados mais exclusivamente às questões de óptica começaram, aos poucos, a dar importância maior à luz, ao mesmo tempo em que a perspectiva linear passou a agregar outras questões ligadas ao traçado da sombra. Soma-se ainda a isso, o fato de que as questões de natureza anatômica e fisiológica do olho foram gradativamente migrando para outros tratados relacionados à medicina ou à física.¹⁵ Tratados como os Johannes Kepler (1571-1630), por exemplo, passaram a desconsiderar essas questões, observando que não cabia ao estudioso de óptica explicar de que maneira as imagens, projetadas na retina do olho, entravam pelo nervo óptico e chegavam até o cérebro¹⁶. Além disso, outros filósofos naturais, tal como Isaac Newton (1643-1727), começaram

¹⁰ A esse respeito, vide: VESCOVINI, G. F. Vision et réalité dans la perspective au X^e siècle. *Micrologus: Natura, scienze e società*, v. V, p. 161-180, 1997; sobre *prospetto* e *aspetto*, vide FRANGENBERG, T. The Image and the Moving Eye: Jean Pélerin (Viator) to Guidobaldo del Monte. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 49, p. 150-171, 1986.

¹¹ A lista de documentos consultados e analisados é bem longa, citamos apenas alguns que consideramos na redação deste artigo: ALBERTI, L. B. Da pintura. Trad. de A. da S. Mendonça. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989; BARBARO, D. La pratica della prospettiva di monsignor Daniel Barbaro... Venezia: Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, 1569; CAUS, S. de La perspective avec la raison des ombres et miroirs... London; Brussels: Richard Field and J. Mommart, 1611; CIGOLI, L. C. Prospettiva pratica. In: CAMEROTA, F. (ed.). Linear Perspective in the Age of Galileo: Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica. Firenze: Leo. S. Olshki, 2010; COUSIN, J. Livre de perspective de Jehan Cousin, senenois, maistre painctre à Paris. Paris: Jean le Royer, 1560; DEL MONTE, G. Guidubaldi è Marchionibus Montis Perspectivae libri sex. Pisa: Hieronymum Concordima, 1600; DUBREUIL, J. Perspective practical or a plain and easie method of true and lively representing all things to the eye at a distance, by the exact rules of art... London: H. Lloyd, 1672; DÜRER, A.

¹² Instituciones de Geometría. Trad. do latim para o espanhol e introd. de J. Y. Cabrera. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987; MOXON, J. Practical perspective, or, Perspective made easie teaching by the opticks... London: Joseph Moxon, 1670; NICERÓN, J.-F. La perspective curieuse... Paris: Vue F. Langlois, 1652; PÉLERIN, J. (Viator). De artificiali perspective. Tullis. [s.ed.], 1521; VEDREMAN FRISIUS, J. La tres-noble perspective.... Amsterdam: Jean [...], 1619.

¹³ BARBARO, D. La pratica della prospettiva. op.cit.

¹⁴ COUSIN, J. Livre de perspective. op.cit.

¹⁵ CAUS, S. de La perspective. op. cit.

¹⁶ A lista de documentos consultados e analisados é bem longa, citamos apenas alguns que consideramos na redação deste artigo: AGUI- LONIUS, F. Francisci Aguilonii e Societate Iesu opticoorum libri sex. Philosophis iuxta ac Mathematicis utiles. Antuerpia: Officina Plantiniana, 1613; EUCLIDES. Evclidis Optica & Catoptrica... Paris: Ex officina Andreae Wecheli, 1557; FABRICIUS DE ACQUAPENDENTE, G. De visione voce auditu. Veneza, Franciscum Bolzettam, 1600; GREGORY, J. Optica promotora, seu Abditiorum radiorum reflexorum &c... London: J. Hayes, 1663; PECHAM, J. John Pecham and the Science of Optics: Perspective communis. Ed., introd., trad. e notas de D. C. Lindberg. Madison; Milwaukee: London: The University of Wisconsin Press, 1970; POWEL, T. Elementa opticae nova, facili, 7e; compediōsa methodo explicata... London: J. Grismond, 1651; RISNER, F. (ed.). Opticae thesaurus... Basilea: Per Episcopios, 1572; SCHEINER, C. Oculus, hoc est... London; J. Flesher, 1652.

¹⁶ KEPLER, J. Les fondements de l'optique moderne: Paralipomènes a Vitellion (1604). Trad., introd. & notas de C. Chevalley. Paris: J. Vrin, 1980, p. 317-318; FIELD, J. V. Two Mathematical Inventions in Kepler's 'Ad Vitellionem paralipomena'. *Studies in History and Philosophy of Science*, v. 17, n.4, p. 449-468.



a dar atenção apenas aos aspectos físicos e geométricos da óptica, reduzindo-a gradativamente ao estudo da luz. Newton, por exemplo, propôs-se a realizar diversas investigações experimentais com a luz, publicando no século XVIII um importante tratado em que apresentava novas teorias sobre a luz e as cores¹⁷.

No que diz respeito aos tratados de *perspectiva artificialis*, ao longo do século XVI, estes passaram a desconsiderar a materialidade, tanto dos raios visuais, quanto dos feixes luminosos, tratando a perspectiva linear em seus aspectos essencialmente geométricos e proporcionais. Esse movimento desdobrou-se em dois ramos de investigação, um voltado para a busca de uma “regra geral” para se desenhar em perspectiva e, outro para explorar as propriedades geométricas dos traçados. No que diz respeito ao primeiro, estudiosos como Danti e Giacomo Vignola (1507-1573) por exemplo, dedicaram-se a encontrar uma regra para a *costruzione legittima*¹⁸. Dessa maneira, vários tratados dedicados à arquitetura incorporaram novos desdobramentos da perspectiva linear, bem como muitos pintores e escultores passaram a usufruir-se dela em seus trabalhos. Com relação ao segundo, foi Guidobaldo del Monte (1545-1607) que lhe deu um tratamento essencialmente geométrico à *perspectiva* em sua obra *Perspectivae libri sex*, publicado em 1600. Posteriormente, outros estudos ligados à anamorfose¹⁹ e aos diferentes meios em que era possível distorcer uma figura passaram a compor o rol de assuntos dos estudiosos de geometria, conduzindo-os a discutir e a explorar suas propriedades essencialmente geométricas. Esse movimento, culminaria na publicação do tratado de Jean Pierre François-Nicéron (1685-1738), intitulado *La perspective curieuse*, publicado em 1652²⁰. Juntamente com outros procedimentos ligados a astronomia, cartografia e geografia, abriu-se, assim, o caminho para explorar as projeções geométricas, inaugurando mais um capítulo da geometria.

Nesse percurso, em que foram se delineando novos campos de investigação, encontrava-se implícito o problema do estatuto ontológico da visão artificial. Para os estudiosos daquela época, o espaço representado num plano, realizado por meio de técnicas de perspectiva, era artificial e não se confundia com o verdadeiro e real espaço geométrico (abstrato), nem representava fidedignamente o espaço físico (concreto).²¹ Além disso, o espaço geométrico considerado pela perspectiva linear não era tridimensional e estava restrito à moldura e ao plano da tela.²²

Todas essas considerações estavam associadas à artificialidade resultante da geometrização do espaço visual. E havia basicamente quatro razões para os estudiosos de óptica resistirem às técnicas de perspectiva, visto que ela: 1) limitava o campo visual; 2) imobilizava o olho; 3) ignorava a esfericidade do campo visual; e 4) reduzia o olhar a uma visão monocular. Essas quatro razões acentuaram a discrepância entre a visão natural e a artificial, conduzindo muitos estudiosos de *perspectiva artifi-*

¹⁷ NEWTON, I. Óptica. Trad. A. K. T. Assis. São Paulo: Edusp, 1996.

¹⁸ ANTONINI, C. (ed.) Jacopo Barozzi da Vignola: La regola dei cinque ordini, Le due regole della prospettiva pratica nella edizione del 1828 proposta da Carlo Antonini. Roma: Dedalo, 2007; FRANGENBERG, T. Egnatio Danti's Optics. Cinquecento Aristotelism and the Medieval Tradition. *Nuncius*, v. III, n. 1, p. 3-38, 1988; FRANGENBERG, T. Perspective Aristotelianism: three case-studies of Cinquecento visual theory. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 54, p. 150-158, 1991.

¹⁹ Consulte, por exemplo, o tratado *Magia anamorphotica* em SCHOTT, G. *Magia universalis, naturae et artis...* Bambergae: Joh. Martini Schönwetteri, Bibliopolae Francofurtensis, 1677.

²⁰ NICERÓN, J.-F. *La perspective curieuse*. op.cit.

²¹ Vide a esse respeito em SAITO, F. O espaço nas origens da ciência moderna e a sua representação geométrica segundo a perspectiva naturalis e artificialis. In: SILVA, P. P.; FIGUEIREDO, B. G. (orgs.). *Anais eletrônicos do 14 Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. op.cit.; SAITO, F. Alguns aspectos da noção de espaço geométrico no século XVI a partir de um estudo preliminar de duas obras de Francesco Patrizi da Cherso [no prelo], 2015.

²² Vale lembrar que alguns estudiosos de matemáticas e pintores polemizaram sobre a técnica artificial de geometrizar a visão. Nem todos aderiram à pintura em perspectiva adotando critérios geométricos. Alguns pintores estiveram à margem desse processo e continuaram a seguir regras empíricas e heterodoxas para criar a ilusão de relevo e espacialidade, tais como Vittore Carpaccio (1465-1526). Vide a esse respeito em EDGERTON, S. Y. *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1991; EDGERTON, S. Y. *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca: London: Cornell University Press, 2009; FLORIENSKI, P. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.



cialis a formularem um conceito mais livre de perspectiva que admitia métodos de ajuste óptico.²³ De fato, indícios a esse respeito são encontrados em diferentes tratados publicados naquele período, notoriamente em *La pratica della perspettiva* de Barbaro por exemplo.

La pratica della perspettiva

No Capítulo I, do Livro I, de *La pratica della perspettiva*, Barbaro afirma que, ao tratar da perspectiva, “... temos que considerar não só o que olho vê, mas também como este vê...”²⁴, estabelecendo estreita relação entre visão e representação pictórica. Essa relação é enfatizada no segundo capítulo da obra ao tratar, mesmo que sucintamente, sobre o funcionamento do olho, distinguindo entre dois tipos de visão: um, que ele denomina “simples olhar e ver”, ou seja, aquela que recebe, da virtude da visão, a forma e a semelhança das coisas vistas; e outro, denominado por ele “cuidadosa e acurada”.²⁵

Segundo Barbaro, o primeiro tipo, isto é, “o simples olhar e ver”, diz respeito à operação da natureza e, o segundo, isto é, a visão “cuidadosa e acurada”, à razão.²⁶ É bem provável que, ao estabelecer essa distinção, ele estivesse se referindo à geometrização da visão, uma vez que as considerações fisiológicas do “modo de ver natural” foram por ele descartadas, pois ele afirma em seguida que “Não cabe a nós discutir se a visão se dá por recepção ou transmissão”²⁷, visto que (inclusive para aqueles que consideram a visão de modo natural) a visão se dá por uma pirâmide visual e que o vértice da pirâmide é o centro do olho (ponto) e a coisa vista a base (superfície visível).²⁸

Tal como era comum naquela época, a visão poderia ser explicada por emissão de raios a partir do olho, ou recepção de feixes luminosos que partiam das coisas visíveis em direção ao olho. Assim a “espécie visível” era “sentida” pelo olho e organizada nele e transmitida à alma.²⁹ Entretanto, ao afirmar que era indiferente se o processo visual se dava por emissão de raios visuais ou recepção de feixes luminosos, Barbaro evitava justificar sua predileção pela tese euclidiana de visão, uma vez que a refração da linha visual dentro do olho era um problema levantado apenas pelos estudiosos de óptica que aceitavam a tese da recepção de feixes luminosos.

Diferentemente da tese euclidiana, cujo problema da refração interna ao olho não era considerado por ser supérflua, os partidários da tese recepcionista da visão precisavam explicitar como os feixes luminosos, ao entrarem e serem refratados pelas partes do olho, formavam a imagem na retina.³⁰ Nesse contexto, Barbaro evitou discorrer sobre os aspectos fisiológicos e anatômicos do olho no processo visual, economizando, assim, a refração dos feixes luminosos dentro do olho.

²³Vide estudos de FRANGENBERG, T. The Angle of Vision: problems of perspectival representation in the fifteenth and sixteenth centuries. *Renaissance Studies*, v. 6, n. 1, p. 1-45, 1992; FRANGENBERG, T. Optical correction in sixteenth-century theory and practice. *Renaissance Studies*, v. 7, n. 2, p. 205-228, 1993; VELTMAN, K. H. Panofsky's Perspective: A Half Century Later. In: EMILIANI, M. D. (ed.). *Atti del convegno internazionale di studi: la prospettiva rinascimentale*, Milan 1977. Florença, Centro Di, 1980, pp. 565-584.

²⁴BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 5.

²⁵BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 6.

²⁶BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 6.

²⁷BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 6. Barbaro afirma que a visão se dá por meio de uma pirâmide, porém justifica reportando-se ao quarto teorema do livro primeiro do tratado das cônicas de Apolônio. Como veremos mais adiante, isso é curioso, visto que o teorema em questão se refere a uma seção cônica e não piramidal. Vide: Apolônio of Perga, Theorem 4, Book I. In: *On Conic Sections*. Chicago; London: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 606-607.

²⁸BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 6.

²⁹BERETTA, M. From the Eye to the Eye Glass: A Pre-History of Spectacles. In: BERETTA, M. (ed.). *When Glass Matters: Studies in the History of Science and Art from Graeco-Roman Antiquity to Early Modern Era*. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 249-282; LINDBERG, D. C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: The Chicago University Press, 1976; SPINOSA, G. *Visione Sensibile e Intellettuale: Convergenze Gnoseologiche e Linguistiche nella Semantica della Visione Medievale*. *Micrologus: Natura, Scienze e Società*, v. 5, p. 119-134, 1997.

³⁰SAITO, F. Geometria e Óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Educação Matemática Pesquisa*, v. 10, n. 2, p. 386-416, 2008; SAITO, F. Perception and Optics in the 16th Century: Some features of Della Porta's Theory of Vision. *Circumscribere: International Journal for the History of Science*, v. 8, p. 28-35, 2010; SAITO, F. O telescópio. op.cit., p. 95-137.



A economia da refração das linhas visuais no olho em *La pratica perspettiva* pode ser certamente explicada pela influência da *Optica* de Euclides. Contudo, Barbaro estava consciente de que o fenômeno visual não era essencialmente geométrico. Isso é notório, por exemplo, quando afirma que “não é sob qualquer ângulo que é possível ver”³¹, apontando para a diferença existente entre ângulo natural e ângulo matemático. Barbaro se refere aqui à tradicional distinção aristotélica entre ente matemático (linha sem largura e ângulo, que poderiam ser divididos *ad infinitum*) e ente natural (material), adotando como critério a divisibilidade da linha natural e sua quantificação.³² Assim, ele conclui que a perspectiva, da qual se refere, considera a razão dos sinais, das linhas e dos ângulos naturais.³³

Essas considerações de Barbaro são indícios de que perspectiva linear não era uma área essencialmente geométrica, mas uma “ciência mista”, visto que considerava o raio visual, ou os feixes luminosos, de dois modos: naturalmente e geometricamente. Assim, a linha visual (natural) era chamada “raio visual” ou “feixe luminoso” pelo perspectivista. Considerado geometricamente, este raio ou feixe era despojado de sua largura (pois, tratavam-se de linhas geométricas). Contudo, na medida em que era por meio deles que as coisas eram vistas, eles deveriam também ser considerados em sua sensibilidade, ou seja, deveriam ser considerados naturais.³⁴

Essas considerações conduzem o leitor a aceitar que o raio visual e os feixes luminosos podem ser tratados geometricamente sem, entretanto, desconsiderar seu efeito sensível e físico no processo visual. Desse modo, a perspectiva linear tendeu a harmonizar aspectos naturais e artificiais ligados à visão. Contudo, ao desconsiderar o tratamento físico e fisiológico da visão, privilegiando apenas seus aspectos geométricos, ela alargou o abismo entre esses dois aspectos, reforçando a cisão entre a visão natural e a artificial. Isso pode ser constatado em *La pratica della perspettiva* pelo menos em dois pontos: 1) o olho é reduzido a um ponto, economizando, dessa maneira, a refração; e 2) o cone visual é substituído por uma pirâmide visual, modificando, desse modo, o campo visual (Figura 1).

Ao reduzir o olho a um ponto, Barbaro deixa de lado as considerações a respeito da visão natural. O foco do processo visual se desloca, dessa maneira, para uma visão artificial, monocular, com campo visual bastante restrito, inferior a um ângulo reto.³⁵ Além disso, todos os atributos ligados ao objeto visível encontram-se “congelados” e são calculados a partir de um único ponto de vista, suspendendo o movimento ocular. Nesse particular, Barbaro sustenta ainda que o campo visual mais largo era uma ilusão decorrente do movimento ocular.³⁶

³¹ BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 7.

³² A esse respeito, vide: ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1061a28. In: ARISTÓTELES, *Metafísica de Aristóteles*. Ed. de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1990, p. 545-546; ARISTÓTELES, *Física*, II, 2 193b22-194a12. In: ARISTÓTELES, *Física I-II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009, p. 46-47.

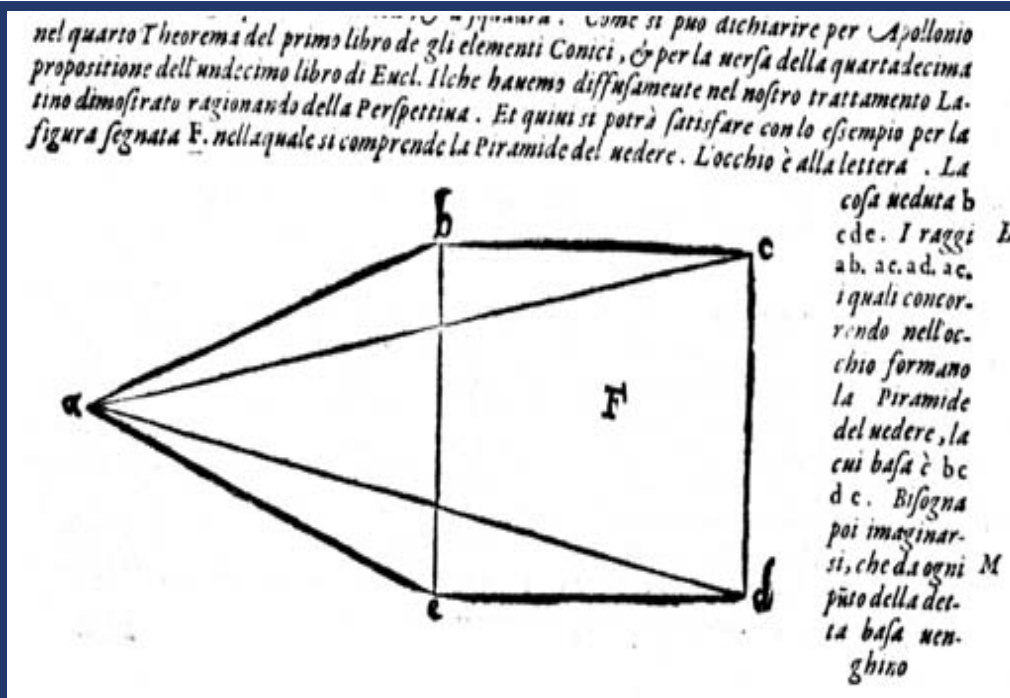
³³ BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 8.

³⁴ BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 8.

³⁵ O campo visual monocular tende a ter aproximadamente 150º e o binocular, obtido pela adição dos dois campos visuais monoculares, perfaz mais do que 180º. Mas o campo visual mais comum tem aproximadamente 120º tomado num plano horizontal. Estudos indicam que Piero della Francesca adotou sem questionar o valor tradicional de 90º, encontrado nos escritos de Ptolomeu, que era aceito pela óptica medieval. Vide: FIELD, J. V. Piero della Francesca's treatment of edge distortion. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 49, p. 69-99, 1986; FIELD, J. V. *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford; New York; Tokyo: Oxford University Press, 1997; RAYNAULD, D. Les débats sur les fondements de la perspective linéaire de Piero della Francesca à Egnatio Danti: un cas de mathématisation à rebours. *Early Science and Medicine*, v. 15, p. 474-504, 2010.

³⁶ BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*. op.cit., p. 8.



FIGURA 1: Pirâmide visual³⁷

No que diz respeito ao segundo aspecto, Barbaro substituiu o cone (base circular) por uma pirâmide visual (base quadrada) e, conseqüentemente, troca o campo visual circular por outro quadrangular, alargando o abismo entre visão natural e artificial. Desnecessário dizer as implicações que isso traria para o estudo da *perspectiva naturalis* e *artificialis* nos séculos seguintes. À medida que a perspectiva linear se desenvolveu, outras questões ligadas à perspectiva curvilínea conduziram estudiosos a estabelecerem, gradativamente, uma cisão entre teorias da visão e da representação, inaugurando, como mencionamos anteriormente, novos campos de investigação ligadas à óptica, à física, à medicina e à geometria.

Considerações finais

La pratica perspettiva, entre muitos outros tratados sobre perspectiva publicados no século XVI, traz indícios da cisão entre visão natural e artificial. Todavia, essa cisão não é completa. O procedimento adotado por Barbaro ao mesmo tempo que refrata as novas concepções de natureza que começaram se expressar em sua época, ou seja, a busca por uma abordagem mais matemática dos fenômenos naturais, reflete antigos e tradicionais conhecimentos ligados à natureza da visão. Podemos dizer que essas duas expressões de perspectiva encontram-se harmonizadas em *La pratica della perspettiva* de Barbaro que ora se aproxima e ora se afasta das antigas concepções de óptica.

37 BARBARO, D. *La pratica della perspettiva*.op.cit., p. 8.



Referências Bibliográficas

- AGUILONIUS, F. Francisci Aguilonii e Societate Iesu opti corum libri sex. Philosophis iuxta ac Mathematicis utiles. Antuerpia: Officina Plantiniana, 1613.
- AIKEN, J. A. Truth images: from the Technical Drawings of Ibn Al-Razzaz Al-Jazari, Campanus of Novara, and Giovanni De'Dondi to the Perspective Projection of Leon Battista Alberti. *Viator*, v. 25, p. 325-359, 1994.
- Apolonius of Perga, Theorem 4, Book 1. In: *On Conic Sections*. Chicago; London: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 606-607.
- ALBERTI, L. B. Da pintura. Trad. de A. da S. Mendonça. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.
- ANTONINI, C. (ed.) Jacopo Barozzi da Vignola: La regola dei cinque ordini, Le due regole della prospettiva pratica nella edizione del 1828 proposta da Carlo Antonini. Roma: Dedalo, 2007
- ARISTÓTELES, Metafísica, 1061a28. In: ARISTÓTELES. Metafísica de Aristóteles. Ed. de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1990, p. 545-546.
- ARISTÓTELES, Física, II, 2 193b22-194a12. In: ARISTÓTELES. Física I-II. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009, p. 46-47.
- BAXANDALL, M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. 2a ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988.
- BARBARO, D. *La pratica della prospettiva di monsignor Daniel Barbaro ...* Venetia: Camillo & Rutilio Borgomagnani fratelli, 1569.
- BERETTA, M. From the Eye to the Eye Glass: A Pre-History of Spectacles. In: BERETTA, M. (ed.). *When Glass Matters: Studies in the History of Science and Art from Graeco-Roman Antiquity to Early Modern Era*. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 249-282.
- CAUS, S. de. *La perspective avec la raison des ombres et miroirs ...* London; Brussels: Richard Field and J. Mommart, 1611
- CIGOLI, L. C. *Prospettiva pratica*. In: CAMEROTA, F. (ed.). *Linear Perspective in the Age of Galileo: Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica*. Firenze: Leo. S. Olschki, 2010.
- COUSIN, J. *Livre de perspective de Jehan Cousin, senenois, maistre painctre à Paris*. Paris: Jean le Royer, 1560.
- DEL MONTE, G. *Guidubaldi è Marchionibus Montis Perspectivae libri sex*. Pisa: Hieronymum Concordima, 1600.
- DUBREUIL, J. *Perspective practical or a plain and easie method of true and lively representing all things to the eye at a distance, by the exact rules of art ...* London: H. Lloyd, 1672.
- DÜRER, A. *Instituciones de Geometría*. Trad. do latim para o espanhol e introd. de J. Y. Cabrera. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- EDGERTON, S. Y. *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1991; ; FLORIËNSKI, P. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- EDGERTON, S. Y. *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2009.
- EDGERTON Jr, S. Y. *The Renaissance Development of the Scientific Illustration*. In: SHIRLEY, J. W.; HOENIGER, F. D. (eds.). *Science and Arts in the Renaissance*. Washington; London; Toronto: Folger Books, [s.d.]. p. 168-197.
- EUCLIDES. *Evclidis Optica & Catoptrica...* Paris: Ex officina Andreae Wecheli, 1557.
- FABRICIUS DE ACQUAPENDENTE, G. *De visione voce auditu*. Veneza, Franciscum Bolzettam, 1600.
- FIELD, J. V. Two Mathematical Inventions in Kepler's 'Ad Vitellionem paralipomena'. *Studies in History and Philosophy of Science*, v. 17, n.4, p. 449-468.
- FIELD, J. V. Piero della Francesca's treatment of edge distortion. *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes*, v. 49, p. 69-99, 1986.



- FIELD, J. V. *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford; New York; Tokyo: Oxford University Press, 1997.
- FIGUEIREDO, B. G. (orgs.). *Anais eletrônicos do 14 Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Belo Horizonte, Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais, 08 a 11 de outubro de 2014. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 1-13.
- FRANGENBERG, T. *The Image and the Moving Eye: Jean Pélerin (Viator) to Guidobaldo del Monte*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 49, p. 150-171, 1986.
- FRANGENBERG, T. *The Angle of Vision: problems of perspectival representation in the fifteenth and sixteenth centuries*. *Renaissance Studies*, v. 6, n. 1, p. 1-45, 1992.
- FRANGENBERG, T. *Egnatio Danti's Optics. Cinquecento Aristotelism and the Medieval Tradition*. *Nuncius*, v. III, n. 1, p. 3-38, 1988.
- FRANGENBERG, T. *Perspective Aristotelianism: three case-studies of Cinquecento visual theory*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 54, p. 150-158, 1991.
- FRANGENBERG, T. *Optical correction in sixteenth-century theory and practice*. *Renaissance Studies*, v. 7, n. 2, p. 205-228, 1993.
- GAGNÉ, J. *Du Quadrivium aux Scientiae Mediae*. In: *INSTITUTE D'ÉTUDE MÈDIEVAL. Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age. Actes du IVe Congrès International de Philosophie Médiévale*. Univ. de Montréal, 27/08-02/09, 1967, Inst. d'Étude Médiévale. Montreal; Paris: J. Vrin, 1969. p. 975-86.
- GREGORY, J. *Optica promota, seu Abdita radiorum reflexorum &c....* London: J. Hayes, 1663.
- HAMOU, P. *La vision perspective (1435-1740): L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*. Paris: Payot & Rivages, 1995.
- KEPLER, J. *Les fondements de l'optique moderne: Paralipomènes a Vitellion (1604)*. Trad., introd. & notas de C. Chevalley. Paris: J. Vrin, 1980.
- LINDBERG, D. C. *A Catalogue of Medieval and Renaissance Optica Manuscripts*. Toronto: The Pontifical Institute of Medieval Studies, 1975.
- LINDBERG, D. C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: The Chicago University Press, 1976.
- LONG, P. O. *Invention, Secrecy, and Theft: Meaning and Context in the Study of Late Medieval Technical Transmission*. *History and Technology*, v. 16, p. 223-241, 2000;
- LONG, P. S. *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2001;
- MOXON, J. *Practical perspective, or , Perspective made easie teaching by the opticks...* London: Joseph Moxon, 1670.
- NASCIMENTO, C. A. R. *De Tomás de Aquino a Galileu*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 1998, p. 13-87.
- NICERÓN, J.-F. *La perspective curieuse* Paris: Vue F. Langlois, 1652.
- NEWTON, I. *Óptica*. Trad. A. K T. Assis. São Paulo: Edusp, 1996.
- PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PECHAM, J. *John Pecham and the Science of Optics: Perspectiva communis*. Ed., introd., trad. e notas de D. C. Lindberg. Madison; Milwaukee; London: The University of Wisconsin Press, 1970.
- PÉLERIN, J. (Viator). *De artificiali perspective*. Tulli: [s.ed.], 1521.
- POWEL, T. *Elementa opticae nova, facili, 7c; compediosâ methodo explicata...* London: J. Grismond, 1651.
- RAYNAULD, D. *Les débats sur les fondements de la perspective linéaire de Piero della Francesca à Egnatio Danti: un cas de mathématisation à rebours*. *Early Science and Medicine*, v. 15, p. 474-504, 2010.
- RISNER, F. (ed.). *Opticae thesaurus....* Basilea: Per Episcopios, 1572.
- ROSSI, P. *Os filósofos e as máquinas, 1400-1700*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



- SAITO, F. O telescópio na magia natural de Giambattista della Porta. São Paulo: Ed. Livraria da Física; EDUC; FAPESP, 2011, p. 137-172.
- SAITO, F. Arte, ciência e magia: manipulando o espaço no século XVI. In: MORAES, M. M. (org.). Formas Imagens Sons: O Universo Cultural da Obra de Arte. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014, p. 222-231.
- SAITO, F. Perception and Optics in the 16th Century: Some features of Della Porta's Theory of Vision. *Circumscribere: International Journal for the History of Science*, v. 8, p. 28-35, 2010.
- SAITO, F. Geometria e Óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Educação Matemática Pesquisa*, v. 10, n. 2, p. 386-416, 2008.
- SAITO, F. O espaço nas origens da ciência moderna e a sua representação geométrica segundo a perspectiva naturalis e artificialis. In: SILVA, P. P.
- SAITO, F. Alguns aspectos da noção de espaço geométrico no século XVI a partir de um estudo preliminar de duas obras de Francesco Patrizi da Cherso [no prelo], 2015.
- SCHATZBERG, E. From Arts to Applied Science. *Isis*, v. 103, n. 3, p. 555-563, 2012.
- SCHEINER, C. *Oculus, hoc est...* London:, J. Flesher, 1652.
- SCHOTT, G. *Magia universalis, naturae et artis...* Bamberg: Joh. Martini Schönwetteri, Bibliopolae Francofurtensis, 1677.
- SIMON, G. *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*. Paris: Seuil, 1988.
- SIMON, G. *Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture*. Paris: Seuil, 2003.
- SMITH, P. H. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2004.
- SPINOSA, G. *Visione Sensibile e Intellettuale: Convergenze Gnoseologiche e Lingustiche nella Semantica della Visione Medievale*. *Micrologus: Natura, Scienze e Società*, v. 5, p. 119-134, 1997.
- SUMMERS, D. *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- WADE, N. J. *Perception and illusion: historical perspectives*. New York: Springer, 2005.
- VEDREMAN FRISIUS, J. *La tres-noble perspective....* Amsterdam: Jean [...], 1619.
- VESCOVINI, G. F. "L'inserimento della 'perspectiva' tra le arti del quadrivio: INSTITUTE D'ÉTUDE MIEVAL. *Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age*. op.cit. p. 969-74.
- VESCOVINI, G. F. *Vision et réalité dans la perspective au XIVe siècle*. *Micrologus: Natura, sciences e società*, v. V, p. 161- 180, 1997
- VELTMAN, K H. *Panofsky's Perspective: A Half Century Later*. In: EMILIANI, M. D. (ed.). *Atti del convegno internazionale di studi: la prospettiva rinascimentale*, Milan 1977. Florença, Centro Di, 1980, pp. 565-584.



Juan de Valdès Leal y la Pintura de Perspectiva em la Sevilla del Barroco

Juan de Valdés Leal e a Perspectiva da pintura em Sevilla no período Barroco

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3092>

Alfredo Jose Morales Martinez

Prof de Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- Universidad de Sevilla-ES
Doutor em História del Arte Universidad de Sevilla-ES
ajmorales@us.es

 <http://orcid.org/0000-0001-5986-3124>

Recebido em: 11/07/2020 – Aceito em 23/08/2020

Resumo: A face de Juan de Valdés Leal como muralista nas igrejas de Santa Caridad, San Clemente e Venerables Sacerdotes, demonstra que ele segue o procedimento de simulação de reboco das paredes, uma fórmula introduzida durante a reforma de Santa María, o branco. Além disso, a perspectiva ou a pintura quadrada são incorporadas ao último edifício, cuja introdução à cidade é atribuída a ele, embora pareça que essa novidade se deva a seu filho Lucas Valdés.
Palavras-chave: barroco, pintura mural, reboco falso, perspectiva, matemática.

Resumen: En la faceta como muralista de Juan de Valdés Leal en las iglesias de la Santa Caridad, de San Clemente y de los Venerables Sacerdotes, sigue el procedimiento de simular sobre las paredes labores en yeso, una fórmula introducida durante la renovación de Santa María la Blanca. Además, en el último edificio se incorpora la pintura de perspectiva o de cuadratura, cuya introducción en la ciudad se le atribuye, si bien parece que tal novedad se debe a su hijo Lucas Valdés.

Palabras claves: Barroco, pintura mural, yeserías fingidas, perspectiva, matemáticas.

Introducción

El pintor Juan de Valdés Leal es reconocido como una de las grandes personalidades de la pintura barroca sevillana¹. La estética enérgica e incluso áspera de su obra ha suscitado comentarios encontrados entre los historiadores, aunque siempre se ha valorado el dinamismo y la teatralidad de sus grandes composiciones, así como su buen oficio. De su producción son especialmente conocidas las pinturas de las *Postrimerías* que por encargo de don Miguel Mañara realizó a partir de 1671 para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. La especial temática de dichos cuadros ha creado una imagen distorsionada sobre el pintor, que ha sido injustamente calificado de macabro, llegándose a considerar como el pintor de la muerte. La realidad es que dichas pinturas tituladas *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, forman parte del pro-

¹Existen varios estudios sobre el pintor, si bien el más completo y actualizado corresponde a VALDIVIESO, Enrique: Juan de Valdés Leal. Guadalquivir, Sevilla, 1988.



grama iconográfico compuesto por el citado Mañara, hermano mayor de la Santa Caridad, para indicar a los hermanos de dicha institución el camino que, mediante la práctica de las obras de misericordia, lleva a la salvación eterna. Han sido estas sobrecogedoras pinturas las que han hecho casi olvidar o han llevado a marginar el resto de su obra. Es el caso de la faceta de Valdés Leal como pintor muralista y su posible contribución a la introducción en la ciudad de la pintura ilusionista o de perspectiva. A tratar de este asunto se dedican las páginas que siguen, si bien es preciso recordar antes algunos de los principales hitos biográficos del maestro, así como los procedimientos y técnicas que en su tiempo se seguían en Sevilla a la hora de decorar los interiores de sus edificios religiosos.

El pintor Juan de Valdés Leal, nacido en Sevilla en 1622, era hijo de Fernando de Nisa, de origen portugués, y de la sevillana Antonia de Valdés Leal, siendo estos apellidos maternos los que utilizó el artista². Bautizado el 4 de mayo de ese año en la parroquia de San Esteban, se desconocen datos de su juventud, así como de su formación artística, la cual cabe situar entre los años 1637 y 1642. En 1647 se documentan las amonestaciones en Sevilla previas a su boda con Isabel Martín de Morales, con la que contrae matrimonio en Córdoba, ciudad a la que posiblemente se trasladase a fin encontrar allí los encargos artísticos que en Sevilla le resultarían difíciles de conseguir habida cuenta del elevado número de pintores de prestigio que había. No obstante, esta primera etapa cordobesa fue breve, pues tres años más tarde se encontraba nuevamente en Sevilla, emprendiendo al poco tiempo la realización de unas pinturas para la iglesia del convento de Santa Clara de Carmona. En el año 1654 regresó a Córdoba y al año siguiente se le encarga la realización de las pinturas del retablo de la iglesia de los carmelitas calzados. Transcurridos dos años y ante la marcha de Sevilla de Francisco de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán, volvió a la capital hispalense al estimar que con ello se le despejaba el panorama artístico y que le sería más fácil consolidar su carrera de pintor. No obstante, en Sevilla permaneció Murillo, artista que siempre gozó de extraordinaria fama y que logró hacerse con los encargos de mayor importancia.

Tras la serie de pinturas sobre la vida de San Jerónimo para el convento de dicho nombre, en 1668 entró en contacto con el escultor Pedro Roldán, estableciéndose entre ambos artistas una fructífera relación que cristalizaría en posteriores trabajos en colaboración. De su creciente reconocimiento artístico son pruebas su designación en 1659 como examinador del gremio sevillano de pintores y su pertenencia al grupo de ellos que al año siguiente creó la Academia de Pintura bajo la presidencia de Murillo y para la que fue designado diputado. De la misma llegaría a ser presidente algunos años más tarde. En 1661 tuvo lugar el nacimiento de su hijo Lucas, quien se formaría en el taller paterno y colaboraría en algunas de sus creaciones, llegando a ser un importante pintor y grabador, además de experto en matemáticas, disciplina básica para la práctica de la pintura de perspectiva, como luego se verá.

Según indica el pintor y tratadista de pintura Antonio Palomino, Valdés Leal realizó un viaje a Madrid en 1664 que se prolongó durante varios meses. Este le sirvió para ampliar su formación artística, para visitar palacios e iglesias, además del monasterio de El Escorial, para asistir a las sesiones de la Academia y ejercitarse en el dibujo, y para conocer las novedades que los pintores italianos estaban ofreciendo con sus compo-

²Los datos biográficos que a continuación se ofrecen están tomados del libro anteriormente señalado. Concretamente de las pp. 15-29.

³PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El museo pictórico y escala óptica. Madrid, 1715. Ed. Madrid, 1947, p. 1055.



siones de cuadratura³. Este conocimiento tendría importantes repercusiones, como después se verá, en su quehacer artístico al regresar a Sevilla.

En 1667 solicita su ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad, en la que sería recibido al año siguiente, un acceso que cabe relacionar con el interés de don Miguel Mañara por contar con su colaboración para la ejecución del programa iconográfico de su iglesia, al que se ha hecho referencia con anterioridad. También en ese año se estrecha su relación con el ensamblador y arquitecto de retablos Bernardo de Simón de Pineda, quien realizaría los retablos de la iglesia de la Caridad en colaboración con el escultor Pedro Roldán, ya mencionado. Dichos retablos serían posteriormente policromados por Valdés Leal. Todos ellos, junto con Murillo y los principales artistas sevillanos del momento intervendrían en el diseño y construcción de las arquitecturas y decoraciones efímeras erigidas en la catedral sevillana en 1671 con ocasión de la canonización de San Fernando⁴. Sería en ese mismo año cuando pintaría Valdés los lienzos de *Las Postrimerías*, antes mencionados.



Fig. 1. Anónimo. Pintura mural y yeserías. Iglesia de Santa María la Blanca. Sevilla.

Diversos y variados trabajos realizó Valdés Leal en la década de los años 80, pues además de trazar un monumento eucarístico para la iglesia de Santa María de la población gaditana de Arcos de la Frontera, talló una escultura de la Virgen del Rosario para el hospital de la Santa Caridad, efectuó labores de pintura y dorado del retablo mayor del convento de San Clemente, así como uno de los diseños para la construcción de la

⁴Sobre dicha celebración existe un importante libro, ricamente ilustrado con grabados, algunos de ellos debidos al propio Valdés Leal, debido a TORRE FARFÁN, Fernando de la; *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León*. Sevilla, 1671. Hay una edición moderna con introducción de Antonio Bonet Correa, realizada por FOCUS, Sevilla, 1984.

³Dicha escultura se encuentra en la llamada Sala de la Virgen del Hospital de la Santa Caridad. Al respecto véase VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, Ed. Autores, 1980, pp. 26-27.



urna de San Fernando⁵. En 1682 proseguía Valdés sus trabajos en la iglesia del convento de San Clemente, donde había profesado como monja una de sus hijas, por lo que parte del trabajo fue en pago por la dote. Debió ser por entonces cuando el pintor sufrió un ataque de apoplejía que limitó sus posibilidades físicas, lo que hizo más presente la actuación de su taller, especialmente de su hijo Lucas, en algunos de sus encargos. A pesar de sus limitaciones siguió trabajando para la iglesia de San Clemente y para la Santa Caridad, empezando en 1686 la que sería la última gran empresa de su vida, la decoración pictórica de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Su mala condición física le hizo renunciar al trabajo de San Clemente en 1689 y a dar mayor protagonismo a su hijo Lucas en la culminación del extraordinario conjunto pictórico del hospital. Al año siguiente moriría Juan de Valdés Leal, siendo enterrado el 15 de octubre en la iglesia de San Andrés.



Fig. 2. Juan de Valdés Leal. Bóveda. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.

Durante todos esos años de actividad artística de Valdés la ornamentación de la arquitectura religiosa sevillana sufrió una profunda transformación. A principios del siglo XVII, coincidiendo con el proceso de renovación de los monasterios y conventos, se emplearon de forma generalizada las yeserías para revestir las sencillas estructuras de los templos. Se trataba de una ornamentación compartimentada que enriquecía los muros con elementos arquitectónicos, cartelas, guirnaldas, querubines y otros motivos figurativos, que se habían realizado en yeso y que servía para ordenar las superficies y en ocasiones para enmarcar retablos y pinturas⁶. Del virtuosismo que se llegó a

⁶ El tema lo desarrollé en un estudio monográfico, en el que analizaba con detalle algunos de los ejemplos más representativos. Para mayor información véase MORALES, Alfredo J.: La piel de la arquitectura. Yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII. Sevilla, Diputación, 2010, especialmente pp. 135-140



alcanzar en algunos de los interiores monásticos son testimonio las iglesias conventuales de Santa Clara y de Santa Paula. La primera empezó a ser renovada en 1620 por los arquitectos Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo y de la Bandera, con un repertorio ornamental de claro origen italiano. Por su parte, la segunda de las iglesias fue transformada gracias a los yesos diseñados por el arquitecto Diego López Bueno, autor del proyecto de actualización de las antiguas fábricas medievales. Su ejecución se sitúa entre 1615 y 1620 y en ellos se aprecia una clara evolución formal, así como un evidente interés por lograr valores plásticos más rotundos, dotando a los motivos ornamentales de mayor carnosidad.

Es evidente que el origen de los repertorios decorativos empleados en ambos templos se encuentra en los modelos manieristas y que pueden identificarse en ellos motivos de enrollamiento, con su variante del estilo auricular, así como cartuchos y labores de incrustaciones. No obstante, se percibe un claro interés por superar las formulaciones más abstractas e inorgánicas iniciales en la búsqueda de una mayor flexibilidad, jugosidad y carnosidad de los motivos. Tales efectos se acentúan cuando los yesos se policroman y doran, pues tales labores los dotan de mayor profundidad y rotundidad. Este proceso evolutivo se agudiza en los años centrales del siglo XVII, especialmente al emplearse los motivos de roleos y la hojarasca, gracias a la creación por Alonso Cano de la llamada “hoja canesca” a partir del llamado estilo auricular.

Al llegar la década de los sesenta del Seiscientos se inicia en Sevilla un proceso de recuperación artística, una vez superada la terrible epidemia de peste que sufrió la ciudad en 1649. La riqueza decorativa de los templos estuvo relacionada con el interés por magnificar y enriquecer el culto, por el afán de ostentación y por potenciar el carácter triunfal de la liturgia. En ese proceso de renovación artística hay dos templos sevillanos cuya ornamentación resulta clave para advertir los cambios que se están produciendo en el concepto y valor de la decoración. Se trata de las iglesias de Santa María la Blanca y de la Hermandad de la Santa Caridad.

Las obras emprendidas en la primera de ellas a partir de 1662 dieron lugar a uno de los interiores más sorprendentes de la arquitectura barroca española⁷. Prosiguiendo unas obras emprendidas veinte años antes, el arquitecto Juan González fue contratado por el canónigo don Justino de Neve para realizar nuevas bóvedas en las naves del templo y para sustituir los viejos soportes por columnas de jaspe rojo⁸. Parte sustancial del programa decorativo fueron las pinturas debidas a Murillo y las yeserías que cubren las bóvedas, cuya ejecución se atribuye a los hermanos Borja. Este deslumbrante conjunto de yeserías blancas sobre fondo dorado siempre ha sido muy elogiado, además de considerarse el cenit y punto de partida de la yesería barroca hispana. Escasas han sido las referencias a las pinturas murales del intradós de los arcos y de los muros perimetrales en las que se fingen motivos en yeso con tal grado de perfección que es difícil diferenciar los reales de los simulados. Este barroco y magistral juego de apariencias entre materiales y técnicas es el precedente más directo del progresivo abandono de las labores en yeso en los interiores religiosos sevillanos de las últimas décadas del Seiscientos, en beneficio de los ciclos pictóricos⁹. Un extraordinario ejemplo de ese proceso es la iglesia del

⁷Sobre este templo puede verse FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “La Iglesia de Santa María la Blanca”, Laboratorio de Arte, 1988, nº1, pp. 117-131.

⁸Para más información ARENILLAS, Juan Antonio: Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, Diputación, 2005, pp. 176-177.

⁹El tema lo desarrollé en MORALES, Alfredo J.: “Yeserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”. Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Bilbao, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2009, pp. 147-158.

¹⁰Sobre esta institución existe una monografía debida a VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: Op. Cit. La construcción del templo corresponde a las pp. 16-23.



Hospital de la Santa Caridad, en la que tuvo especial protagonismo el pintor Juan de Valdés Leal.

La construcción del templo se desarrolló a lo largo de cinco etapas a partir de 1645¹⁰. Su diseño se debe a Pedro Sánchez Falconete, si bien el retraso que sufrió el proceso constructivo facilitó la actuación del arquitecto Pedro López del Valle, quien de acuerdo con don Miguel Mañara, hermano mayor de la corporación, introdujo algunos cambios en el proyecto. El templo se inició por los pies y su edificación fue avanzando hacia la capilla mayor según los recursos económicos de la Hermandad. Las yeserías que decoran la bóveda de la nave resultan más arcaicas y planas que las talladas en el presbiterio, que destacan por su complejidad, dinamismo y carnosidad. Aunque no existen referencias al momento en que unas y otras se tallaron es evidente que las primeras se relacionan con la actuación de Sánchez Falconete, mientras que las últimas recuerdan las obras de Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, autores del retablo mayor del templo¹¹. Cuando éste se instaló en el presbiterio en 1673, fue preciso mutilar algunas de las yeserías, lo que prueba su existencia previa. De hecho, en aquel momento prácticamente se había completado la ornamentación de la iglesia, incluyendo los grandes lienzos de Murillo y las pinturas de *Las Postrimerías* de Valdés Leal, a las que anteriormente se aludió.



Fig. 3. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. Presbiterio. Iglesia del convento de San Clemente. Sevilla.

Al decidirse cinco años más tarde proseguir la decoración de la bóveda del antepresbiterio se sustituyeron las yeserías por pinturas que se encomendaron a Juan del Valdés Leal. Las razones de este cambio pueden estar en la falta de recursos económicos o en el deseo de ver concluidos los trabajos con rapidez, aunque también es posible que se tuvieran noticias de las novedades de la pintura de cuadratura que los maestros italianos habían traído a Madrid para decorar el Palacio Real. Las noticias de estas obras y artistas pudieron llegar por el propio Valdés pues, como ya se dijo, según Palomino el pintor visitó varios templos y palacios de la Corte, además del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, durante el viaje que realizó a Madrid en 1664¹². Aunque las obras madrileñas y las

¹¹Véase MORALES, Alfredo J.: "El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla", en VV. AA.: Retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla. Madrid, Fundación BBVA, 2007, pp. 37-55.

¹²MORALES, Alfredo J.: "Yeserías fingidas... Op. Cit. p.

¹³De hecho, se ha dudado de la posibilidad del aprendizaje de la técnica de la pintura de cuadratura por parte de Valdés durante su estancia de unos pocos meses en Madrid. Es más, se ha señalado que las referencias al ejercicio artístico por parte del pintor durante su tiempo en la ciudad se limitó a dibujar figuras durante las noches que acudió a la Academia madrileña. Véase FUENTES LÁZARO, Sara: La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)", *Anales de Historia del Arte*, 2009, n° 19, pp. 205-206.



pinturas realizadas por Valdés en la bóveda y muros del antepresbiterio de la iglesia de la Santa Caridad responden a conceptos algo diferentes, ambas coinciden en su carácter ilusionista¹³. La bóveda aparece articulada mediante pilastras decoradas con yeserías fingidas, recurso que también se emplea para enmarcar los registros que ocupan cada uno de los gajos. En ellos se han pintado figuras de ángeles mancebos portando los atributos de la Pasión, que se recortan sobre un cielo nuboso. Las falsas yeserías también cubren el intradós de los arcos torales, las pechinas y el entablamento de la bóveda, en el que aparece la fecha de 1681, seguramente la de finalización de las pinturas. En las pechinas se han representado con el mismo carácter ilusionista a los evangelistas, mientras en los muros que flanquean las ventanas se han pintado San Martín, Santo Tomás de Villanueva, San Juan limosnero y San Julián, junto con columnas y cortinajes. Yeserías fingidas de elementos arquitectónicos, roleos vegetales y ángeles niños completan la decoración. Para la realización de estos motivos se utilizaron plantillas y en buena medida son obra del taller de Valdés, debiendo haber colaborado en los trabajos su hijo Lucas.

Otro gran ciclo pictórico desarrollado por Valdés Leal en el que las yeserías fingidas tienen especial protagonismo es el perteneciente a la iglesia del convento de San Clemente. El maestro venía trabajando para la comunidad de monjas cistercienses desde 1680, si bien dos años más tarde amplió el contrato que tenía con la comunidad, siendo a partir de entonces cuando realizó la decoración de los muros del templo. Entre los primeros trabajos emprendidos por Valdés Leal se encuentra la decoración del muro del coro, al centro del cual pintó la escena de *San Fernando entrando en Sevilla*. Aunque se trata de una pintura mural, aparece enmarcada por una gruesa moldura dorada que debió añadirse coincidiendo con la realización de las pinturas atribuidas al maestro Francisco Miguel Ximénez, que rodean a las realizadas por Valdés y que adornan los muros de la nave¹⁴. El mencionado marco, en un juego de apariencias típico del barroco, ha hecho creer que la escena de San Fernando era una pintura sobre lienzo, de la misma manera que los paneles con roleos que la enmarcan fingen ser yeserías, cuando realmente corresponden a pinturas murales. Estos motivos presentan al centro unos grandes registros con las armas de Castilla y León, en alusión al citado rey castellano, a quien la tradición hace fundador del monasterio¹⁵.

Más menudos y complejos son los motivos ornamentales que simulando labores realizadas en yeso cubren las paredes, pechinas y bóveda del presbiterio. Se trata de carnosos y retorcidos tallos vegetales que guardan una evidente similitud con los empleados en la ornamentación del antepresbiterio de la iglesia de la Santa Caridad, por lo que cabe sospechar que se empleasen en ambos edificios las mismas plantillas. El parecido es notorio en los enmarques de las representaciones de los evangelistas que ocupan las pechinas y de las escenas de la vida de San Clemente y de los santos vinculados a la orden cisterciense distribuidos por los muros laterales del presbiterio. Es aquí donde la decoración de yeserías falsas alcanza mayor protagonismo. Aunque debió ser trazada por Valdés Leal, fue sin duda concluida por su hijo Lucas, a quien se considera autor de las escenas anteriormente aludidas. De hecho, la enfermedad que sufría Juan de Valdés, además de retrasar la realización de las pinturas, obligó a una mayor participación del taller y, al final, a la directa actuación de su hijo Lucas, quien mediante escritura firmada

¹⁴La atribución corresponde a VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2003, p. 581.

¹⁵Con algunas variantes este texto coincide con el del estudio que dedique a las yeserías fingidas, anteriormente citado. MORALES, Alfredo J.: "Yeserías fingidas...." Op. Cit.

¹⁶Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, Diputación, 2003, pp. 74-75.



el 17 de noviembre de 1689 se comprometió a finalizar los trabajos que su padre había dejado inconclusos. Así, se ha considerado que aunque Valdés debió empezar las pinturas del presbiterio, de la bóveda con motivos heráldicos, de los ángeles pasionistas, de los temas alusivos al titular del convento, de las que ocupan las pechinas y los muros laterales, la finalización de todas ellas entre 1689 y 1690 es obra de su hijo Lucas Valdés¹⁶.

Mayor protagonismo alcanzó éste último en la ejecución de las pinturas murales del Hospital de Venerables Sacerdotes. Dicha institución, dedicada a acoger a los ancianos sacerdotes imposibilitados para ejercer su ministerio, fue iniciada en el año 1675 con el patrocinio del ya citado canónigo don Justino de Neve¹⁷. Tradicionalmente se habían atribuido las trazas del conjunto hospitalario a Juan Domínguez, pero en fecha reciente se ha sugerido como autor de las mismas a Esteban García, considerándose que el primero fue solo el maestro responsable de la dirección de las obras¹⁸. Una vez que éstas se acabaron a finales del verano de 1686, se decidió iniciar la decoración de la iglesia y se encargaron a Valdés Leal sus pinturas murales. No obstante, la ya mencionada mala salud del maestro hizo que su hijo Lucas participase intensamente en los trabajos, hasta el punto de llegar a concluirlos en solitario. Se había señalado que Valdés Leal se ocupó de los murales del presbiterio, así como de la bóveda del antepresbiterio y techo de la sacristía, mientras su hijo Lucas, además de ayudarle en estas pinturas, realizaría las correspondientes a los muros del antepresbiterio y de la nave siguiendo los modelos paternos. Sin embargo, en fecha reciente se ha sospechado que la actuación de Lucas Valdés fue más amplia de lo estimado y que se le deben atribuir las principales novedades decorativas del conjunto, especialmente aquellas pinturas en las que se ha recurrido a la práctica de la cuadratura o pintura de perspectiva¹⁹.

De hecho, este conjunto pictórico, extraordinario por su riqueza cromática e iconográfica, responde a un concepto decorativo muy distinto al de las obras anteriormente comentadas. Las superficies ya no se cubren de yeserías simuladas, sino que aparecen en blanco para hacer resaltar los motivos y escenas figurativas, así como las guirnaldas y festones vegetales que las enmarcan y articulan. Por otra parte, es novedosa la simulación de relieves en bronce, el carácter teatral de los enmarques de los altares y de los fingidos tapices pictóricos que se despliegan por los muros de la nave, así como el efectismo de las falsas perspectivas arquitectónicas de la bóveda de la nave y del techo de la sacristía, en las que existe un evidente recuerdo de las creaciones de Andrea Pozzo. Tales recursos de carácter escenográfico, así como el sentido ilusionista de las escenas se resaltan mediante una rica policromía.

En la iglesia del Hospital de los Venerables, la presencia de los yesos fingidos ha quedado limitado a la ornamentación de algunos arcos y elementos arquitectónicos, al enmarque de ciertas escenas, a los fondos de las hornacinas que en los laterales del presbiterio contienen urnas de reliquias y a los techos de las arquitecturas en perspectiva de la bóveda del tramo segundo de la nave y de la sacristía. Y es precisamente en estos donde hay que ver la actuación de Lucas Valdés, en razón de su conocimiento y dominio de las matemáticas, como demuestra el hecho de que en sus últimos años de vida se trasladase a Cádiz para enseñar dicha disciplina, indispensable para dominar la pintura de cuadratura, en la Aca-

¹⁷Sobre este edificio puede verse VALDIVIESO, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "El patrimonio artístico", en VV. AA.: Los Venerables. Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 25-111.

¹⁸Tal propuesta ha sido realizada por FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad", Laboratorio de Arte, 1998, n.º 11, p. 185.

¹⁹Ha sido puesto de manifiesto por FUENTES LÁZARO, Sara: Op. Cit, pp. 203-210.



demia de Guardias Marinas. El aprendizaje de dicha materia debió llevarla a cabo Lucas en el círculo cultural de la Compañía de Jesús, en cuyo Colegio de San Hermenegildo estudió y en el que, como ocurría en otros centros de los jesuitas, era habitual la enseñanza de las matemáticas y otras ciencias afines.

Posiblemente en las representaciones donde está presente la pintura de perspectiva, el trazado de las fingidas arquitecturas sea obra de Lucas Valdés, mientras podrían corresponder a su padre los temas figurativos. Respecto a las escenas con pintura de cuadratura en la iglesia y sacristía del hospital, hay que destacar el carácter retardatario de los motivos decorativos que enriquecen las arquitecturas ilusionistas. Así, los que figuran en la cubierta de la falsa linterna de orden jónico del tramo segundo de la nave corresponden a los característicos temas de cartones recortados derivados de modelos manieristas. En la sacristía los falsos yesos del techo plano en el que se finge un segundo piso con balaustradas y diversos huecos, y bajo el que se recortan las figuras de ángeles que componen la escena del *Triunfo de la Santa Cruz* recuerdan los roleos que aparecen en la ornamentación de mediados del Seiscientos.



Fig. 4. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. *Triunfo de la Santa Cruz*. Sacristía. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla.

Estas pinturas de los Venerables son la creación más sobresaliente del muralismo barroco sevillano de fines del siglo XVII. En ellas está presente el buen oficio de Juan de Valdés Leal, si bien lo más destacado y novedoso es el recurso a la pintura de perspectiva, sin duda debida a su hijo Lucas Valdés, quien alcanzaría sus mejores creaciones en solitario en los ciclos desarrollados a comienzos del Setecientos para los dominicos en la iglesia del antiguo Colegio de San Pablo, hoy parroquia de la Magdalena, y para los jesuitas en la iglesia de San Luis de los Franceses.

Referencias bibliográficas:

- ARENILLAS, Juan Antonio: Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, Diputación, 2005, pp. 176-177.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “La Iglesia de Santa María la Blanca”, Laboratorio de Arte, 1988, nº1, pp. 117-131.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”, Laboratorio de Arte, 1998, nº 11, p. 185.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: Lucas Valdés(1661-1725). Sevilla, Diputación, 2003, pp. 74-75.
- FUENTES LÁZARO, Sara: La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)”, Anales de Historia del Arte, 2009, nº 19, pp. 205-206.
- MORALES, Alfredo J.: La piel de la arquitectura. Yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII. Sevilla, Diputación, 2010.
- MORALES, Alfredo J.: “Yserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”. Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Bilbao, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2009, pp. 147-158.
- MORALES, Alfredo J.: “El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla”, en VV. AA.: Retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla. Madrid, Fundación BBVA, 2007, pp. 37-55.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El museo pictórico y escala óptica. Madrid, 1715. Ed. Madrid, 1947.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la; Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León. Sevilla, 1671.
- VALDIVIESO, Enrique: Pintura barroca sevillana. Sevilla, Guadalquivir, 2003.
- VALDIVIESO, Enrique: Juan de Valdés Leal. Guadalquivir, Sevilla, 1988.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., El Hospital de la Caridad de Sevilla, Sevilla, Ed. Autores, 1980.
- VALDIVIESO, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “El patrimonio artístico”, en VV. AA.: Los Venerables. Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 25-111.

Ilustraciones

Fig. 1. Anónimo. Pintura mural y yeserías. Iglesia de Santa María la Blanca. Sevilla.

Fig. 2. Juan de Valdés Leal. Bóveda. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.

Fig. 3. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. Presbiterio. Iglesia del convento de San Clemente. Sevilla.

Fig. 4. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. *Triunfo de la Santa Cruz*. Sacristía. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla.



Libros de Perspectiva en los Talleres de Artistas Sevillanos del Barroco

Livros de Perspetiva nas Oficinas de Artista do Barroco

Books Perspective at Painters Sevillian Workshops of the Baroque

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3095>

Maria Mercedes Fernández Martín

Profa de Historia del Arte - Universidad de Sevilla-ES
Doutora em Historia del Arte Universidad de Sevilla-ES
mmfm@us.es

 <http://orcid.org/0000-0003-2398-5183>

Recebido em: 12/07/2020 – Aceito em 31/07/2020

Resumo: A presença de obras teóricas como arquitetura e livros de perspectiva nas bibliotecas dos pintores barrocos sevillanos pode ser exemplificada na figura do pintor Domingo Martínez, um dos artistas mais importantes da primeira metade do século XVIII. Seu trabalho incluiu pintura mural e cavalete. Tanto em um como no outro, as cenas representadas são configuradas por meio de arquiteturas de perspectiva, sendo especialmente evidente no caso da pintura mural, onde são comuns as cópias de modelos de Andrea Pozzo e Samuel Marolois.

Palavras-chave: Sevilha, século XVIII, Perspectiva, Andrea Pozzo, Domingo Martínez

Resumen: La presencia de obras teóricas como libros de arquitectura y de perspectiva en las bibliotecas de los pintores sevillanos del Barroco se puede ejemplificar en la figura del pintor Domingo Martínez, uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. Su obra abarcó la pintura mural y la de caballete. Tanto en una como en otra, las escenas representadas quedan configuradas mediante arquitecturas de perspectivas, siendo especialmente evidente en el caso de la pintura mural en donde son habituales la copia de modelos de Andrea Pozzo y Samuel Marolois.

Palabra Clave: Sevilla, Siglo XVIII, Perspectiva, Andrea Pozzo, Domingo Martínez

Abstract: The presence of theoretical works such as architecture and perspective books at the libraries of baroque Sevillian artists can be illustrated with the figure of the creator Domingo Martínez, one of the most important artists of the first half of the XVIII century. His work encompasses wall and easel painting. In both styles, the depicted scenes are configured with architectures of perspectives, being specially evident in the case of wall painting, where the copy of Andrea Pozzo's and Samuel Marolois' models are usual.

Keywords: Seville, XVIII century, perspective, Andrea Pozzo, Domingo Martínez

Introducción

Los inventarios de bienes y testamentos son una importante fuente de información para conocer la posición social y cultural de sus propietarios. Los inventarios de los pintores sevillanos del Barroco que se conocen, aunque no son muy abundantes, reflejan la existencia de importantes bibliotecas donde, junto a las estampas y a los libros religiosos hay que señalar la presencia de otros sobre arquitectura y perspectiva. El estudio de esas bibliotecas resulta de gran interés pues nos permite conocer las inquietudes culturales del momento, pues esos libros se utilizaban como



método de aprendizaje y de apoyo para la realización de las obras. El conocimiento del contenido de las mismas se hace a través del análisis de los inventarios de bienes y tasaciones, realizados normalmente tras la muerte del artista. Entre las bibliotecas conocidas de los artistas sevillanos destacan entre otras las del portugués Vasco Pereira, algo de la de Francisco Pacheco, parte de la que poseía Murillo, en lo que respecta al siglo XVII, y la de Domingo Martínez y Bernardo Lorente Germán en el siglo siguiente.

El inventario postmortem de Vasco Pereira (1535?-1609) se llevó a cabo en 1609 y de él se desprende la amplia cultura que poseía el portugués si se compara con otros artistas coetáneos. En él se relacionan un gran número de libros religiosos, principalmente de estampas, una constante en los talleres de los pintores sevillanos, ciudad donde la pintura es eminentemente religiosa. Por el contrario se da una total ausencia de tratados artísticos de cualquier consideración o carácter. No ocurre así con el escultor Andrés de Ocampo, pues en el inventario de bienes realizado en 1624 contaba con tratados técnicos que utilizaría en su faceta de tracista y arquitecto de retablos. En su biblioteca tenía los tratados de Euclides, Barbaro, Besson, Durer, Benedito y Vignola.¹

Si bien no se conoce la biblioteca de Francisco Pacheco (1564-1644), pintor y tratadista de gran influencia en el panorama artístico del barroco sevillano, se puede hacer una aproximación a la misma a través de su obra *El Arte de la Pintura*. Se sabe que poseía la edición francesa del libro de Vignola y dos libros de pintura de Vasari. A pesar de la poca información, dada la cultura del autor, debía contar con una importante colección de textos artísticos, como se desprende del conocimiento que tiene de la obra de Gabriele Paleotti (1582) o de la obra *De picturis et imaginibus sacris ...* de Molano (Lovaina, 1570).²

Otro pintor que tuvo biblioteca, pequeña pero muy interesante, fue Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) quien a partir de 1660 comienza a enseñar en la Academia de Pintura junto a Herrera el Mozo y otros artistas, institución que abandonará unos años más tarde para seguir enseñando en su propio taller. El inventario de bienes de Bartolomé Esteban Murillo, redactado en 1682, muestra una reducida biblioteca para un artista de su categoría, donde desgraciadamente no se nombran los títulos de la misma, limitándose a informar de su carácter de “*historias varias*”, lo que nos lleva a pensar que se tratara preferentemente de libros devocionales o de carácter hagiográfico principalmente. La exigua biblioteca fue heredada por su hijo, el canónigo Gaspar Esteban y a través de esta podemos deducir otros títulos que posiblemente manejara el pintor. En el inventario y tasación que se llevó a cabo en 1709 a la muerte del canónigo, se cita la obra *Bavaria Sancta* de Reafael Sadeler, donde se recoge la estampa de Santa Gertrudis, que sirvió de modelo al pintor para realizar el cuadro de Santa Isabel de Hungría del Hospital de la Caridad de Sevilla.³ Además contaba con los tratados de Vitruvio, Vignola y Borsadi (*Antiquitate Romaorum*) así como con los *Díálogos* de Carducho y el *Arte de la Pintura* de Pacheco, junto a la *Perspectiva* y el *Artis Mimendi* de Marolois, en lo que respecta a libros relacionados con la actividad artística.

Cabe hacerse la pregunta de hasta qué punto estos pintores reflejan el manejo de estos textos en sus obras. Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana del siglo XVII se caracterizan porque se funden

¹FERNÁNDEZ LÓPEZ. José, Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Sevilla, 2002, pp. 51 y ss.

²FERNÁNDEZ LÓPEZ. José, Programas iconográficos ... op. cit., pp. 52 y ss.

³FERNÁNDEZ LÓPEZ. José, Programas iconográficos ..., op. cit., p. 77 y GUERRERO LO-VILLO, José, “Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo”, Archivo Hispalense, 1952, pp. 323 y ss.



con el ambiente atmosférico proponiendo un espacio con referencias espaciales concretas donde se desenvuelven los personajes, factores ambientales que incrementan el sentido de realidad a la composición.⁴ No obstante, estos elementos arquitectónicos no muestran edificios reales concretos y muy pocos pintores van a tener un conocimiento científico de la perspectiva, supliendo esas carencias con un excepcional sentido de la realidad, a veces representada con una gran teatralidad, como ocurre en Valdés Leal (1622-1690).⁵ Se puede afirmar que los pintores sevillanos del siglo XVII lo que hacen es ambientar y no construir ya que solo conocen dos tipos de perspectiva, la lineal, matemática y científica del Renacimiento y la aérea y realista propia del Barroco, limitándose a crear ambientes para definir el espacio. Estas arquitecturas pintadas tienen su inspiración en los grabados y estampas manieristas de arquitectura, entre las que cabe destacar las de Vignola como *Los cuatro libros de Arquitectura* (1570) que se tradujo al castellano rápidamente, mientras que la *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) de Palladio lo hizo más tarde, ya en el siglo XVII.

Durante el Seiscientos la fuente de inspiración para los fondos arquitectónicos en la pintura sevillana fue por tanto la estampa, habiéndose inspirado principalmente en arquitecturas manieristas como se aprecia en Zurbarán quien utiliza a Vignola, mientras que Murillo plasma a Palladio, e incluso Valdés toma para sus paisajes soluciones de estampas flamencas, como las de Moomper o Brill. Los pintores sevillanos apostaron por el realismo por lo que la recreación de esos fondos arquitectónicos no está en la copia fiel de las estampas sino en la recreación de las mismas. No obstante, Valdés Leal fue el único pintor decorador de grandes espacios arquitectónicos con efectos fingidos de perspectivas.



Fig. 1 - Juan de Valdés Leal, Los Desposorios de la Virgen, 1667. Sevilla, Catedral

En Valdés el espacio se presenta ambiguo aunque los elementos que lo conforman estén inspirados en fuentes manieristas, pues no va a ser hasta finales de siglo cuando comiencen a circular los tratados de perspectiva europeos, realizándose traducciones de los mismos al español.

⁴La arquitectura pintada en la pintura sevillana ha sido estudiada por LEÓN, Aurora, Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana, Sevilla, 1984

⁵LEÓN, Aurora, Los fondos de arquitectura en la pintura ..., p. 22

Aunque se desconoce que libros pudo manejar, es un virtuoso del arte de componer, de la perspectiva y de la organización general del espacio aunque sus escenográficas pinturas poseen un carácter decorativista. No hay que olvidar los conocimientos arquitectónicos de Valdés, como profesor en la Academia de Dibujo, establecida en la Casa Lonja de Sevilla, institución que dirigió desde 1663 hasta 1666 y a la que estuvo vinculado hasta su disolución en 1674. Su vinculación con la orden de los jesuitas debió también influir en la práctica artística de Valdés, entrando en contacto con los círculos más eruditos de la sociedad sevillana.

Esos contactos propiciaron que su hijo Lucas Valdés (1661-1725), formado en parte en el taller paterno recibiera, como apunta Ceán,⁶ una cuidada formación humanística y científica, al matricular a su hijo en latinidad y matemáticas con los jesuitas, con los que tuvo una estrecha relación y con los que trabajó en numerosas ocasiones.⁷ No se puede precisar el grado de formación que alcanzó pero es evidente que se debió enfocar hacia los estudios de las matemáticas y geometría, como lo demuestra su pericia en los diseños de perspectiva arquitectónica y el haber sido profesor de matemáticas de los cadetes de la Escuela Naval de Cádiz.

Lucas Valdés alcanzó su madurez en los últimos años de vida de su padre, de quien tomó el relevo y con el que estuvo colaborando hasta el final. Destacó como un gran dibujante pero sobre todo por su capacidad en recrear efectos teatrales y el dominio de la práctica de la cuadratura, creando espacios fingidos que se confunden con los reales. Autor de composiciones complejas donde los personajes quedan marcados en los espacios arquitectónicos de una forma armónica, tiene así mismo una gran capacidad para concebir arquitecturas en perspectiva que practicó desde sus inicios como pintor, ya fuera en dibujos, pinturas murales o de caballete. Inició una nueva corriente pictórica y fue sin duda el mejor escenógrafo o pintor de perspectivas de la pintura sevillana de su época, influyendo en pintores posteriores como Domingo Martínez. En plena madurez, además de colaborar con los principales retablistas y abrir numerosos grabados, se encarga de decorar varios templos con grandes conjuntos pictóricos, como en las iglesias de los Venerables, San Clemente, La Magdalena o San Luis de los Franceses, donde dio pruebas de ser el mejor muralista sevillano en su época y de conocer los secretos de la prospectiva y de la *quadratura* dominando la proyección arquitectónica sobre las superficies curvas de las cubiertas abovedadas.

En las pinturas murales de las bóvedas de la iglesia de la Magdalena, junto a otros pintores, desarrolla un amplio programa decorativo destacando la capilla mayor donde se representa *El triunfo de la Fe*, en una teatral y aparatosa escenografía dotada de sobresalientes efectos de perspectiva.

⁶CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas artes en España, Madrid, 1800, tomo V, pp.104-107

⁷En este sentido puede afirmarse que la Compañía de Jesús debió influir considerablemente en el conocimiento matemático necesario para la decoración de cuadraturas, incluso antes de la aparición de la obra del padre Pozzo. El respecto véase FUENTES LÁZARO, Sara, "La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)", *Anales de Historia del Arte*, 1009, 19, pp. 195-210





Fig. 2 Lucas Valdés, El Triunfo de la Fe 1709-1715. Sevilla, Iglesia de la Magdalena

El marco es octogonal y en su interior aparece un espacio arquitectónico fingido, rico en lo ornamental, con arcos, dinteles y columnas, sobre las que apoya una bóveda octogonal. Un antepecho con balaustres, que recuerdan a los pintados en la sacristía de los Venerables, completa lo arquitectónico en esta obra. En el crucero, en el testero derecho, desarrolla también un fastuoso entramado arquitectónico de arcos que descansan sobre ménsulas y columnas, donde se representa *La entrada triunfal de San Fernando en Sevilla*.

Igualmente el tema de los fondos arquitectónicos en perspectiva lo abordó en la cúpula de la iglesia de San Luis de los Franceses (1715-1719), su obra más lograda, con un fuerte sentido ilusionista donde se funde la arquitectura real con la pintada. Las arquitecturas pintadas están dispuestas creando espacios fingidos donde se desarrolló el tema iconográfico de la exaltación de la Eucaristía. En ella se detecta el conocimiento que tiene de los modelos del tratado de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo y la capacidad como cuadraturista para dar continuación a la arquitectura de Leonardo de Figueroa.

En la pintura de caballete, también muestra su maestría para las composiciones en perspectiva, sirvan de ejemplo *David danzando ante el Arca de la Alianza* o la de *David ante Achimelec*, ambas en la iglesia de San Isidoro de Sevilla. Escenas que se desarrollan en un escenario arquitectónico anacrónico, renacentista, de formas austeras resuelto con habilidad e inspirado en fuentes grabadas. En la *Fundación de la Orden Tercera* utiliza una cuidada composición enmarcada en un sólido marco arquitectónico en perspectiva.

Un pintor coetáneo a Valdés fue Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703), adscrito a la escuela sevillana aunque de ascendencia manchega, supo recoger en su pintura e interpretar con personalidad propia la doble influencia de Murillo y Valdés. Fue también miembro fundador de

la Academia de Dibujo, promovida por aquellos, de la que llegó a ser secretario. Contaba con una mediana biblioteca con libros de temas religiosos como la *Summa Teológica* de Enrique de Gante y la *Historia general de España* del padre Mariana y un número considerable de pinturas entre las que se dice expresamente que contenían vistas arquitectónicas. En sus obras se aprecia la habilidad para la creación de profundas perspectivas, diestramente iluminadas, como se puede comprobar en la serie que pinta para la Hermandad Sacramental del Sagrario, *Esther ante Asuero* o *La parábola del Reino de los Cielos*, donde concibe amplios escenarios arquitectónicos donde destaca la utilización de solerías ajedrezadas que producen una notoria profundidad a la composición. Colaboró con Lucas Valdés en la realización de grabados para la obra de Fernando de la Torre Farfán *Fiestas de la santa iglesia metropolitana a San Fernando...* Aunque un pintor de categoría secundaria, desempeñó un papel importante en el panorama pictórico finisecular, con dominio del dibujo y del manejo de las perspectivas. En la misma línea hay que citar a Andrés Pérez (1660/69-1727), que presenta unas características bastante individualizadoras que lo apartan de ser un mero seguidor de Murillo. En sus obras, de correcto dibujo, dispone amplios escenarios en los que muestra estructuras arquitectónicas en perspectiva. En los dos ejemplos, *Melquisedec ante Abraham* y *David ante Achimelec*, muestra aparatosos escenarios arquitectónicos resueltos con marcadas perspectivas y figuras gesticulantes y ricamente ataviadas que acrecientan aún más el carácter teatral. En ocasiones sus obras fueron atribuidas a Arteaga o a Lucas Valdés Si se les compara con otros maestros de segunda fila coetáneos al pintor, como Juan José Carpio (1654-1713) quien, aunque utiliza arquitecturas de fondo, estas sirven como grandiosos escenarios tanto exteriores como interiores, en los que reinterpreta arquitecturas pero con un desconocimiento de la perspectiva cónica y de la escenografía de los otros pintores.

El panorama artístico sevillano de la primera mitad del siglo XVIII no fue tan brillante, debido principalmente a la influencia que ejercieron las grandes figuras que habían trabajado en la segunda mitad del siglo XVII, como fueron Murillo y Valdés Leal. En estos años los pintores van a continuar lo iniciado por aquellos pero sin duda quedaron en meros seguidores, sin grandes aportaciones. Murillo fue el que más seguidores tuvo durante el siglo XVIII, mientras Valdés Leal fue mucho más minoritario, y ni su hijo Lucas Valdés alcanzó a transmitir la fuerza de las pinturas de su padre.

No obstante, Lucas Valdés sirve de eslabón entre la pintura de un siglo y otro, tomando el relevo de la obra valdesiana su discípulo Domingo Martínez. Como se ha señalado anteriormente, poco se conoce sobre la cultura y el saber de los artistas del Setecientos y pocos son los testimonios que han llegado sobre sus bibliotecas. La posesión de libros durante el siglo XVIII fue minoritaria. Los libros tenían un alto valor de prestigio social y económico, debido al alto precio del papel y de los grabados con que iban ilustrados.⁸ Los artistas, a excepción de una minoría, se limitó al manejo de estampas y libros devocionales. La mayoría de los libros que utilizaron los pintores en la primera mitad del siglo XVIII, al igual que había ocurrido en la centuria anterior, fueron del género religioso-hagiográfico y la mayoría de los de carácter técnico eran publicaciones del siglo XVI o del XVII, salvo algunas excepciones donde se recogen algunas obras coetáneas.

⁸En el inventario de los bienes de don Domingo de Ubizu, caballero de la Orden de Calatrava y alguacil mayor de la Casa de la Contratación, realizado en 1701 se recogen muchas obras de los principales escritores del Siglo de Oro español, pero también libros de arte como el tratado de Arquitectura de Alberti o el tratado de Pintura de Carducho. SANZ, M^a Jesús y DABRIO, M^a Teresa, "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII", Archivo Hispalense, 176 (1974), p. 92



El artista más importante del momento fue el pintor Domingo Martínez (1688-1749). Su formación la realizó con Juan Antonio Osorio y probablemente con Lucas Valdés, quien lo iniciaría en el estudio de la “quadratura”, pues ningún otro pintor en la ciudad podía haber enseñado a Domingo Martínez el aprendizaje de la misma. No obstante, nada de lo ejecutado por Martínez a lo largo de su actividad artística recuerda con claridad a la obra de Lucas Valdés, aunque la coincidencia de ambos artistas en los trabajos de algunos templos sevillanos pongan en relación algunas afinidades. En un primer momento fue seguidor de la pintura de Murillo para ir evolucionando hacia una pintura menos localista, sobre todo a partir del establecimiento de los reyes en Sevilla, en el llamado Lustro Real, cuando entró en contacto con los pintores de Corte.

La importancia de su biblioteca está en el número de libros que poseía, de materias muy diversas, donde se contabilizan quince tratados relacionados con materias artísticas, la mayoría de ellos traducidos al castellano y publicados entre los siglos XVI y XVII principalmente.⁹ El inventario de esta biblioteca se realizó dos años después de la muerte del artista y, según Ceán Bermúdez, esta pasó a su yerno el pintor Juan de Espinal. Destaca, sobre las pocas bibliotecas conocidas de pintores barrocos, por su volumen y especialización en temas artísticos. Entre sus libros se encontraban numerosas colecciones de estampas y tratados de arquitectura, matemática, y perspectiva entre los que destacan los siguientes:

De re aedificatoria, de León Baptista Alberti, publicada en Florencia en 1485 y traducida en 1582 por Francisco Lozano en Madrid. La obra compuesta de diez tomos no presenta ilustraciones a excepción de las portadas de cada tomo.

Los seis libros primeros de la Geometría de Euclides, traducida por Rodrigo Zamorano y editada en Sevilla en 1576, una de las obras más populares entre las utilizadas por los artistas españoles.

La Perspectiva y Especularia de Euclides, traducida en 1585 por Pedro Ambrosio de Ondériz.

Regla de los cinco órdenes de Archittetura, de Iacome de Vignola, traducida en Madrid en 1593 por Patricio Caxés. Fue el tratado más frecuente en todas las bibliotecas de artistas que se conocen. Su popularidad radica en la capacidad de síntesis que presenta la obra, capaz de llegar no sólo a un sector más erudito sino también a personas con menor formación.¹⁰ De esta obra existía en el taller de Domingo Martínez otra edición, probablemente la impresa a partir de 1651 por Domingo Palacios y en la que se incluyó *La Cartilla con principios de dibujos* de Pedro de Villafranca, donde se incluyen trece estampas con estudios del cuerpo humano.

Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias, de Vicente Carducho, publicado en 1633 y que hay que considerar como uno de los tratados barrocos españoles más importantes. Presenta un claro carácter didáctico y al que hay que sumar un número importante de ilustraciones que sirven para apoyar el texto. De esta obra también tenía dos ejemplares el pintor sevillano, si bien uno de ellos debía estar algo deteriorado, según se desprende de la descripción que se hace en el inventario.

Breve Tratado de todo Género de bóvedas así Regulares como yrregulares execución de Obrarlas y Medidas con Singularidad y Modo Moderno observando los preceptos canteriles de los Maestros de Arquitectura, obra del arquitecto Juan de Torija, publicada en 1661 con láminas del grabador Marcos de Orozco, quien también había colaborado con Pedro de Villafranca.

⁹Al respecto véase ARANDA BERNAL, Ana M^a, “La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII”, *Atrio*, nº 6, (1993), pp. 63-98

¹⁰GUTIÉRREZ, Ramón, “La Perspectiva de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi”, *Academia*, 58, (Madrid, 1984), p. 181



Noticias de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles, obra de Gaspar Gutiérrez de los Ríos impresa en Madrid en 1600, en defensa del noble arte de la pintura, que todos los tratadistas posteriores argumentarán, como Juan de Butrón y Palomino, autores que también están representados en la biblioteca de Martínez.

Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos los derechos, escrita y publicada en Madrid en 1626 por Juan de Butrón.

Perspectiva Pictorum et Architectorum, de Andrea Pozzo publicada en 1693, una de las obras más divulgadas gracias a la orden de los jesuitas realizándose traducciones al español y pasando rápidamente a Hispanoamérica. Obra de vital importancia en la producción de Domingo Martínez y en los demás pintores decorativistas que siguieron su estela.

Sin especificar el título e identificando la obra como *Perspectivas* de Samuel Marolois, matemático holandés activo en el primer tercio XVII, que escribió varias obras sobre perspectiva. La vaguedad con que se cita en el inventario hace difícil identificar cual o cuales poseía el pintor sevillano. Este autor junto con el también holandés Vredeman de Vries fueron referentes de muchos pintores barrocos.

El Museo pictórico y escala óptica, tomos I y II, de Antonio Palomino, publicado entre 1715 y 1724 y el único de un autor español. Esta obra tuvo una gran difusión y además de proporcionar una gran información teórica está ilustrado con una serie de láminas, que si bien no son originales debieron tener gran valor al sintetizar modelos de otros artistas.

Tratado de Barnices y Charoles, en que se da el modo de componer uno perfectamente, parecido al de la China, y muchos otros que sirven a la pintura, al Dorar, y al Abrir, con otras curiosidades, publicado en Valencia en 1735 y que no es más que la traducción que hizo del italiano el pintor Genaro Cantelli. Por último, en el inventario se cita un tratado de pintura y escultura italiano, sin precisar nada más por lo que es difícil aventurarse en cual de los muchos que se publicaron en Italia poseía Domingo Martínez.

Esta abundancia de libros, no sólo de pintura sino también de arquitectura en la biblioteca de Martínez, se debe a su compleja actividad profesional, que abarca desde la pintura de caballete a la mural, el dibujo y el diseñado de retablos y obras de carácter arquitectónico.¹¹ Entre todos ellos uno dejó una profunda influencia en su obra, la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, publicada en Roma en dos volúmenes. En la primera edición de 1693-1702, se incluían doscientas veinte láminas grabadas por Franceschini y llevaba anexa *Breve istruttiones per dipingere a fresco*. Se desconoce que edición manejó Martínez, presumiblemente alguna de las traducciones al castellano que circularon rápidamente en Sevilla en los primeros años del siglo y que influiría en la mayoría de los artistas con una nueva visión del iluminismo prospectivo.

Este recurso se hace especialmente evidente en la pintura mural donde Domingo Martínez plasma sus conocimientos de la perspectiva, siguiendo la tradición escenográfica iniciada en Sevilla por Valdés Leal y que continuaría su hijo Lucas, donde reproduce fielmente algunas de las láminas de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, principalmente en los fondos arquitectónicos. Así se aprecia en los cuadros que pintó para la capilla del Colegio de San Telmo y en el diseño de algunos retablos para dicha capilla. Igualmente, en la decoración mural de

¹¹ARANDA BERNAL, Ana Mª y QUILES, Fernando, "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla", *Goya Revista de Arte*, nº 271-272, (1999), pp.241-246

¹²La obra de Domingo Martínez ha sido estudiada por SORO CAÑAS, Salud, *Domingo Martínez, Sevilla, 1982* y mas recientemente se ha hecho una revisión de su obra en el catálogo de la exposición *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación El Monte, 2004.



San Luis de los Franceses y en la capilla del antiguo Hospital de Mujeres de Cádiz, vuelve a utilizar fielmente las láminas de Pozzo.

Para San Telmo ideó un programa iconográfico relacionado con la función de la institución, la de formar y educar a los niños, representándose a Cristo como protector de la infancia. Entre ellos destaca el de *Cristo bendiciendo a los niños*, donde recrea la portada del Colegio, disponiendo a los personajes en un primer plano y las arquitecturas al menos en tres planos diferentes, consiguiendo una gran profundidad.



Fig. 3 Domingo Martínez, Jesús bendiciendo a los niños, h. 1724. Sevilla, Capilla del Colegio de San Telmo

La lámina empleada es la LXXI del segundo libro de *Perspectiva* donde Pozzo representa las *Bodas de Canaá*. También es reconocible la lámina XLVI en el cuadro de *La presentación de Jesús en el templo*, si bien en esta ocasión queda limitada a algunos detalles como el de las metopas. Su actividad en esta institución está documentada hasta 1743 y alcanzó incluso a la proyección del retablo, ejecutado por José Maestre, realizando el dorado de los retablos el taller de Martínez.

En la década de los cuarenta participa también en la decoración de la capilla de San Luis de los Franceses, donde nos muestra una obra más madura e imaginativa como demuestra en la exedra de los pies donde resuelve con gran valentía y conocimiento de la *quadratura* un arco de triunfo con un edificio al fondo, dispuesto todo en una perspectiva de *sotto in su* que recuerda a las láminas XCI y XCVIII del libro segundo de Pozzo. En estas pinturas demuestra la capacidad técnica para proyectar la arquitectura fingida sobre la superficie curva. Se representa la *Exaltación de San Ignacio*, tema que enmarca en un conjunto arquitectónico en el que destaca el gran arco triunfal sostenido por columnas toscanas, rematado por un gran frontón partido que alberga a la figura del Santo.



Fig. 4 Domingo Martínez, Apoteosis de San Ignacio, 1743, Sevilla, Iglesia de San Luis de los Franceses

Anteriormente, en la década de los 30 había participado en la decoración de los muros de la iglesia y de otras dependencias del Colegio, como la Capilla Doméstica inaugurada en 1712. El retablo, obra de Pedro Duque Cornejo, fue dorado y policromado por Domingo Martínez y en él se pone de manifiesto la influencia que tuvieron las fiestas celebradas por los jesuitas con sus aparatosas creaciones efímeras. El artista se inspira en la lámina LXI de Andrea Pozzo, que el mismo Duque Cornejo utilizaría para el retablo de la Antigua de la Catedral de Granada, realizado entre 1716 y 1719.¹³

Es evidente que en el edificio jesuítico estuvo muy presente la influencia del tratado de Pozzo, como se advierte en la propia fachada del edificio, en el diseño de los vanos y muy particularmente en el perfil de las torres, donde utiliza los modelos de tabernáculo simplificados propuestos por Pozzo en el libro primero. Modelo que vuelve a repetir en el campanario, donde Leonardo de Figueroa vuelve a tener presente las arquitecturas efímeras y la obra del tratadista italiano, en concreto la lámina LX del primer libro de *Perspectiva*, manteniendo incluso las esculturas de las hornacinas y los aspectos ornamentales.

Finalmente, señalar las obras más tardías del Hospital de Mujeres de Cádiz donde el pintor sevillano vuelve utilizar los modelos de Pozzo. Las pinturas se pueden fechar en torno a 1748, fecha en la que llegan estas pinturas a Cádiz procedentes de Sevilla.¹⁴ El programa decorativo de la capilla se debe a Domingo Martínez, donde destacan los tres grandes lienzos de la cabecera, que representan pasajes de la vida de Cristo en el templo de Jerusalén. De las tres obras, dos se encuentran dispuestas en la cabecera de la capilla, flanqueando el retablo mayor, donde destacan sobremanera las arquitecturas que empuñan aún más a los personajes. En el lienzo de *Cristo en el templo departiendo con los sacerdotes*

¹³RAVÉ PRIETO, Juan Luis, San Luis de los Franceses, Sevilla, 2010, pp. 222

¹⁴VALDIVIESO, Enrique, "Pinturas de Domingo Martínez en el Hospital de Mujeres de Cádiz", *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), pp. 539-547

resuelve el fondo con una marcada perspectiva que se refuerza con la presencia de las figuras dispuestas en diferentes planos. En la composición combina dos de las láminas del tratado de Andrea Pozzo, la LXXI, con el fragmento de la balconada derecha del primer arco y la número XLV.

En el lado contrario se sitúa *La expulsión de los mercaderes del templo* que se desarrolla a la entrada del Templo de Jerusalén, donde toma el detalle de una de las láminas del tratado de Pozzo.



Fig. 5 Domingo Martínez, *La expulsión de los mercaderes del templo*, h. 1747.
Cádiz, Antiguo Hospital de Mujeres

Dispone la fachada del templo con un amplio arco, flanqueado por columnas que se levantan sobre un alto pedestal. Aquellas sustentan un frontón curvo partido, con figuras alegóricas. En segundo plano se sitúa un monumental arco de triunfo en ruinas, probablemente inspirado en los repertorios de grabados arquitectónicos que poseía en su biblioteca, tema que trató en más de una ocasión. Por último hay que citar otra de las pinturas, probablemente de algún retablo de la capilla que representa a *Cristo perdonando a la adúltera* y que igualmente se desarrolla en el templo de Jerusalén. El fondo es más complejo que en las anteriores, con imponentes arquitecturas en perspectiva pero en esta ocasión no se encuentra correspondencia con las

láminas del tratado de *Perspectiva*. Tanto en una como en otra, las escenas representadas quedan configuradas mediante arquitecturas de perspectivas que envuelven a los personajes, dispuestos no de forma arbitraria sino de una manera concreta dentro de la composición, que hace de los fondos arquitectónicos un personaje más en la escena.

Con Domingo Martínez culmina el proceso iniciado por Lucas Valdés en el empleo de la *quadratura*, donde sobresalen las enseñanzas que le aportó el tratado de Andrea Pozzo y la obra de Antonio Palomino. Este testigo no fue recogido por igual por otros artistas de su tiempo como Bernardo Lorente Germán (1680-1757), del que se conoce también su biblioteca, compuesta aproximadamente de treinta libros y una importante colección de estampas.¹⁵ La referencia que hace el notario de los libros es muy vaga, citando algunos de arquitectura y perspectiva, presumiblemente la obra de Euclides o la de Samuel Marolais, obras frecuentes en los talleres sevillanos. Asimismo, al igual que Martínez, Lorente contaba con un ejemplar del *Discurso apolo-gético en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos los derechos*, publicada en 1626 por Juan de Butrón y dos libros de Pacheco que han de corresponderse con los de *El Arte de la Pintura*, editado en Sevilla en 1649.¹⁶ A pesar del interés de Lorente Germán por contar con una biblioteca básica para el ejercicio de su arte, se echan en falta los tratados de clásicos como el de Vignola y, principalmente, el de Andrea Pozzo, lo que explica que en su obra no se refleje el uso de arquitecturas en perspectiva, limitándose a realizar composiciones pictóricas de escaso nivel a pesar de ser un pintor de talento.

Según las noticias recogidas por de Ceán Bermúdez, a la muerte de Domínguez su biblioteca pasó a su yerno y discípulo Juan de Espinal (1714-1783). Este fue el principal pintor de la segunda mitad del siglo XVIII en Sevilla, colaborando en ocasiones con el maestro. Fue además uno de los promotores de la Academia de Bellas Artes de la ciudad, llamada entonces Escuela de Tres Nobles Artes, aprobada en 1771 y de la que fue director de la sección de Pintura, por lo que se le presupone una formación erudita.

Espinal, aunque sin el dominio y la maestría de su suegro y maestro, debió conocer los principios de perspectiva a través del legado recibido, como se refleja en las composiciones con fondos arquitectónicos en perspectiva que también realiza el pintor. Demuestra este conocimiento en la decoración de la bóveda de la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla, para donde pintó también un conjunto de quince lienzos por encargo del Arzobispo Francisco Javier Delgado y Venegas en 1778. El programa decorativo deriva de Pozzo y describe una fingida cúpula con profundas líneas de fuga para intensificar su escasa profundidad real. En ese espacio se mueve una corte angelical que revolotea y se distribuye en torno a una baranda que intensifica el efecto de la perspectiva aérea de ese espacio.

Otros artistas prolongaron el uso de las perspectivas arquitectónicas pero a medida que avanza el siglo estas se vuelven más teatrales y donde se evidencia el desconocimiento que tienen sobre la perspectiva científica que había difundido Andrea Pozzo. Sirvan de ejemplo las pinturas de Pedro Guillén, una generación más joven (1720-1793) a quien se le atribuye la decoración mural de la Capilla Sacramental de la iglesia de Santiago, donde representa la exaltación de la Eucaristía. En ellas se apre-

¹⁵QUILES, Fernando, "En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: análisis de la Biblioteca y Pinacoteca de su propiedad", *Atrio*, n.º / (1995), pp. 31-43

¹⁶Entre otros contaba con un libro de perspectivas de a tercias, otro de fachadas del rey de Francia o un libro de la simetría del hombre, que se podría relacionar con la obra de Durero *Della Simetría dei Corpi Humani*, citado por Pacheco. Al respecto véase QUILES, Fernando, "En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente ...", op. cit. pp. 34-38



cia un cierto interés por dominar los efectos de perspectiva arquitectónica, que incluye como fondo de sus obras. Sin lugar a dudas la biblioteca y la obra del pintor Domingo Martínez es la que mejor evidencia la importancia que adquirieron en Sevilla los libros de perspectiva y especialmente el tratado de Andrea Pozzo. Con sus formulaciones ilusionistas concibe la pintura como un mundo ascendente, interpretando los modelos de Pozzo no como motivos a copiar sino como un instrumento para diseñar con total libertad, por lo que se puede considerar a Martínez el mejor pintor sevillano de *quadraturas*.

Referencias Bibliográficas:

ARANDA BERNAL, Ana M^a, “La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII”, *Atrio*, n.º 6, (1993), pp. 63-98

ARANDA BERNAL, Ana M^a y QUILES, Fernando, “Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla”, *Goya Revista de Arte*, n.º 271-272, (1999).

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas artes en España*, Madrid, 1800, tomo V, pp.104-107.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002.

FUENTES LÁZARO, Sara, “La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)”, *Anales de Historia del Arte*, 1009, 19, pp. 195-210.

GUERRERO LOVILLO, José, “Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo”, *Archivo Hispalense*, 1952.

GUTIÉRREZ, Ramón, “La Perspectiva de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi”, *Academia*, 58, (Madrid, 1984), p. 181

LEÓN, Aurora, *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*, Sevilla, 1984.

QUILES, Fernando, “En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: análisis de la Biblioteca y Pinacoteca de su propiedad”, *Atrio*, n.º / (1995), pp. 31-43.

RAVÉ PRIETO, Juan Luis, *San Luis de los Franceses*, Sevilla, 2010.

SANZ, M^a Jesús y DABRIO, M^a Teresa, “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, 176 (1974), p. 92

VALDIVIESO, Enrique, “Pinturas de Domingo Martínez en el Hospital de Mujeres de Cádiz”, *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), pp. 539-547.

Ilustraciones

FIGURA 1. Juan de Valdés Leal, *Desposorios de la Virgen*, 1667. Sevilla, Catedral

FIGURA 2. Lucas Valdés, *El Triunfo de la Fe*, hacia 1709-1715. Sevilla, Iglesia de la Magdalena.

FIGURA 3. Domingo Martínez, *Jesús bendiciendo a los niños*, hacia 1724. Sevilla, Capilla del Colegio de San Telmo.

FIGURA 4. Domingo Martínez, *Apoteosis de San Ignacio*, 1743. Sevilla, Iglesia de San Luis de los Franceses.

FIGURA 5. Domingo Martínez, *La expulsión de los mercaderes del templo*, hacia 1747. Cádiz, Antiguo Hospital de Mujeres

