

O MODELO PZZIANO NA PINTURA DE FALSA ARQUITETURA NA OBRA DO PINTOR-DECORADOR LUÍS GONÇALVES DE SENA (1713-1790)

Magno Moraes de Mello

Acabando de fallar da Pintura, em que tão grande te fizeste,
que direi de tuas virtudes, em que tão distinto se mostraste.
Ah, de que modestia, de que candura,
de que probidade, se revestia este justo homem!

«Elogio do Appelles Português, Luís Gonçalves de Sena»
Joaquim Duarte Benedicto

O ambiente dos tetos pintados não seria tão importante e completo sem a presença do pintor-decorador Luís Gonçalves de Sena (1713-1790), artista que trabalhou intensamente como pintor de painéis, retratista, brutescador, preparador de cenas perspectivadas e, como referiu Joaquim Duarte Benedicto, era também *belo paiçista*. O seu elogio fúnebre foi escrito por um professor de gramática da língua portuguesa sob o epíteto de *Apelles santareno* e publicado em 1791.¹ Este artista escalabitano vem citado em diversos autores, sempre enaltecendo a sua grande produtividade,² não só em Santarém,

¹ - Ver, Joaquim Duarte Benedicto, *Elogio do Grande Apelles Portuguez, Luís Gonçalves de Sena*, Lisboa, 1791. Seu nome vem referido no *Dicionário Bibliográfico Português*, p. 76.

² - De toda a produção de Luís Gonçalves de Sena restam algumas obras, como, por exemplo, o teto da capela-mor do Seminário Maior em Santarém, executado em 1754; o tecto da sacristia da Misericórdia, executado em 1747, recebendo 72.000 rs. (Arquivo da Misericórdia de Santarém, Livro de Receita e Despesa da Misericórdia de 1747/48, n.º 112, fl. 346 v, inédito). Em 1742 reforma por 12.000 rs. o painel do *Senhor ao Pé da escada*. (Arquivo da Misericórdia de Santarém, Livro de Despesa e Receita do Hospital de Jesus Cristo, n.º 559, fl. 28, inédito); em 1752 pinta a tela retabular da capela de Nossa Senhora do Repouso, no Hospital de Jesus Cristo, certamente um *Repouso da Sagrada Família no Egipto*, recebendo por esta pintura 17.200 rs. e também pelo douramento das grades da escada da capela. (Arquivo da Misericórdia de Santarém, Livro de Receita e Despesa do Hospital, n.º 569, fl. 29 v, inédito). Esta última pintura iria substituir uma antiga tela pintada no século XVII por Gregório Antunes em 1634 e que já estava destruída quase que completamente. Da sua mão é a *Última Ceia*, para a igreja de São Martinho; *A Almas do Purgatório*, para a capela do Convento de São Francisco; uma série de quadros com a iconografia dominicana para o coro do Convento de São Domingos; sete pequenas telas (não documentadas), na sacristia da igreja da Misericórdia e que foram identificadas por Vítor Serrão. Infelizmente as obras

como também em Lisboa, cidade onde trabalhou como pintor retabular e como retratista, aspecto indicado por Taborda³ de que, infelizmente, não se encontra nenhum registo. Segundo documentação paroquial, Luís Gonçalves de Sena era filho de Manuel Gonçalves e de Antônia Gomes, sendo baptizado na freguesia do Salvador em 30 de Julho de 1713.⁴ Foi casado com Feliciano Rosa, não teve filhos e morreu em 7 de Novembro de 1791, também em Santarém.

Antes de analisar a sua obra pictórica refira-se primeiro a publicação do seu Elogio Fúnebre. Esta publicação não caracteriza uma crítica científica de toda a produção deste artista, mas permite deduzir a importância no meio cultural e artístico de que gozava este *ingénuo Pintor*, segundo palavras do seu panegirista, a exemplo do que acontecera com Vitorino Manuel da Serra, também homenageado com um opúsculo escrito em 1748 do qual já acentuamos o raro caráter. Muitas das suas obras já não existem, sendo que outras carecem de atribuição mais precisa. A sua fase como pintor deve ter tido início de modo decisivo ainda na década de quarenta quando reforma um painel na igreja de Nossa Senhora de Jesus do Convento do Sítio, recebendo 12.000 reis pelo trabalho.⁵ Nos anos que se seguiram, Sena avança consideravelmente na tradição portuguesa da pintura barroca na época e ultrapassa as questões de imitação pictórica, como cornijas e molduras, na simples representação do relevo sem a vertente da construção espacial. É o momento que abre o

deste pintor, sofreram muito com o processo da extinção das ordens religiosas em 1843.

³ - José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, 258 e 259: *São também seus vários retratos que fez em Lisboa nos Conventos de Jesus e São Francisco de Xabregas e muitos outros de alguns moradores de Santarém. O ilustríssimo desembargador Vigário Geral Domingos Ferreira, a quem devemos as notícias Biográficas deste pintor, conserva um quadro da Conceição do seu pincel em muita estima. Vale a pena referir que este pintor-decorador vem ainda citado por Fernando de Pamplona, Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. IV, Lisboa, 1954/1958, p. 43. Neste texto o autor não acrescenta dados novos mas faz uma recolha bibliográfica onde Luís Gonçalves de Sena vem referido: Raczynski, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, 1847; Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*, Lisboa, 1935, p. 137; Francisco Liberato Telles, *Pintura Simples*, Lisboa, 1898, p. 14; G. De Matos Sequeira, *Depois do Terramoto*, vol. II, Lisboa, Academia das Ciências, 1967, p. 246. Curiosamente, Cirilo V. Machado não comenta a produção artística deste pintor.

⁴ - ANTT, *Registos paroquiais, Freguesia do Salvador de Santarém*, Livro 4 de Baptismos, fl. 195. Citado por: Vítor Serrão, *Estudos de Pintura maneirista e Barroca*, Lisboa, Caminho, p. 265.

⁵ - Magno Moraes mello, *Os Tectos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca*, Santarém, Câmara Municipal, 2001, p.115.

contacto com a representação perspectivada e formas mais eruditas influenciadas pela escola romana, amplamente difundida em Portugal durante o reinado de D. João V.

Revendo as palavras de Duarte Benedicto, Luís Gonçalves Sena aparece como um artista de grande *aplicação aos estudos da sua Faculdade, a par da practica quotidiana; a intelligencia cubiçada de saber tudo, e capaz de abranger (...)* Só lhe faltou ter ido a Roma, como o próprio autor do Elogio acentua; entretanto, salienta o fato de Gonçalves de Sena, *trata de formar huma livraria dos preceitos mais ajustados, e brilhantes luzes da nobre Arte, em cujo numero se mostra tão avaro, como escrupuloso na escolba; e reconhecendo, que hum perfeito Pintor nada deve ignorar, lança mão de muitos livros históricos, e de alguns fabulosos, não desconhecendo que a Pintura he huma Poesia muda.* Uma biblioteca pessoal, portanto, com livros de arte, história e mitologia.

Em relação à pintura de tetos os seus únicos espécimes só podem ser vistos na cidade de Santarém, pois sua obra se perdeu no tempo. Antes de examinar o percurso como quadraturista, devemos lembrar a sua formação ainda inserida dentro da pintura de brutesco.⁶

O brutesco em Portugal foi amplamente desenvolvido em duas fases específicas e entre os séculos XVII e parte do XVIII. Já tratamos desta tipologia decorativa; aqui, apenas é importante referir que Luís Gonçalves de Sena antes de experimentar e de assimilar os segredos da decoração perspectivada foi um típico pintor de cenas e cartelas narrativas com decoração brutescada. O seu único espécime ainda sobrevivente localiza-se no tecto da sala da Irmandade da igreja da Misericórdia em Santarém, executada em 1747⁷ e considerável com uma obra de transição.

De fato, o teto não pode ser confundido com os exemplos de brutesco compacto típicos da fase “nacional”; ao contrário, esta pintura liberta a cena narrativa como o motivo principal do programa de preenchimento do espaço. Nota-se que o quadro recolocado do cimo do suporte tem uma visualidade frontal, diretamente relacionada com o fruidor. Aqui, Luís Gonçalves de Sena ainda não conhecia a quadratura e não necessitava de regras ou de instruções vindas de tratados nem concebidas por perspécticos ou especialistas na configuração geométrica do espaço. Os temas são elementares, objetivos, planimétricos e, como era de costume, envolvidos por decorações caprichosas, associando volutas afuniladas e esguias, inseridas em delicadas grinaldas.

⁶ - Ver agora Magno Moraes Mello, *Os Tectos Pintados em Santarém durante a fase Barroca*, Santarém, 2001.

⁷ - Arquivo da Irmandade da Misericórdia, *Livro de Receita e Despesa*, 1747/48 e 1748/49, (n.º de inv. 1121 e 1122), a fls. 346v e 337.

O brutesco não se relaciona diretamente com este modelo, mas também não se pode associá-lo aos esquemas das *ferroneries* italo-flamengas. A parte central deste teto é o ponto de maior interesse e mais significativo em todo o conjunto, deixando a trama destas formas espiraladas para um segundo plano. O motivo central tem qualidade plástica suficiente para despertar a atenção do espectador e condicioná-lo a só um tipo de visualidade; ou seja, apesar de estar disposta no teto, funciona como um painel vertical aplicado na parede com um eixo de visão perpendicular ao olho do observador situado no centro e em posição zenital. A cena está emoldurada de modo quase volumétrico e por pouco não se projeta para fora do suporte.



Igreja da Misericórdia, teto de brutesco da sacristia, Santarém, 1747/1748, pós-restauro



Pormenor da imagem anterior: quadro recolocado

Enfim, este espécime de grande interesse no conjunto dos tetos pintados em Santarém marca a presença de elementos de simples imitação de relevo ainda numa fase tardia, convivendo com as transformações iniciadas desde 1701, mas que na mão de Sena só apareceriam muito mais tarde, como iremos ver na decoração do teto da capela-mor do Colégio dos Jesuítas, em Santarém. A sacristia foi construída em 1740 e apresenta as seguintes dimensões: 10 metros de comprimento e 6.20 metros de largura, sendo coroada por uma abóbada rebocada de volta perfeita.

O motivo central e mais destacado deste teto é a figura da Caridade, com o seu atributo, a presença de uma criança, circundada por um espécie de óculo aberto no espaço fictício como uma visão teogonial, emoldurada e bem destacada em forma de medalhão a imitar relevo, no sentido de maior evidenciar o tema principal. Ora, a Caridade é uma das três *virtudes teologais*, a maior segundo São Paulo. É a benevolência e misericórdia para com os outros, o alimentar os famintos, dessedentar os sequiosos, vestir os nus, cuidar dos doentes, visitar os encarcerados e mortos. No Renascimento e durante a fase barroca esta virtude assume uma nova iconografia e uma nova dimensão formal, porém sempre representada por uma mulher que protege as crianças. São potencialidades decorativas de simples produção, mas responsáveis por uma fase importante e que cede lugar aos novos conceitos interpretativos da perspectiva científica, aplicada à pintura de falsa arquitetura com a permanência do centro figurativo, que irá tornar-se dominante nos anos seguintes.

Segundo Joaquim Duarte Dias,⁸ *no tecto da abóbada está pintado com bom desenho e colorido e executado por Luís Gonçalves de Sena. Ao centro da abóbada tem uma figura representando a caridade, tendo ao seu lado direito uma criança a quem esmola com a mão direita, escondendo a esquerda atrás de si. Ao meio de cada um dos dois lados ao nascer da abóbada, em uma espécie de medalhão bem ornado tem, no que fica a direita de quem olha a capela desta sacristia lê-se: «Nesciat sinistra quia faciat dextra tua»⁹ no da esquerda já se não pode ler o conceito. No topo da sacristia, sobrandeira do arco da capela, vê-se uma figura alada, sobrançando uma cornocópia; segundo a mesma fonte, esta pintura custou 72.000 reis e tem escritura de 10 de Dezembro de 1747.¹⁰*



Luís Gonçalves de Sena, fecho da abóbada da sacristia da igreja da Misericórdia de Santarém

É bastante curioso como a partir de formas simples e planas Luís Gonçalves de Sena salta e avança para a representação de cenas perspectivadas. Um artista que a princípio parece mais próximo da especialidade de figurista do que como um preparador de cenas matematicamente idealizadas como bem demonstra não só a composição do painel central, mas também as cenas encerradas nos óculos dos fechos da abóbada. Quem sabe fruto de muitas leituras e estudos ou mesmo reflexões acerca de obras não só executadas em Santarém, mas também em Lisboa, onde deveria vir para estudar e conhecer as novidades. O seu panegirista afirma que Sena tinha na sua livraria obras

⁸ - Arquivo da Misericórdia de Santarém, Manuscrito do Cónego Joaquim Duarte Dias, 1915.

⁹ - Bíblia, *São Mateus*, Cap. 6, 4-3 (“Que a tua mão esquerda não saiba o que faz a direita”).

¹⁰ - Arquivo da Misericórdia, *Livro de Receita e Despesa*, 1747-1748 e 1749, (n.º de Inventário 1121 e 1122), fls. 346 v e 337.

estrangeiras que fizera traduzir e não se cansava de estudar os *preceitos mais ajustados*.



Pormenor do teto da sacristia da igreja da Misericórdia de Santarém, visão do lado direito

Não se conhece nenhuma pintura deste artista que possa visualizar o grande salto entre a pintura do tipo tramas de enrolamentos para as complexas projeções de falsas arquiteturas. Sabemos, no entanto, que a sua posição no meio erudito era significativa, pois seis anos mais tarde seria convidado a decorar a capela-mor da igreja do Colégio escalabitano. Uma encomenda de prestígio, atestando não só a proximidade dos jesuítas no apreço pelas construções perspectivadas de grandes dimensões, mas também destacando Luís Gonçalves de Sena como perito local, não necessitando de nenhum artista ligado à côrte.

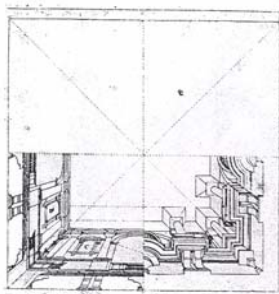
Como vimos o edifício do Seminário foi fundado com apoio régio e já no princípio do século XVIII estava construído; em cerca de 1715/1720 o teto da nave já estaria sendo decorado com a monumental projeção da Imaculada Conceição no centro do painel e só em 1754 o intradorso da abóbada da capela-mor receberia a intervenção pictórica deste escalabitano. Poder-se-ia perguntar, porque tanto tempo entre a nave e a intervenção da capela-mor? Uma questão difícil de responder; no entanto, todo esse tempo permitiu o necessário amadurecimento de Sena na técnica da pintura de quadratura.

Esta pintura sofreu uma importante intervenção de restauro¹¹ que devolveu o brilho cromático e a certeza do bom sentido da perspectiva não só na sua aplicação prática, mas no entendimento das especificidades das lições

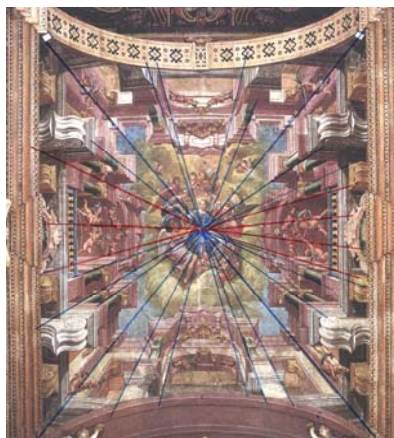
¹¹ - Carmem Almeida e Luís Tovar Figueira, “Conservação e restauro da igreja do Seminário de Santarém”, *Monumentos*, n.º 4, 1996, p. 66-71.

teóricas do tratado do jesuíta Andrea Pozzo, que Sena deveria conhecer muito bem. Em Santarém este texto foi considerado um manual precioso e fundamental para a difusão da quadratura e da imitação espacial, pois pertence a este meio literário uma das suas traduções inédita e em forma de manuscrito. Assim, esta obra mostra-se como um verdadeiro salto qualitativo não só em relação aos espécimes escalabitanos, mas também dentro da própria evolução pessoal do artista. Não se pode esquecer que quando Sena decora esta capela-mor toda a pintura de falsas arquitecturas já está plenamente amadurecida em Lisboa. Na idealização das suas formas, Luís Gonçalves de Sena usa um único ponto de fuga, exatamente como recomendavam os teóricos mais tradicionais e principalmente Andrea Pozzo, que em seu tratado dedica um espaço específico para justificar esta regra.

Após o exemplar da sacristia da igreja da Misericórdia, a pintura do Seminário faz surgir um novo artista e permite o prosseguimento e a maturidade da pintura em Santarém durante toda a centúria. A fortuna histórico-crítica deste pintor nos permite verificar o início de uma nova fase, onde Luís Gonçalves de Sena aparece não como simples repetidor de fórmulas padronizadas, mas como um verdadeiro “arquiteto virtual”. A sua decoração no intradorso da capela-mor do Seminário escalabitano constitui-se, essencialmente, por uma decoração de falsas arquiteturas, mas inclui uma bela composição do tipo «*trompe l'oeil* atmosférico», onde num céu azul e límpido se vê uma potente aparição da Virgem acompanhada por diversos anjos e *putti*, criando valores até então inéditos na história da pintura portuguesa (com a exceção de Lourenço da Cunha no Cabo Espichel, que deve ter não só estudado detidamente, como percebido a “ideia” do funcionamento do sistema de base).



Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1694, Tomo I, fig. 89 e Tomo II, fig. 55



Luís Gonçalves de Sena, linhas perspécticas identificando o ponto de fuga central para a estruturação das arquiteturas pintadas, capela-mor, Seminário, 1754.

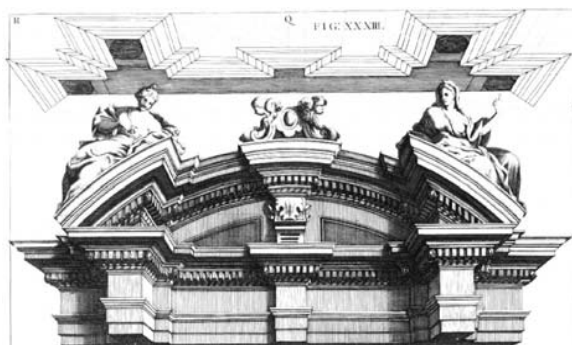
Em relação à composição da falsa arquitetura da capela-mor deste Colégio, nota-se que Sena se preocupou com as indicações aconselhadas por Pozzo quanto a um único ponto de fuga. Vários aspectos podem ser comparados entre a obra de Sena e os esquemas deste tratado. Repare-se nos capitéis compósitos e na perspectiva do tipo *sotto in situ*, preparada para um teto quadrado e distante do olho.¹² Esta perspectiva deve ter seguido as indicações contidas no tratado, pois, provavelmente, o artista português faria um quarto da obra para depois repeti-la nos outros três quartos, isto é, realizou uma parte inicial que rapidamente poderia servir para a conclusão de toda a obra. Outro fator de proximidade com o referido tratado diz respeito ao modelo do frontispício, ou moldura compósita em perspectiva, aplicada no esquema da arquitetura virtual.¹³

¹² - Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1694, fig. 89 e o teto da capela-mor do Seminário Maior de Santarém, Luís Gonçalves de Sena, 1754

¹³ - Andrea Pozzo, *op. cit.* fig. 33 e figura 34. Aqui, encontramos um mesmo desenho para uma moldura e frontispício de ordem compósita. Este estudo está subdividido em dois desenhos, pois segundo Pozzo numa única página não era possível compreender toda a dimensão da moldura: *...non potendo capire, come le altre, questa cornice tutta in una pagina, hó dovuto separare li disegni geometrici dalla sua prospettiva, separandola per la figura seguente...*



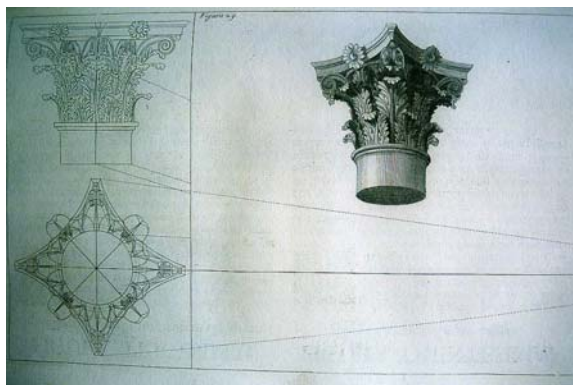
Luís Gonçalves de Sena, pormenor lateral do teto da capela-mor do Seminário, Santarém, 1754



Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Tomo I, fig. 33, Roma, 1694



Capitel compósito da capela-mor do Seminário escalabitano, 1754



Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Tomo II, fig. 29, Roma, 1694,

Do mesmo modelo tratadístico são também os capitéis compósitos¹⁴ e os fustes lisos. No entanto, toda a representação figurativa distribuída neste teto apresenta-se de modo quase frontal como se, posteriormente, as personagens tivessem sido aplicadas à ossatura arquitetônica, idealizada em função de outro ponto de vista. Aspecto que se pode ver, nitidamente, nos vários *putti* instalados nos eixos colaterais e que decoram os balcões e os pórticos com florões ou grinaldas. O mesmo acontece nos quatro *putti* que também sustentam festões e grinaldas, distribuídos nos quatro ângulos da arquitetura pintada. A sua posição é nitidamente fora do escorço arquitetônico e, assim, num sentido de

¹⁴ - Andrea Pozzo, *op. cit.* fig. 26.

frontalidade mais acentuado, além de apresentarem uma dimensão fora das proporções estabelecidas pela quadratura. O centro do suporte está condicionado por um azul muito intenso, que atravessa todo o espaço matérico, para destacar o centro dourado da visão mística do tema da pintura, onde em nuvens luminosas, encontra-se a *Virgem*.



Visão de parte do centro figurativo



Detalhe da figura da Virgem

A sua posição não é totalmente frontal ao eixo do observador, mas não segue a mesma coordenação da composição pictórica da falsa arquitetura, criando uma espécie de dissonância entre uma e outra estrutura. Não se pode dizer que seja uma composição fora das normas perspécticas e distante dos escorçamentos arquiteturais, mas, com certeza, a cultura artística em Portugal e o próprio Luís Gonçalves de Sena, não sofrem as transformações ocorridas desde o século XVI em Itália no que diz respeito à conquista da perspectiva e as problemáticas questões sobre o escorçamento da figura humana. Infelizmente, este artista e a cultura do seu tempo eram carentes de uma

literatura específica sobre este argumento, quando pensamos numa ampla difusão, mas como vimos em capítulo anterior, estes métodos e sistemas de projeções eram totalmente desconhecidos nesta época em Portugal.

Apesar de já comentado, é importante voltar a referir que desde o século XVI (mais intensamente no XVII) se debatia em Itália sobre os problemas do escorço figurativo e o ponto de vista ideal para a observação das figuras, com as devidas sugestões em relação à distância do espectador e da representação. São aspectos que permitiram evoluir tecnicamente na produção de formas mais ousadas para um melhor “convencimento” do fruidor, e que mesmo em Itália apresentava-se de modo complexo e não utilizado por todos os artistas que tratavam de representar figuras nos tetos.

Entretanto, pode-se voltar a citar o manuscrito de Carlo Urbino para reforçar o único texto específico sobre os escorços em planos oblíquos e visão zenital, interessando-se por dois pontos indispensáveis: o entendimento do escorço e as deformações do desenho de figura, observados a partir de uma posição muito próxima ou muito distante do olho do espectador.

Muito diversa era a proposta de Luís Gonçalves de Sena, que se preocupava em evidenciar a iconografia, aproximando-a ao máximo do fiel no exato momento em que este penetrava no espaço pictórico. Com relação à projeção da perspectiva e a sua aplicação para o suporte abobadado, Sena deve ter usado o sistema de quadrícula, elaborado por Andrea Pozzo em seu tratado, podendo ainda ter conhecimento da *Nova Explicação*¹⁵ proposta por José de Figueiredo Seixas, quando questiona o método de Pozzo e diz que este método consumia muitos pregos e cordas, alertando para o uso de outro sistema. Não podemos afirmar categoricamente que Sena usou o método de Pozzo para a projeção e construção das arquiteturas pictóricas. Mas durante os trabalhos de restauro do teto desta capela foram encontrados inúmeros pregos ao longo da sanca os quais provavelmente teriam sido postos para realizar a tal quadrícula idealizada por Andrea Pozzo em seu tratado na explicação da figura 100, do primeiro tomo.

Contudo, o sistema de José de Figueiredo Seixas também exigia a utilização de pregos e projeções de linhas para a marcação no suporte. Sistema complexo e que exigia *na maioria das vezes* apenas um ponto de fuga para a arquitetura virtual, não determinando uma explicação para os escorços figurativos. Um processo complicado na sua execução devido ao fato de que, quando a luz projeta a sombra das cordas no intradorso da abóbada, as tábuas para o andaime interrompem algumas das linhas, aspecto este que deverá ser

¹⁵ - Magno Moraes Mello, *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 202-204.

compensado com muito trabalho e persistência no ajuste correto desta situação. Procurando o ponto de vista correto para a visualização do grupo figurativo central, nota-se que a figura da *Virgem* se torna menos frontal e planimétrica, quando vista fora do espaço pictórico, isto é, à entrada da capela-mor.



Visão da entrada na capela-mor, Colégio Jesuíta, Santarém



Visão de baixo para cima a partir da entrada do espaço pictórico, Seminário Jesuíta em Santarém

Sabemos que as figuras não são submetidas ao rigor da regra do escorço rigoroso como acontece aos elementos arquitetônicos que se deseja representar; muitas vezes opta-se pela solução do quadro recolocado com ou sem moldura para que o espectador possa identificar melhor cada imagem. Segundo as análises de M. Ch. Gloton, *é evidente que a perspectiva das figuras cuja*

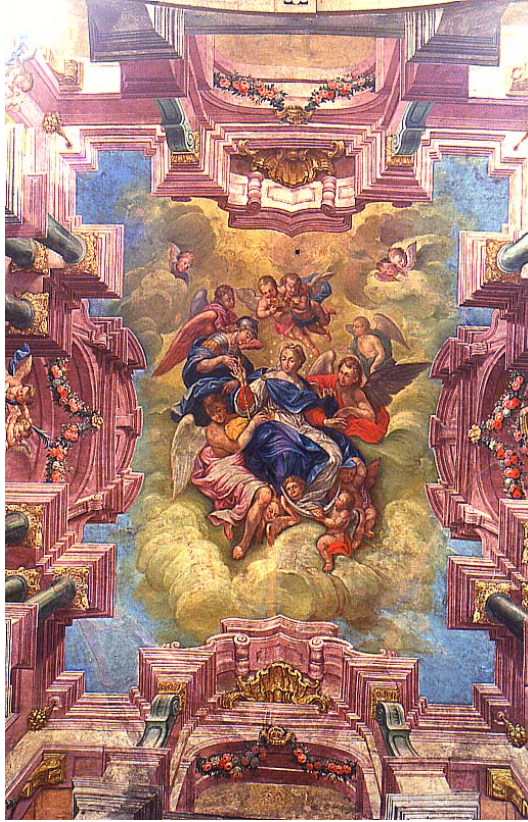
*massa é irregular e o contorno movimentado não pode atingir (e não necessita) a precisão da quadratura.*¹⁶ Destas observações, pode-se concluir que a tratadística da época circulava entre os melhores perspécticos do Reino, categoria que certamente enquadrava Luís Gonçalves de Sena.

Assim, a cena central apresenta-se como um quadro recolocado sem moldura, pois não encontramos limite entre a grade arquitetônica e a representação figurativa. Note-se que os *putti* não estão sujeitos às regras do esquema perspéctico instituído pelo artista na construção da quadratura. Ao contrário, apresentam-se em dimensões um pouco aleatórias e a sua aplicação no teto deve ter contado com a simples reprodução em cartões para, mais tarde representá-los diretamente com o pincel. Esses fatores facilitavam a representação figurativa, pois não impunham coordenação entre elas e os elementos de falsa arquitetura.



Visão oblíqua e deformada, no justo ponto de vista

¹⁶ - M. Ch. Gloton, *Trompe l'Oeil et Décor Plafonnant dans les Eglises de l'Age Baroque*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, p. 87. (nossa tradução)



Visão frontal e alongada, fora do ponto de vista

A integração de todo o espaço pictórico desenvolvido neste edifício deve ser compensada por um programa decorativo barroco e de conotações cenográficas, de modo extraordinariamente complexo e envolvente para o «espectador-actor» daquela contemplação divina, como se fosse pensado para a ilustração e o entendimento dos Exercícios Espirituais. Podemos adiantar que este tipo de pintura, ou este tipo de perspectiva somada à imaginação, determina a melhor maneira para a difusão da liturgia, segundo a disposição de Inácio de Loyola, na representação das cenas bíblicas. Neste espaço da capela-mor, a busca do ponto de distância relaciona-se diretamente com o conhecimento do absoluto e do infinito, que neste caso está interrompido pela figuração ou que se transforma na sua própria visão. Uma cena representada em perspectiva organiza as distâncias relativas entre o tema e o fiel, sendo este situado no espaço terreno e o espaço santificado disposto numa concepção de

transcendência absoluta, divina e infinita. Todo este complexo artístico mantém-se numa real integração espacial e na unidade coesa entre os variados elementos decorativos.

Quando se entra na aula deste templo é possível compreender dois momentos e duas fases da pintura de falsa arquitetura em Portugal e que aqui estão reunidas e sintetizadas num único edifício: a decoração da nave e a capela-mor. Uma primeira fase em que não está apresentado o esboço arquitetônico de modo sistemático ou geometricamente construído; a ossatura arquitetônica tem um sentido e uma expressão de preenchimento das formas, usando um cromatismo monótono, quase confundido com o trabalho de talha, ou então numa nítida intenção de construir um grande retábulo planimétrico aplicado ao teto, com cartelas que ilustram variadas cenas – muito mais que promover o arrombamento matérico do suporte. Note-se que o sentido narrativo ou de ilustração no teto da nave é muito mais conseguido do que a representação perspectivada instituída por Sena na capela-mor.

Como último aspecto, é significativo recordar o fato de que estas cenas frontais acompanhavam sempre (ou quase sempre) os ornatos em espécie de baixos-relevos, que foram substituídos pela quadratura e a cena totalmente frontal trocada pela obliquidade. O segundo momento refere-se a este teto da capela-mor em reboco e de volta perfeita, na melhor aplicação da quadratura. Representa uma das formas mais eruditas de perspetivação dos espaços pictóricos. Não se deve esquecer que uma decoração perspetivamente correta é mais fácil num espaço mais reduzido, como a capela-mor, do que num espaço de grandes dimensões, como era o caso da nave do Seminário. Não significa que as questões técnicas ou a capacidade de cada um dos artistas e os meios que têm à sua disposição não sejam fundamentais para a boa execução desta técnica.

Um outro fator era a valorização do centro figurativo como ponto fulcral na pintura dos tetos. Note-se que na nave as figuras, apesar de mostrarem-se destacadas, não se apresentam de modo a convencer decididamente o tema pretendido como acontece na capela-mor. Aqui, o espectador tem a sensação de estar integrado no espaço com a figura da Virgem e não apenas admira-la. Essa integração pertence já a um Barroco mais dinâmico e erudito, menos estático e mais cenográfico, que Sena descobria de súbito no meio do século.

Outra situação mais realista e que se alinha sempre com a perspectiva linear, é a questão do cromatismo e da luminosidade, tanto da própria construção da falsa arquitetura, como a luz idealizada pelo pintor, na procura da verdadeira integração com o edifício real e a difusão da iconografia, na mais próxima relação com o fruidor. Nesta pintura de Luís Gonçalves de Sena nota-se uma quadratura bem iluminada pela luz que se alimenta exclusivamente do

espaço atmosférico. Aqui, não há reciprocidade com a verdadeira situação construtiva, pois a abóbada não apresenta aberturas que justifiquem tal poder de iluminação.

Toda a arquitetura pintada mostra-se bem definida, faltando uma maior aplicação do claro-escuro, onde até a atmosfera se torna visível. Nota-se que o sentido de infinitude não está concluído, isto é, nem a grade arquitetônica escapa para uma profundidade acentuada, nem o sentido de esvaimento e atmosfera estão bem definidos. É curioso como as fontes de luz externa no interior desta capela são quase inexistente, o mesmo acontecendo com as fontes luminosas internas do céu fictício. Aqui, nota-se que as figuras e a arquitetura pintada dispõem-se a uma mesma luz, com alguns momentos de sombra produzida por algumas formas arquitetônicas. Acompanhando as questões envolvidas na luminosidade ou no cromatismo dos tetos pintados, a cor é outro fato de grande importância. Segundo algumas observações referidas a partir de restauros de tetos pintados da fase barroca, a grande maioria dos artistas preferiam a pintura a óleo ou têmpera.

No caso italiano, por exemplo, era recomendada a pintura a fresco, considerada mais duradoura, em relação à pintura a óleo, mais convincente e integrada com maior veracidade no espaço arquitetônico.¹⁷ Neste caso específico, tem-se uma abóbada rebocada da capela-mor do Seminário, pintada totalmente a óleo sobre estuque.¹⁸ Os efeitos de incluir alguns pontos de cor em manchas rápidas, como se fazia na pintura a fresco, para dar maior unidade cromática e luminosa, degradando o tom, na pintura de Luís Gonçalves de Sena ficam afastados devido ao fato de usar uma pintura a óleo e não o fresco à italiana.

Na pintura a óleo, as cores são mais diretas e o efeito de atmosfera torna-se mais complexo. As personagens representadas neste teto em Santarém têm uma característica de modelagem e de massa, muito mais do que de fluidez ou de esvaimento atmosférico; ao contrário, percebe-se uma figura mais estrutural e vigorosa, perdendo relativamente a sua movimentação e fluidez, do que nos espécimes trabalhados a fresco, permitindo a mancha, o tom e a degradação luminosa com maior eficácia.

¹⁷ - M. Ch. Gloton, *op. cit.* p. 73.

¹⁸ - Carmem Almada, Luís Tovar Figueira, “Conservação e Restauro da igreja do Seminário de Santarém”, *Monumentos*, n.º. 4, 1996, pp. 66-73.



Pormenor de um *putto*: estrutura de massa e pouca fluidez

Basta que comparemos as figuras pintadas a fresco e a óleo, vistas de muito perto. As primeiras dificilmente seriam reconhecidas nos seus mínimos detalhes quando vistas muito aproximadas, caso inverso da pintura a óleo que apresentaria os mesmos caracteres e as mesmas formas vistas de perto ou a partir de baixo, ponto de vista melhor adaptado para o fresco. Como último aspecto relativo à importância da luz e, naturalmente, da cor, é importante lembrar as observações feitas pelo tradutor (anônimo) do tratado do jesuíta Andrea Pozzo, em suas observações referentes às tintas usadas pelo pintor António Simões Ribeiro.

Na última página deste manuscrito lê-se, (...) *no tecto do coro desta Vila que são encarnados terem por primeira pintura tinta uma cor rosada clara de vermelhão e alvayade [carbonato básico de chumbo branco], que rebaixava ao alvayade meio grão, a segunda tinta é também de alvayade vermelhão e a terceira é só de vermelhão extremo, e a Quarta é de vermelhão e sinopla.*

Neste universo mágico da perspectiva, o uso da simulação arquitetônica na decoração de tetos ou paredes está nitidamente estimulada entre os meios mais eruditos e próximos da corte. O caso do ambiente escalabitano demonstra nitidamente esta situação não só no edifício jesuíta, mas também intervenções em outros templos preconizadas por diferentes artistas ou especialistas, como foi o caso de António Simões Ribeiro, referido no capítulo 3 da segunda parte.

Este estímulo à mudança foi sentido na pintura de painéis aplicados à decoração retabular com os altares colaterais, os tetos das naves, capelas-mores

e sacristias, não esquecendo o grande contributo que a cenografia iria acrescentar a toda esta transformação. Neste seguimento, o exercício da prática pictórica do escalabitano Luís Gonçalves de Sena deve ser avaliado como um marco na pintura de perspectiva arquitetônica em Portugal. Ela avança com o bom uso da decoração quadraturista para além da primeira metade do século XVIII, mostrando a grande repercussão deste gênero decorativo nos centros mais cultos do país ainda durante esta primeira metade do século e expandindo-se definitivamente a zonas periféricas a partir do último quartel.

A obra deste artista não se encerra nos espécimes aqui apresentados. Sena trabalhou intensamente, mas a maior parte das suas obras já não existem. Pode-se citar algumas delas, como, por exemplo, um painel para o Convento de São Francisco; a pintura do teto do sub-coro do Convento de São Domingos dos Frades; o já citado painel para a igreja de Nossa Senhora de Jesus do Convento do Sítio, datado de 1742; a tela retabular para a Capela de Nossa Senhora do Repouso, datado de 1752; os tetos em perspectiva arquitetônica da nave e da capela-mor da igreja de São Martinho, que como vimos foi decorada por António Simões Ribeiro em 1716, mas destruídos em 1755, foram refeitos novamente por Gonçalves de Sena, sendo todos estes espécimes em Santarém. É em Lisboa a decoração pictórica do teto da igreja do N. S. Do Real Colégio dos Nobres, executada posteriormente ao Terremoto, mas, infelizmente destruída no incêndio de 27 de Abril de 1843.¹⁹

Como ficou escrito por Duarte Benedicto, *como não desperdiça os mais limitados momentos, auxiliada desta sorte a sua nativa inclinação pelos preceitos da Arte, em breves annos florece, dando à luz perfeitissimas composições, maravilhosas pinturas, a cuja face os homens de bom gosto o buscão como a perfeito, e respeitão como a grande*. Grande e perfeito, assim foi Luís Gonçalves de Sena.

¹⁹ - Magno Moraes Mello, *Os Tectos Pintados em Santarém Durante a Fase Barroca*, Santarém, Câmara Municipal, 2001, pp. 113-122.