

A perspectiva linear na pintura:

A Família do Visconde de Santarém, de Domingos António de Sequeira

António de Oriol Trindade

Ao nosso eterno colega e amigo António Rodrigues

O pintor português Domingos António de Sequeira, familiarizado com as correntes neoplatónicas, estadiando em Itália e tendo uma formação académica, já no princípio do séc.XIX, ensaia numa das suas composições um rigor geométrico da perspectiva linear plana que contrasta com a encenação e construção espacial de outros autores portugueses, anteriores e seus contemporâneos, apesar de, também com este autor, os erros surgirem em pequenos pormenores, como na marcação das escalas lineares de nível, como veremos. Referimo-nos, mais especificamente a uma pintura sua terminada em 1816, *A Família do Visconde de Santarém*, hoje no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa. Nesta composição, o autor utiliza dois pontos de fuga dominantes **F** e **F1**, resultantes das duas direcções dominantes, perpendiculares entre si, e que modelam a arquitectura e as formas do cenário interior representado que se encontra oblíquo face ao plano frontal do quadro perspectivado, ou à superfície da tela se quisermos (**Fig.1-6**).

Nesta obra de Sequeira, todas as linhas de nível das duas direcções dominantes convergem correctamente para os pontos **F** e **F1**, onde assim é fácil determinar os valores angulares daquelas direcções face ao plano da tela ou ao quadro perspectivado, bastando verificar os mesmos através do rebatimento do plano do horizonte e, com ele, dos raios visuais paralelos àquelas duas direcções. Para tal, basta unir o centro de projecção rebatido com os pontos de fuga e verificar os valores angulares daqueles raios rebatidos com a Linha do Horizonte **LH** e ao mesmo tempo com o quadro perspectivado. O centro de projecção situa-se ao centro e o ponto principal **P** está na intersecção da Linha do Horizonte **LH** com a mediana vertical do rectângulo da pintura. A partir dos dados fornecidos pela pintura, para além de verificar a correcta convergência das linhas rectas que modelam as formas, das duas direcções dominantes, procedemos à restituição da elipse que corresponde à perspectiva da parte superior da mesa situada no lado direito, entretanto interrompida pelos limites da própria pintura. Para tal, considerámos o quadrado **ABCD** e o octógono circunscritos de arestas de frente-nível, de topo e de nível a 45° (**a.e**) e 45° (**a.d**) com a Linha do Horizonte **LH** ou a Linha de Terra **LT**, esta não representada na figura. Considerámos também os pontos de distância **D** e **D1**, como sendo os pontos de fuga das quatro tangentes de nível da circunferência que se projecta segundo o arco de elipse que modela a parte superior da mesa.

Assim, considerando a tangente de frente-nível à mesa na elipse superior que modela a mesma, construímos o octógono auxiliar com oito pontos e respectivas tangentes, o que nos permitiu verificar o rigor da representação da elipse que modela a parte superior da mesa daquele sector da obra de Sequeira. Até aqui tudo parece funcionar na perfeição (**Figs.2-4**).

No entanto, numa análise às escalas de nível, utilizadas empiricamente pelo autor, verificámos que o mesmo não respeitou o rigor da ciência da perspectiva linear plana. Referimo-nos às dimensões em perspectiva dos segmentos de nível que modelam os quadriláteros das divisórias das janelas que se encontram no paramento vertical do interior por detrás das personagens. Como sabemos, as escalas de nível podem ser efectuadas mediante o rebatimento para o plano frontal do quadro, ou plano vertical de projecção, da recta onde se pretende graduar a escala. Após o rebatimento, efectua-se a gradação com as dimensões que se pretendem e procede-se posteriormente ao contrarebatimento, obtendo as grandezas em perspectiva ou em diminuição. O mesmo problema da marcação ou gradação de uma escala de nível, como a que Sequeira nos representou, podia ser resolvida também mediante o recurso do teorema de Tales, num processo muito semelhante ao descrito e ensaiado pelo famosíssimo pintor William Turner. Este processo do pintor britânico pode-se verificar numa representação perspéctica da ponte Pulteney a Bath, c.1815, contemporânea da obra de Domingos Sequeira e hoje em Londres no British Museum, (Fig.5). Neste desenho, Turner resolve a marcação de grandezas ou segmentos semelhantes em profundidade por aquele teorema, mas por este caminho faltaria sempre saber a verdadeira grandeza de um dos segmentos (Fig.6).

De facto, no tempo de Sequeira, a perspectiva linear continuava a desenvolver-se, onde posteriormente no primeiro quartel do século XVIII surgem já ilustrações com perspectivas com três pontos de fuga e com a determinação rigorosa do ponto de fuga das perpendiculares a uma orientação espacial de planos, como nos testemunha Hamilton em 1738, na sua obra *Stereography or a Compleat Body of Perspective*, London. O próprio pintor e famoso William Turner, apesar de nos legar uma pintura bastante expressiva e assumidamente romântica, foi um autor que se preocupava bastante com a perspectiva linear, da qual ensinara e escrevera sobre o assunto, como aliás vemos num dos seus desenhos, que já referimos, contemporâneo desta obra de Sequeira, quando trata da representação de escalas lineares de nível para a representação de grandezas em profundidade¹⁰¹. Contudo, após a análise por nós efectuada sobre aquele sector da pintura de Sequeira, verificámos, com o recurso do Teorema atribuído a Tales, que na representação perspéctica das grandezas em profundidade, nas rectas de nível que modelam os quadriláteros das janelas, os segmentos apresentam medidas ou grandezas divergentes, o que revela o empirismo na marcação ou gradação de escalas (Fig.7). No entanto, apesar daquele deslize na marcação das escalas de nível em profundidade, é coerente a correcta marcação dos pontos de fuga das duas direcções dominantes, como se comprova na convergência dos feixes de rectas paralelas entre si, ambos para os respectivos pontos de fuga. Tal como também são correctos os desenhos das circunferências, projectadas como elipses, do padrão dos tapetes sobre o pavimento, do lado esquerdo e direito da composição, e, bem assim, da mesa situada no lado direito, como verificamos nos desenhos. Será altura de questionar de como Sequeira terá conseguido esta coerência perspéctica na pintura que focamos aqui. Estadiando em Itália e frequentando Academias, num tempo temperado pelos ideais da revolução francesa e pelo iluminismo, o qual Sequeira se identificou, era pois natural que pelo pintor tivessem passado inúmeras fontes bibliográficas relacionadas com as geometrias da representação e com a ciência da perspectiva. Não nos podemos esquecer que foi sobretudo nos séculos XVII e XVIII que proliferaram os grandes tratados de perspectiva, em Itália, em França, na Bélgica, na Holanda e mesmo em Espanha, considerando também os manuscritos de autores portugueses e mesmo os tratados sobre o assunto que circularam em Portugal. Sendo assim, a coerência na construção espacial do cenário desta pintura de Domingos Sequeira, podia ter sido fruto dessa visão sobre as fontes de que facilmente o pintor podia consultar, aprender e aplicar ao tempo. Os respectivos métodos, bastante simples, representando perspectivas com dois pontos de fuga dominantes com direcções espaciais oblíquas ao quadro frontal, superfície da tela, eram muito comuns na tratadística quinhentista – como o *De artificialis Perspectiva*, de Viator,

¹⁰¹ Cf. Martin KEMP, *La Scienza dell' Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994 (1ª ed. com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1990), pp.171 e 179.

Toul, 1505 –, seixentista, setecentista e oitocentista, como podemos ver, entre outros, nos tratados franceses de Jean Cousin, *Libre de Perspective*, Paris, L. Le Royer, 1560, e de Jacques androuet du Cerceau, *Leçons de Perspective Positive*, Paris, Mamert Patisson, 1576, nos tratados franceses setecentistas de Jean le Dubreuil, *Perspective Pratique...*, Paris, 1642, e de Gregoire Huret, *Optique de Portraiture et Peinture, en deux parties (...)*, Paris, 1670, ou nos oitocentistas, dirigidos exclusivamente aos artistas, como no tratado de Sebastien Jeaurat, *Traité de Perspective a l'usage des Artistes*, Paris, 1750. Mesmo no tratado do flamengo Jean Vredeman de Vries (VREDEMAN FRISI, Joannis), *Perspectiva Theoretica ac Practica etc.*, Amsterdam, Jansson, 1647 (1ª ed. de 1604), com abundantes reedições, encontramos vários exemplos de cenários, pelo menos nos pavimentos, semelhantes à geometria do cenário de Sequeira. As fontes, como vimos, podiam vir por ali, ou por qualquer outra via¹⁰².

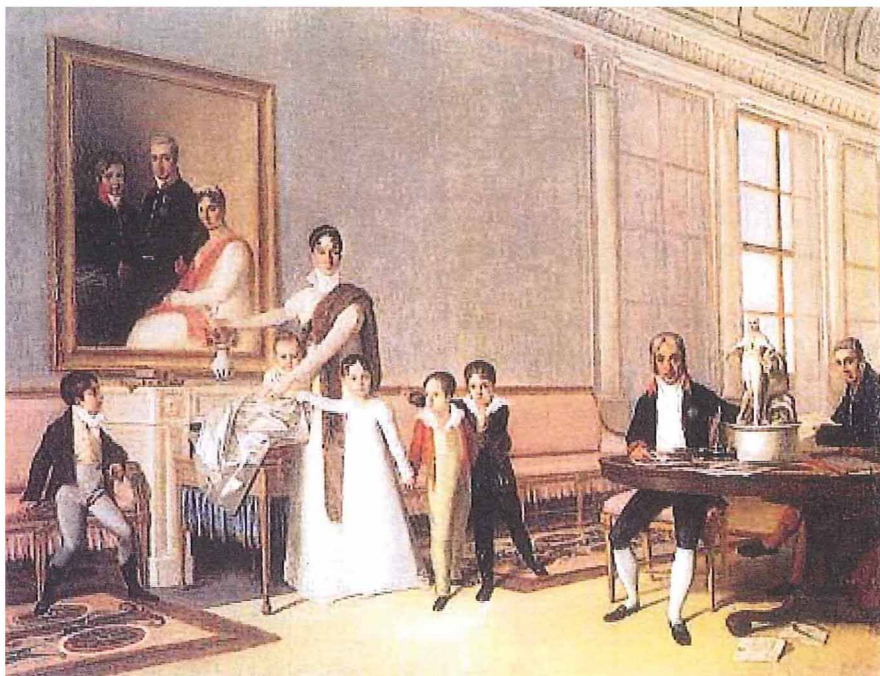


Fig.1 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816, óleo s.tela, 136x177,5cm, Lisboa, Museu Nacional da Arte Antiga. Fig. incluída no site *Copiarte*, 2007, disponível na Web em

<http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Domingos+Ant%C3%B3nio+de+Sequeira/Die+Familie+Viconte+von+Santar%C3%A9m/10065.html>.

¹⁰² Sobre a inúmera tratadística no campo da perspectiva linear veja-se a obra de Javier Navarro de ZUVILLAGA, *Imágenes de la Perspectiva*, com prefácio de Antonio Fernández Alba, Madrid, Siruela, 1996;

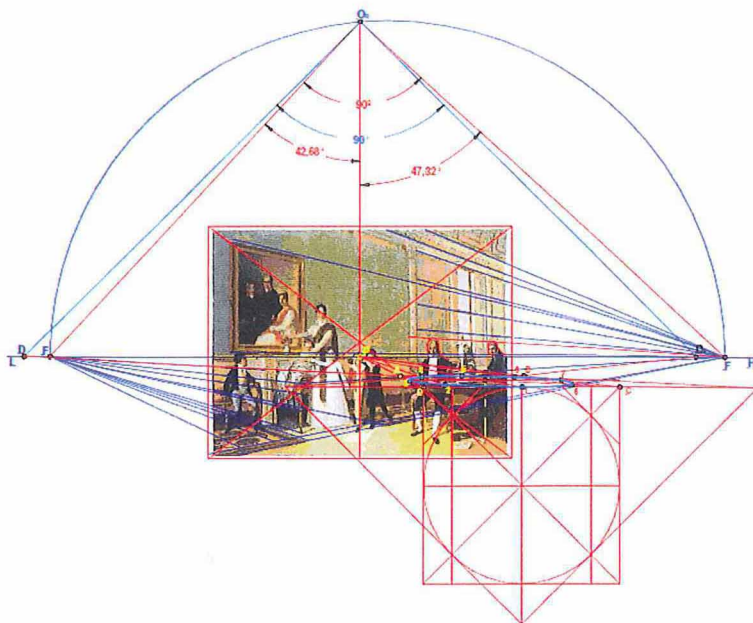


Fig.2 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Estudo perspéctico com desenho computarizado do autor.

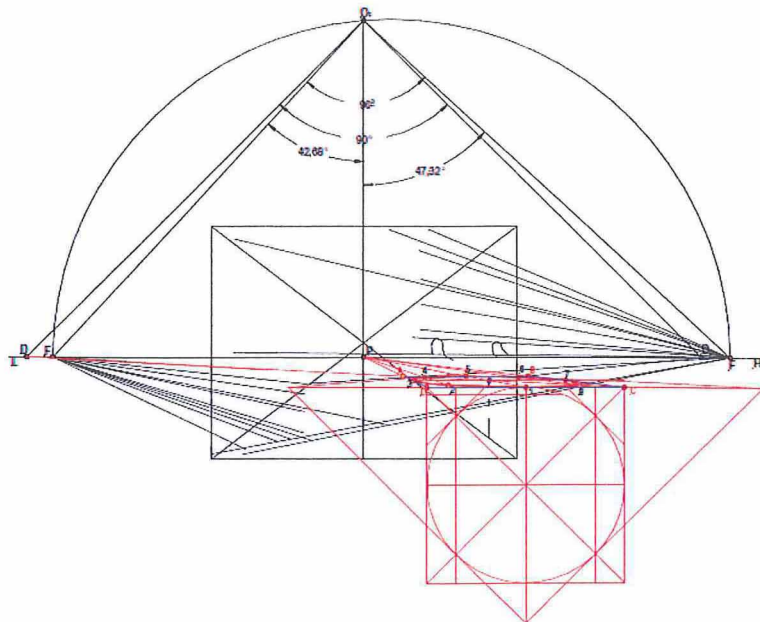


Fig.3 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Estudo perspéctico com desenho computarizado do autor.

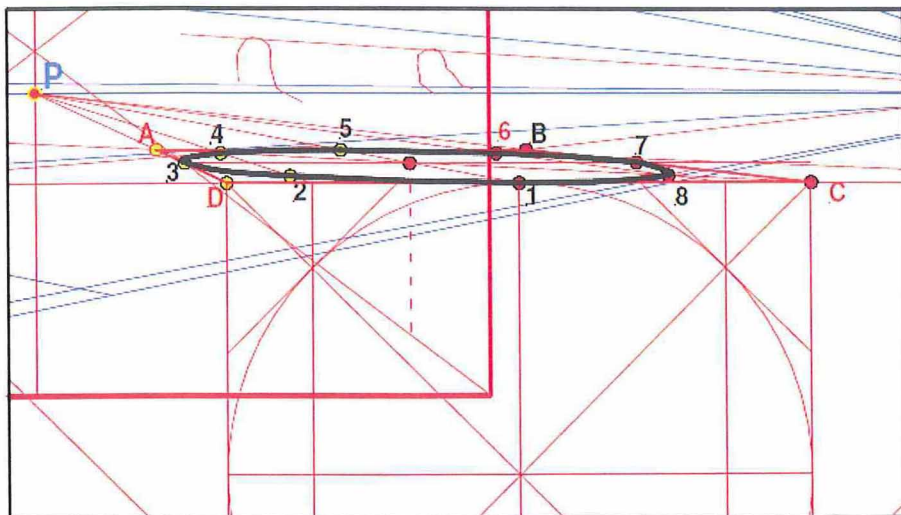


Fig.4 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Ampliação do desenho da elipse que modela a mesa situada na parte direita da composição. Estudo perspetivo com desenho computarizado do autor.

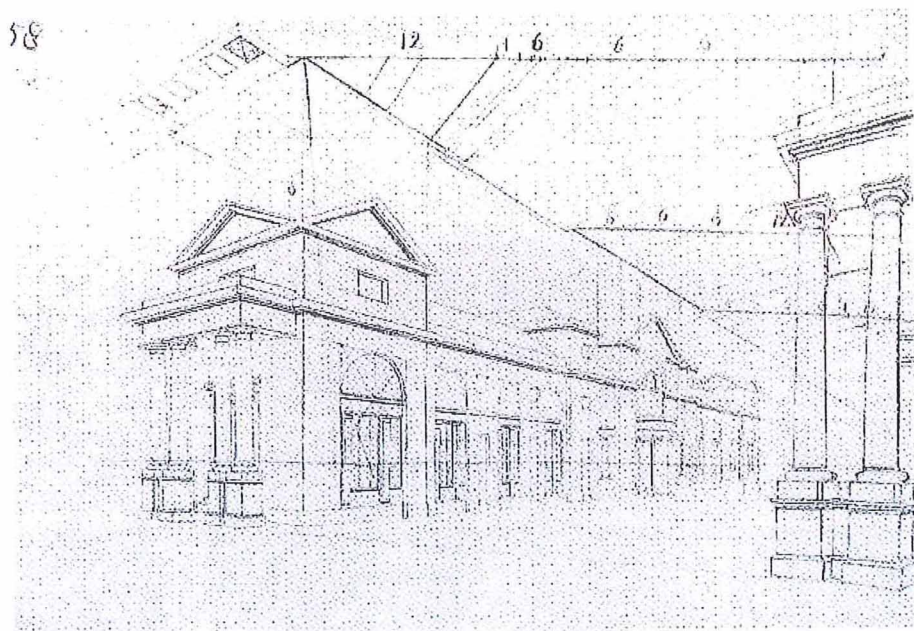


Fig.5 – À direita, J.M. William Turner, *Representação perspéctica da ponte Pulteney a Bath*, c.1815, Londres, British Museum, Turner Bequest, CXCIV, 113. Citado por Martin Kemp, *Op.cit.*, pp.171.

construção a vermelho corresponde ao teorema de Tales, onde a partir do segmento em perspectiva -2, se obtiveram os restantes segmentos, que se projectaram e marcaram inicialmente numa recta auxiliar de frente-nível, onde se procedeu à respectiva projecção para a recta de nível n.

esenho computarizado do autor.

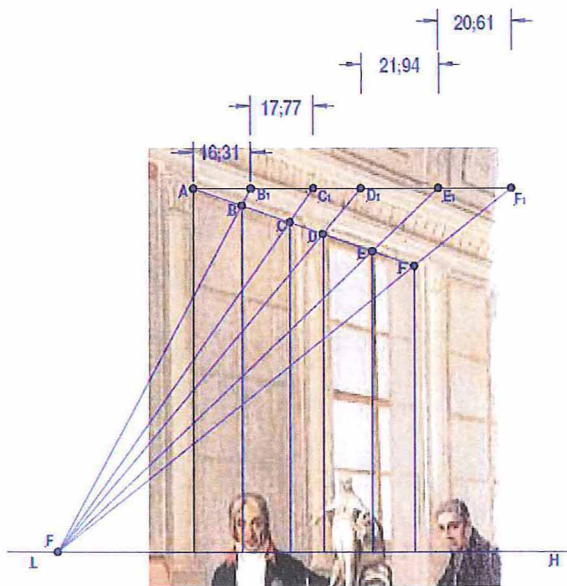
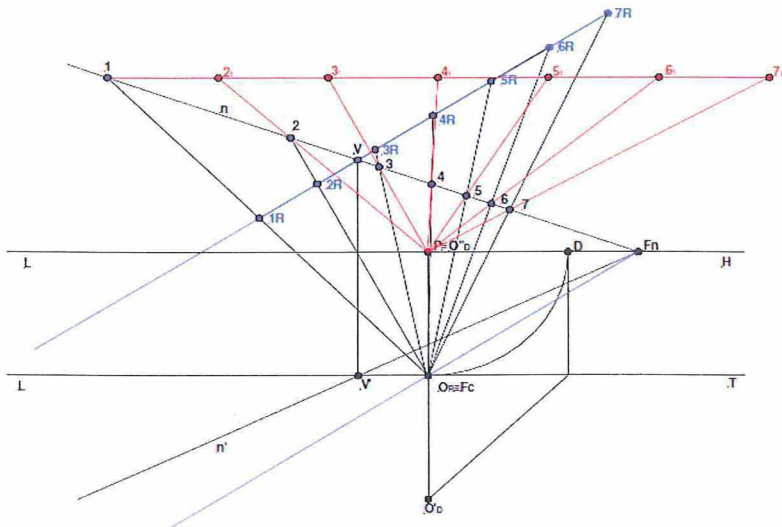


Fig.7 – Análise, com o recurso do teorema atribuído a Tales, das escalas lineares de nível do pormenor das janelas da pintura de Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Estudo perspéctico com desenho computarizado do autor.