

ERWIN PANOFSKY *et*

526078
DUPLICATA

OK
**A PERSPECTIVA
COMO
FORMA SIMBÓLICA**

Título original: Die Perspektive als "symbolische Form"
in the *Vortrage der Bibliothek Warburg*

Edição original de The Warburg Institute

© Gerda Panofsky

Tradução: Elisabete Nunes

Revisão da tradução: Carlos Morujão

Capa de Edições 70

Depósito legal n.º 65765/93

ISBN 972-44-0886-8

Direitos reservados para língua portuguesa
por Edições 70, Lda.

EDIÇÕES 70, LDA.
Rua Luciano Cordeiro, 123 - 2.º Esq.º -- 1069-157 LISBOA / Portugal
Telefs: (01) 3158752 - 3158753
Fax: (01) 3158429

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos do Autor será passível de
procedimento judicial.

edições 70

B0057839

Universidade de Brasília

P. Livr. Parcutio

07/03/03 RB 62.91

03/03002-4

cod. 526078

7.01
P 1954
= 690
er 3

INTRODUÇÃO

Uma voz vibrante, mas fugaz, ressoa nos primeiros escritos teóricos de Panofsky. É, sobretudo, o abrangente estudo sobre a perspectiva que goza de uma fama que ultrapassa, em muito, os limites convencionais da História da Arte. Mas, não raro, essa fama tem esbatido os mais ricos cambiantes da linha argumentativa de Panofsky e obscurecido a sua raiz teórica. Atentar na voz que se ouve no estudo sobre a perspectiva, tomar em conta os seus meios-tons, constitui um projecto que se reveste de interesse mais do que biográfico. Nascido em 1892, Panofsky integrava-se já na segunda geração de críticos alemães de formação histórica positivista. De um modo geral, estes críticos partilhavam a visão de uma ciência da cultura mais englobante, de uma prática especializada que se não limitasse a acumular dados, mas procurasse entendê-los. Panofsky fazia igualmente parte de um pequeno círculo de críticos conscientes das inevitáveis lacunas da História da Cultura, ou seja, da subvalorização ou desprezo perante uma dimensão de sentido inerente a determinados tipos de objectos (textos, imagens), dimensão essa de espinhosa explicação para a História. As produções artísticas «não são afirmações feitas pelos sujeitos, mas sim formulações da matéria, não são acontecimentos, são resultados» (1), escreveu Panofsky em 1920. Qualquer abordagem histórica teria de levar em consideração a autonomia de um objecto com tais características e a impossibilidade de se deduzir esse objecto das suas circunstâncias fenomenais. Era este o primeiro estádio por que teria de passar qualquer história não materialista da cultura.

Este isolamento preliminar da obra de arte assemelha-se às estratégias a que recorrem o Formalismo Russo e o 'New Criticism'. De facto, tais refinamentos paralelos da prática da leitura contribuíram,

diferentemente, para um objectivo a longo prazo, o de despertar a nossa sensibilidade para o carácter social do signo linguístico e, em última análise, para a ligação indissolúvel entre o texto e o mundo. A estratégia utilizada consistia em isolar, temporariamente, a obra, para captar, de forma mais nítida, os seus princípios estruturais básicos e, por fim, de posse de fundamentação mais válida, em reintegrá-la no seu contexto original. Em *A Perspectiva como Forma Simbólica* Panofsky movia-se já num quadro metodológico fornecido pelos primeiros historiadores de Arte Formalistas, como Heinrich Wölfflin e, principalmente, Alois Riegl. Esta questão não é muito clara. Com efeito, os trabalhos posteriores de Panofsky acabaram por lançar o descrédito sobre o Formalismo na História da Arte e fazer com que praticamente todos os especialistas se lhe opusessem.

No estudo sobre o termo *Kunstwollen* (vontade artística), Panofsky condenava, por igual, a cedência desenfreada e irresponsável ao poder irracional do objecto de arte (a História da Arte «Expressionista» de Wilhelm Worringer ou de Fritz Burger) e o refúgio desiludido num historicismo céptico. Panofsky optou pelo tratamento «mais do que fenomenal» do fenómeno artístico, preconizado por Riegl. Discerniu na *Weltanschauungsphilosophie* (filosofia da visão do mundo), sincrónica e visionária, de Riegl, adocada por alguma miopia filológica intencional, o gérmen de uma História nova da Arte, uma reconciliação entre as histórias materialista e idealista. Definiu-a como sendo uma «*Kunstphilosophie* (filosofia da Arte) verdadeira» (2).

Riegl dera início à sua História da Cultura apresentando um conjunto novo de categorias formais. Na sua obra figuravam como atributos estruturais básicos, a háptica e a óptica, a unidade interna e externa, a coordenação e a subordinação, tal como acontecia com os famosos «princípios» de Wölfflin. A este nível, a análise da estrutura transcendia, ao mesmo tempo, a história e as questões da função, do valor, da beleza ou do sentido. A análise estrutural revelava um padrão que se perfilava por detrás da sequência temporal das obras de arte, um *telos* interno ou motivação, personificada, em Riegl, pela *Kunstwollen* ou «vontade artística». Assim, os avanços da História da Cultura concretizaram-se através da coordenação dessa vontade e de algo que se poderia designar como a *Wollen* (vontade) comum da época. Nas páginas finais de *Spätromische Kunstindustrie*, Riegl referiu-se à *Kunstwollen* (vontade artística) de uma época e aos princípios estruturais que regem os seus fenómenos artísticos como sendo «idênticos, sem sombra de dúvida, às outras formas essenciais de expressão da *Wollen* (vontade) humana da mesma época». Não há que hesitar quanto à designação a atribuir a essa *Wollen* (vontade) comum. O Homem é um ser activo e sensorial, predisposto a interpretar o mundo «da forma mais aberta e que melhor resposta dê às suas necessidades, necessidades essas que variam de povo para povo, conforme o lugar e o

tempo. As características desta *Wollen* (vontade) são configuradas pela *Weltanschauung* (visão do mundo) que lhe corresponde» (3).

Mas Riegl evitou dar resposta às dúvidas sincrónicas, que ainda subsistiam, acerca dos fenómenos artísticos. A sua relutância face à interpretação tem vindo a ser criticada como representando um isolamento esteticizante do objecto de arte em relação à vida. O objectivo primeiro de Riegl, e que foi formulado, com toda a clareza, na introdução a *Spätromische Kunstindustrie*, era sabotar a História da Arte materialista, de que a obra de Gottfried Semper constituía um exemplo. Riegl pôs de lado a função, os materiais e a tecnologia, que considerou apenas como restrições negativas impostas à forma, meros «coeficientes conflituais», e deu ênfase à autonomia do desenvolvimento formal. Mercê do seu rigor, Riegl logrou evitar que a forma fosse confundida com as funções desempenhadas outrora, ou ainda hoje, pelo trabalho físico e também com as referências eventuais ao mundo, feitas pela forma, e os eventuais sentidos que possam ter sido, ou sejam ainda, criados por essas referências. Por este motivo, se chamou à *Kunstwollen* (vontade artística) um «mecanismo de colocação entre parênteses» (4) de tipo husserliano.

O afastamento entre os objectos e o mundo, operado pelos historiadores da Arte, pode assumir-se como correlativo de convicções várias, de carácter mais geral. Essas convicções centram-se na superioridade do espírito sobre a matéria, da imaginação sobre a razão, no afastamento do artista da sociedade, na natureza, inevitavelmente auto-reflexiva e circular, da interpretação, e no valor redobrado da tradição artística face a atitudes inovadoras isoladas. Estiveram associadas aos princípios do Formalismo na História da Arte versões de todas estas ideias. Nas palavras de Wölfflin, «o efeito da imagem na imagem, enquanto factor do estilo, reveste-se de muito maior importância do que aquele que resulta directamente da imitação da Natureza» (5). Os aforismos de Wölfflin vêm mais frequentemente à lembrança, muito embora outros tenham feito juízos semelhantes. O que atrás foi dito não implica (a não ser numa acepção geral e pouco significativa) uma ligação destes métodos ao esteticismo. Muito pelo contrário: por via de regra, os Formalistas consideravam que se haviam libertado da Estética e que esta era uma história anti-materialista, mas positivista, uma ciência do espírito. Surge aqui um paradoxo, pois não restam dúvidas de que existe relação entre o atribuir-se dependência ou independência e o critério inicial de selecção dos objectos. Atribuir independência a uma sequência de objectos escolhidos de acordo com um critério estético é, em geral, mais fácil ou mais natural, já que, a partir de Kant, a obra de arte se define como descontínua relativamente às condições que a possibilitaram (o «mundo») e não como originada nelas. Uma genuína História da Arte «estética» isolaria, na obra, determinadas qualidades formais que apelidaria «estilo». Com

isto, a História transforma-se em morfologia pura, num estudo sobre as mudanças da forma, as quais, apenas de modo accidental, se resolvem em obras materiais. Opostamente, Riegl rejeitava qualquer categoria estética absoluta ou supra-histórica e não integraria no seu projecto de História uma tal categoria, fosse a que preço fosse. Via as «obras de arte» somente como objectos de criação do Homem, possuidores de um elevado nível de organização formal artificial. Escreveu sobre arte aplicada e até sobre objectos vulgares, porque, à semelhança do que se verifica com as obras de arte, eles se subordinam a uma lógica formal independente. Na sua perspectiva, nem o estilo em si (a morfologia) nem a sequência dos objectos constituíam o plano fundamental dos factos. Era a *Kunstwollen* (vontade artística) da época que, para Riegl, formava esse plano, tal como sucedia em Wölfflin com a forma de ver ⁽⁶⁾.

Errado seria pôr de lado Riegl, e bem assim Wölfflin, como se se tratasse de formalistas doutrinários que não tivessem avaliado capazmente a plenitude da relação que existe entre a obra de arte e o mundo. Não passaram despercebidas a Riegl as grandiosas imagens de totalidade cultural, esboçadas por Burckhardt ou Dilthey e que viriam a ser o incentivo de Aby Warburg. Simplesmente, o que acontecia era que a delicadeza envolvida na operação de completar essa imagem punha à prova o seu temperamento. Era um filólogo por demais escrupuloso. No fundo, tinha demasiado de nominalista para poder terminar o seu próprio projecto. Riegl submeteu a sua *Weltanschauungsphilosophie* a cortes, agindo quase como se de um problema de consciência se tratasse. Talvez estivesse a adiar a concretização dessas ambições para uma idade avançada, a que não chegou, ou talvez desejasse que os seus discípulos enfrentassem os riscos ⁽⁷⁾.

Os contributos mais válidos para a *Weltanschauungsphilosophie* de Riegl, mas também menos conseguidos, ficaram a dever-se a seguidores e discípulos seus, como Max Dvorak e, principalmente, Hans Sedlmayr, Guido von Kaschnitz-Weinberg e Otto Pächt, que vieram a formar o núcleo da chamada Segunda Escola de Viena. Tentaram aprofundar a análise estrutural, efectuada por Riegl, no sentido do seu sixo sincrónico, através da depuração e elaboração das categorias da análise pictórica inicial. Ambições louvavelmente ascéticas as suas. Os princípios estruturais latentes na obra bastariam, por si só, para fornecer uma visão do mundo que dera origem a essa obra ⁽⁸⁾.

As falhas da *Strukturanalyse* (análise estrutural) de Viena eram as falhas inerentes a qualquer estruturalismo. O seu fio condutor consistia numa crença sentimental na integridade orgânica da Cultura, na interligação misteriosa dos acontecimentos. Tendia, por isso, e de forma inexplicável, a não submeter a exame a ligação fundamental

existente entre a obra e o mundo. O mecanismo de separação, responsável pela ruptura de todos os elos comuns entre a obra e o mundo, mais não foi, no início, do que uma maneira de desviar juízos pouco elaborados acerca da relação obra/mundo, e de estabelecer fronteiras ao que se poderia vir a afirmar sobre a sincronia ou o contexto. Mas, corria-se este risco com conhecimento de causa. Era frequente que a separação de que se partia dificultasse, ou tornasse até desnecessária, a busca de um caminho de retorno ao mundo dos acontecimentos comuns. E foi neste ponto que Sedlmayr se desviou do bom caminho. Nas obras de arte fez a descoberta de um universo paralelo, pleno de encanto, um «Welt im Kleinen» (mundo em miniatura), quase a imitação burlesca da *Kunstwerk* (obra de arte), radicalmente autónoma, de Heidegger, cuja adequação ao mundo estava já fora de questão. A *Strukturanalyse* degenerou numa espécie de esteticismo nostálgico de propensões teológicas e mesmo teocráticas (para não falarmos das Fascistas).

Éxitos ou fracassos que este método tenha tido resultaram da incapacidade dos seus adeptos de resistir a uma tentação de Riegl. Será perfeitamente crível pôr a questão em termos éticos, pois a rejeição da Segunda Escola de Viena assentou nesses termos, na América logo nos anos trinta ⁽⁹⁾, e nos países de expressão alemã após a guerra. Nos anos dez e vinte, Panofsky esteve, sem dúvida, sujeito à mesma tentação. A que ponto foi a ela vulnerável, eis o que se torna difícil determinar. Era-lhe grata a distinção entre o isolamento estético e a separação ascética. Além disso, considerava-se capaz de conciliar a oposição entre a filosofia e a filologia, a que Riegl sucumbira.

Panofsky reteve o conceito de *Kunstwollen* (vontade artística) de Riegl, mas fragmentou-o. Dele se apercebem partes disseminadas ao longo da sua linha de raciocínio, sob a forma de uma «Stilwille» (vontade estilística), do nome «Willen» (vontade), de palavras como «luta» e «ambição». Opôs-se à noção de *Kunstwollen* (vontade artística) por lhe encontrar algo de amadorístico. É verdade que Riegl recorreu a *Kunstwollen* (vontade artística) exactamente por não ser um produto da filosofia académica, de que desconfiava. Tratava-se de um conceito de criação pessoal, motivo pelo qual ele o usou com relativa confiança e sem grande ansiedade quanto à sua legitimidade final. Panofsky aceitou, na realidade, o enquadramento que Riegl deu ao problema. Mas sentiu a necessidade de, por um lado, mascarar ou espalhar os seus instrumentos filosóficos simplistas e, por outro, substituí-los por um modelo mais profissional, a filosofia da «forma simbólica». O que Panofsky estava, de facto, a tentar era «reforçar» Riegl pelo recurso ao neo-Kantismo. Reinterpretou a *Kunstwollen* (vontade artística) como sendo o *Sinn* (sentido) imanente, ou o sentido de uma

sucessão de fenómenos artísticos e insistiu na ideia de que apenas através da análise desses fenómenos, feita de acordo com categorias formais *a priori*, se poderia atingir o *Sinn*. Ter-se-ia, assim, Riegl recheado de conteúdo filosófico.

Esta adaptação de Riegl aproxima-se, em muitos pontos, das que dele fez a Escola de Viena. A retórica de Panofsky não era tão espalhafatosa nem tão contundente; tão pouco possuía matizes nacionalistas ou racistas. A atenção de Panofsky voltava-se, de preferência, para aspectos filológicos. A nível histórico manifestava mais escrúpulos. Os textos forneciam-lhe o ponto de apoio mais seguro, quase instintivo. É difícil distinguir o seu estruturalismo porque os hábitos filológicos (a resistência a sistemas, a tendência para se afastar da linha de raciocínio, uma sobriedade natural de tom) o tornam obscuro e vago. Mas os seus objectivos e mesmo a prática real sobrepujam-se aos do *Strukturforscher* (investigador estrutural). As afinidades existentes entre ambos afiguram-se-nos hoje mais importantes do que a ruptura, na linha da transgressão de Kant e Hegel, apontada por Sedlmayr em 1929⁽¹⁰⁾. Assim, revela-se bastante enganadora a imagem de um Panofsky americano que à filosofia prefere a história. A verdade é que, já antes de emigrar, optara pela conciliação da filologia e da filosofia. A adaptação e o desenvolvimento das ideias de Riegl, levados a cabo por Panofsky, estavam, praticamente, concluídos em meados dos anos vinte, e surgiam no livro sobre escultura alemã medieval⁽¹¹⁾ e, sobretudo, no estudo sobre a perspectiva. Não é muito fácil determinar se Panofsky teria podido voltar atrás, se teria sido possível à filosofia separar-se da filologia.

A condição prévia para dar o passo que levava do plano da «forma» ao plano da «estrutura» era separar-se a obra da categoria do estético. Riegl abordara este aspecto com serenidade, não recorrendo à terminologia convencional, por um lado, e, por outro, recusando-se a estabelecer distinções entre as obras de arte e outros artefactos. A Panofsky faltava, mais uma vez, uma sólida justificação filosófica. Optou por considerar a percepção artística como um caso especial de cognição. Na última página de *Idea* (1924), Panofsky explicita o carácter basicamente neo-Kantiano da incomensurabilidade dos modelos cognitivos. Diz ele:

Kant veio abalar profundamente o pressuposto epistemológico da «coisa em si». Alois Riegl avançou, no campo da teoria da arte, uma perspectiva semelhante. Parece-nos ter compreendido que tanto a percepção artística como o processo cognitivo se não vêem já confrontados com a «coisa em si». Pelo contrário, tanto uma como o outro podem reclamar solidez, nos seus juízes, exac-

tamente porque apenas essa solidez define as regras do mundo (isto é, não recai sobre outros objectos que não sejam os que existem no próprio mundo).

Porém, em nota de rodapé, Panofsky introduz uma distinção entre a percepção artística e a cognição em geral:

São universais as leis que o intelecto «dita» ao mundo perceptível e que, ao serem acatadas, fazem com que o mundo perceptível se transforme em «natureza»; as leis «ditadas» ao mundo perceptível pela consciência artística, cujo cumprimento leva a que o mundo perceptível se torne «figuração», deverão ser consideradas individuais ou ... «idiomáticas»⁽¹²⁾.

O estudo sobre a perspectiva anula, em certa medida, esta distinção, precisamente, por tratar a perspectiva como tema de fundo. Não foi por descrever o mundo com exactidão que a perspectiva se tornou um promissor tema para estudo, mas pela descrição do mundo segundo um processo racional e passível de repetição. A perspectiva fez tábuas rasas das distinções do idiomático. A isto se refere Panofsky, ao classificar a perspectiva como «objectivação do subjectivo» (p. 61) ou como «passagem da objectividade artística para o campo do fenomenal» (p. 66/7). A perspectiva dá força a um tipo invulgar de identificação do objecto-em-arte e do objecto-no-mundo. Em última análise, é a perspectiva que viabiliza a metáfora de uma *Weltanschauung*, uma visão do mundo.

É óbvio que Panofsky tinha plena consciência do seu projecto de escrever a *História da Arte Ocidental como uma história da perspectiva*. No segundo capítulo, após a formulação da hipótese sobre Vitruvius e a perspectiva curva, adianta uma primeira justificação para o seu tema:

É verdade que este problema parece situar-se mais no âmbito da Matemática do que no da Arte, já que se poderia, e com razão, apontar que a imperfeição relativa, até mesmo a ausência absoluta, de uma representação perspectiva nada tem a ver com valor artístico (tal como, no caso inverso, a rigorosa observância das leis da perspectiva não redundará em prejuízo da «liberdade» artística). Mas, se a perspectiva não constitui um factor valorativo é, por certo, um factor estilístico. Poderá mesmo ser caracterizada como (e o termo tão apropriado de Ernst Cassirer penetra na *História da Arte*) uma dessas «formas simbólicas» em que «o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo». (p. 42)

Não se trata aqui de uma mera pluralidade de sentidos possíveis, mas de uma hierarquia. Em primeiro lugar, situa-se aquilo que é *Künstlerisch*, ou artístico, o que equivale ao estético. Panofsky deprecia, de modo implícito, o «valor», que trata como categoria puramente local e que se basta a si mesma. De uma penada concede «liberdade» aos artistas, mas, logo em seguida, ignora as suas decisões que considera arbitrarias ou idiomáticas. A um segundo nível de sentido, encontra-se o estilo, tal como foi definido e posto em prática pelo Formalismo da fase inicial, com Wickhoff, Riegl e Wölfflin. A perspectiva reveste-se, pelo menos, deste género de sentido, razão pela qual é tema pertinente de uma História da Arte com cunho científico. Mas o nível mais profundo é o da «forma simbólica». Trata-se do nível estrutural, a tal ponto profundo que as funções comuns da forma cessam e são eliminadas da análise histórica. No centro da teoria das formas simbólicas de Cassirer (conforme Panofsky a interpretou) figurava o conceito de um núcleo que simbolizaria a actividade. As diversas facetas da criatividade humana seriam as «formas» a que esta actividade daria origem. Não esqueçamos que, na perspectiva defendida por Riegl, a Arte mais não seria do que uma de entre várias expressões de uma *Wollen* (vontade) humana básica, ou o impulso que levava a um «estabelecer satisfatório de uma relação com o mundo» (13). Foi assim que a forma simbólica forneceu fundamentação filosófica e completou a *Weltanschauungsphilosophie*, em estado incipiente, de Riegl.

No entanto, podemos perguntar-nos se a solução que Panofsky encontrou para a leitura de Cassirer possuía contornos definidos. A «aplicação» que se propunha, da forma simbólica, encontra justificação teórica somente na primeira afirmação da segunda parte do estudo. Esta situação não se revela muito animadora. A prática, ou tática, adoptada no estudo consiste em justapor uma narrativa histórico-artística e uma caracterização de uma *Weltanschauung* (a que, muitas vezes, dá forma uma narrativa acerca da história intelectual) e uni-las depois em rápida e dramática cerimónia. Submetida a um exame apurado, esta ligação não oferece muitas garantias de se manter. Vejamos, por exemplo, o primeiro capítulo. Panofsky começa por mostrar como tem sido difícil, desde o Renascimento, vencer o hábito de ver numa perspectiva linear. De seguida, considera que este hábito não foi arbitrariamente imposto aos olhos do público, uma vez que a perspectiva linear, adoptada pelos pintores, é «apenas compreensível para uma percepção muito específica do espaço, diria mesmo, percepção especificamente moderna ou, se quisermos, para uma percepção do mundo» (p. 36). O que poderá estar por detrás deste deslizar de *Raumgefühl* (percepção do espaço) para *Weltgefühl* (percepção do mundo), consumado num informal «wenn man so will» (se quisermos)? A pala-

vra *Welt* (mundo) possui aqui significado de peso. É mais do que o universo físico; refere-se, abreviadamente, à experiência em geral. Poderá isto implicar que a experiência do espaço é, de alguma forma, essencial à outra experiência ou sua geradora?

A associação da experiência em geral e da experiência espacial forja o primeiro dos elos que ligam visões do mundo a pinturas, bem como a outras formulações concretas do pensamento. O segundo elo da cadeia é criado pela relação entre a experiência espacial e a representação das pinturas. À observação feita acerca de *Weltgefühl* e de *Raumgefühl* que atrás citámos, segue-se, de imediato, uma frase em que se caracteriza a modernidade como sendo «uma época cuja percepção foi determinada por uma concepção do espaço (*Raumvorstellung*) que se exprimiu numa perspectiva rigorosamente linear». A «expressão» a que se faz referência é, obviamente, uma relação simples e dedutível, uma espécie de equivalência ou imitação. A expressão da *Raumvorstellung* (concepção do espaço) num quadro não açarreta perda nem transformação.

A mesma ligação dupla volta a ser proposta no segundo capítulo após o debate em torno da pintura greco-romana. Assim, «a perspectiva da Antiguidade constitui a expressão (*Ausdruck*) de uma visão do espaço (*Raumanschauung*) específica, basicamente não moderna... mais ainda, exprime uma concepção do mundo (*Weltvorstellung*), por igual específica e não moderna» (pp. 43). Detecta-se, de novo, uma ligação inicial entre «espaço» e «mundo» cumprida num quiasma de *Weltanschauung*, um termo já conhecido, e *Raumvorstellung*, termo de cunhagem recente. Que mecanismo regulará, afinal, o outro elo, a «expressão» da visão espacial na pintura? Panofsky revela-o através da sua reformulação da dúvida de Rodenwaldt acerca das razões que poderiam ter levado Polygnotus a não pintar paisagens naturalistas. Parte, depois, para a reformulação da resposta por si próprio dada no estudo sobre a *Kunstwollen* (14). Para Panofsky, levantar a questão de o pintor da Antiguidade «não ter podido» ou «não ter querido» pintar de determinada maneira, era criar um falso problema. Em qualquer dos casos, o assunto estaria fora do controlo do pintor, já que a «vontade» artística é uma força completamente impessoal. Panofsky assume a voz de Riegl: os pintores da Antiguidade não ignoravam o Oitavo Axioma de Euclides e não chegaram à perspectiva linear «porque essa aspiração ao espaço, que buscava exprimir-se nas artes plásticas, não reivindicava um espaço sistemático». É o *Raumgefühl* que «busca», que «reivindica». O artista é um instrumento da *Kunstwollen* e torna-se o expoente do «sentido imanente» da época.

Aqui temos uma peça complexa deste mecanismo conceptual. Sempre que é posto em actividade, regista-se uma leve alteração no

seu funcionamento. No contexto da perspectiva no Séc. XVII, aponta Panofsky o seguinte:

a arbitrariedade da direcção e da distância, existente no espaço pictórico (*Bildraum*) moderno, evidencia e vem confirmar a indiferença experimentada relativamente à direcção e à distância no espaço intelectual (*Denkraum*) moderno; ela corresponde (*Entspricht*) na perfeição, tanto cronológica como tecnicamente, ao estágio de desenvolvimento da perspectiva teórica que, por mérito de Desargues, veio a tornar-se uma geometria projectiva geral. (p. 65)

Estabelece-se aqui uma relação de «correspondência» entre o *Bildraum* (espaço pictórico) e a sua formulação matemática. Em outros momentos, essa relação será «expressão». «De novo surge esta concretização da perspectiva como mais não sendo do que uma expressão (*Ausdruck*) concreta de um avanço contemporâneo no campo da epistemologia ou da filosofia natural» (p. 60). Na frase que encerra o capítulo II, está contida a mais exacta, a mais complexa das afirmações acerca dessas relações múltiplas. Depois de abordar as filosofias do espaço na Antiguidade, observa Panofsky:

Não há lugar para dúvidas: o «espaço estético» e o «espaço teórico» fundem o espaço perceptual, sob a aparência de uma única e mesma sensação; no primeiro dos casos, tal sensação é simbolizada de forma visual; no segundo, apresenta uma forma lógica. (p. 45)

Assim, a Arte e a Filosofia são transformações, operadas em paralelo, da realidade empírica, quer uma quer a outra de algum modo dirigidas por uma *Empfindung* (sensação), que não é outra senão a *Weltanschauung*. Mas, só a Arte é uma forma simbólica. A relação da Filosofia com a *Weltanschauung* é lógica, por isso, não pode tornar-se problemática. Este o motivo por que o diagnóstico de Arte pode recair, alternadamente, na *Weltanschauung* e nas formulações filosóficas.

Não será muito justo descontextualizar as propostas adiantadas por Panofsky, como se a intenção (do crítico) fosse a de sugerir que a sua argumentação se fundamentava apenas num conjunto de manipulações pouco claras e na recombinação de termos filosóficos. Mas a verdade é que a argumentação de Panofsky se desenrola de uma forma rítmica que lhe é própria, em ciclos de análise filológica e pictórica, de grande sobriedade, que culminam em afirmações breves e sintéticas, conforme se viu no final do capítulo II, anteriormente citado. Momen-

tos há de retórica ambiciosa. Florescem a partir do paralelismo e do paradoxo, reclamam alguma autonomia aforística. Na realidade, asseguram um acabamento e uma explicação sob a forma de operações linguísticas e até gramaticais. Este género de escrita tem os seus objectivos, apropria-se tanto à crítica cultural como a uma História da Filosofia. Porém, à História da Cultura de Panofsky falta uma certa verosimilhança histórica. As considerações acerca da morfologia e a sequência das obras de arte são de inspirar confiança. De certa forma, isto faz parte do seu trabalho. Mas a verosimilhança de toda a História da Cultura depende da confiança que é possível depositar no duplo elo entre a História da Arte e as *Weltanschauungen*. Sendo uma função, tem de ser regular e compreensível, tem de se assumir, simultaneamente, diferenciada e integrada. Caso contrário, a associação não possuirá valor de diagnóstico.

Esta exigência pode afigurar-se-nos extrema. Mas a maioria das Histórias da Cultura, a de Panofsky incluída, reivindicam-se possuidoras da capacidade de diagnóstico, ou seja, da capacidade de, a partir dos produtos culturais, chegar às condições de origem. Histórias com estas características continuam a ter o seu campo de acção num enquadramento definido pelas ciências naturais. Mantêm-se vivas à custa de uma relação causal, que postulam, entre uma camada básica de condições ou acontecimentos e uma camada secundária de sintomas ou documentos. As limitações da capacidade explicativa deste modelo de diagnóstico, os limites das suas pretensões científicas, são impostas pela arqueologia ou por outra actuação filológica. Por via de regra, a observação histórica intensiva introduz o caos nas relações causais e torna-as não válidas. (É claro que as próprias filologias são métodos que conhecem limitações e não lhes é possível reclamar maior dose de objectividade do que a de qualquer outro método de observação científica. Há filologias mais exactas que aperfeiçoam estas e que, por sua vez, são aperfeiçoadas por disciplinas dotadas de ainda maior exactidão. E assim se dá uma regressão infinita, só interrompida ao ser transposto um dado limiar de sensibilidade e tolerância humanas e o método se provar convincente.) Na realidade, a filologia nunca aceita a explicação filosófica nem definições de sentido a que princípios científicos de investigação tenham dado os fundamentos. Panofsky acabou por se ver forçado a reduzir a forma simbólica a uma espécie de representação simplesmente apropriada ou mimética, e isto para dar satisfação às exigências da Filosofia.

A oposição entre os pruridos historicistas e a imaginação estruturalista está ilustrada nas relações cronológicas, pouco elegantes, entre a História da Arte e a História intelectual, estabelecidas por Panofsky. A sincronia é apenas a florada. A geometria projectiva moderna, con-

forme foi desenvolvida por Desargues, tanto corresponde ao espaço privado de direcção de Descartes como à *costruzione legittima* de Alberti e ainda à epistemologia de Kant. As concepções de espaço de Demócrito, Platão e Aristóteles têm correspondência na pintura paisagística greco-romana. O renascimento das concepções aristotélicas nos séculos doze e treze encontra eco na escultura do Gótico primitivo. Estes aspectos constituem os pontos cegos da teoria de Panofsky, de quem se esquecem os momentos de síntese pouco responsável porque mais não são do que o reforço retórico de uma argumentação extensa e de peso. Mas que luz lançam afinal sobre esta argumentação? Os acontecimentos filosóficos e artísticos desenrolam-se paralelamente, pois provêm de uma *Weltanschauung* comum. As escalas temporais são susceptíveis de divergir, já que as suas relações com essa *Weltanschauung* se diferenciam, uma é lógica, a outra simbólica. Mas, a partir do momento em que entram em dessincronização, perde-se o domínio sobre a *Weltanschauung*. Resta-nos proceder à coordenação de sequências de acontecimentos sem qualquer tipo de relação entre si, desconhecendo nós o motivo dessa ligação. Priva-se a *Weltanschauung* (visão do mundo) da sua realidade histórica e é como menor denominador comum entre a Arte e a Filosofia que ela passa a ser apresentada (15).

A Filologia é particularmente perigosa para as estruturas diacrónicas. As teleologias levantavam suspeitas a Riegl, precisamente por esta razão. Riegl apenas aceitou a teleologia que criou, assente em bases sincrónicas. Panofsky montou uma estrutura diacrónica nova: o modelo de solução de problemas. Mecanismos pictóricos, como a perspectiva, solucionam problemas técnicos surgidos a partir do momento em que mecanismos anteriores se tornam inoperantes. A evolução dos mecanismos de representação traduz-se numa série de soluções de conflito, de «conquistas» (p. 53). Numa escala temporal mais ampla, este esforço doloroso espelha-se no modelo dialéctico de mudança histórica, proposto por Panofsky. Concebia ele o movimento histórico como uma série de sínteses, concepção que se evidencia ainda em *Early Netherlandish Painting (A Pintura dos Países Baixos na sua fase inicial)* de 1953 e em *Renaissance and Renascences (A Renascença e os Renascimentos)*, de 1960. No início do capítulo III do estudo sobre a perspectiva, esta ideia era aflorada na teoria das «mudanças»:

«Se certos problemas artísticos foram já de tal modo aprofundados que continuar a trabalhá-los, imprimindo a mesma orientação à acção e partindo das mesmas premissas, pode revelar-se estéril, então, é possível que se verifique um intenso movimento de recuo, melhor dito talvez, uma mudança de direcção. Essas mudanças, frequentemente associadas à passagem da «chefia»

em Arte para um outro país ou para um novo género, possibilitam a criação de um edifício novo surgido dos destroços do velho. Consegue-se isto através do abandono do que foi já realizado, ou seja, do retomar de modos de representação na aparência mais «primitivos» (p. 47).»

Não é fácil determinar se os problemas e as soluções pontuais são simples manifestações da dialéctica universal ou se, pelo contrário, na dialéctica se integram incontáveis dialécticas individuais. De qualquer forma, tudo isto ultrapassa largamente as concepções de Riegl. Em *Die Deutsche Plastik (As Artes Plásticas Alemãs)*, Panofsky esmerou-se:

A concepção hegeliana segundo a qual o processo histórico se desenrola numa sequência de tese, antítese e síntese, afigura-se ser igualmente válida no que respeita ao desenvolvimento da Arte. E isto porque todo o «progresso» estilístico, isto é, toda a descoberta de valores artísticos novos, se faz à custa do abandono parcial de toda e qualquer realização anterior. Assim, em geral, o desenvolvimento ulterior visa recuperar (com uma nova perspectiva) o que, na fase inicial de destruição, fora posto de lado e torná-lo útil aos propósitos artísticos entretanto modificados.

Como é evidente, uma responsabilidade muito particular recai no historiador, que pretenderá provar que as concepções dos sujeitos da História, acerca destes problemas, se orientavam nesse sentido. E a Filologia raramente o confirmou. Além disso, esta vontade diacrónica abstracta não é compatível com a vontade sincrónica, a vontade da Cultura, ou da visão do mundo, de se exprimir em Arte. Uma das duas vontades terá de predominar. Não podem reclamar, em simultâneo, capacidade mimética. Se a vontade diacrónica é a tal ponto forte que se torna quase profética — Panofsky diz, em certo passo: «quase nos é possível profetizar em que ponto vai irromper a perspectiva moderna!» (p. 52) — a vontade sincrónica limita-se a ser uma simples, mas necessária, função de cópia. Passa-nos pela cabeça a suspeita de que o inverso é também verdadeiro. Se acreditarmos na sincronia, o destino reservado à vontade diacrónica não encerra surpresas. Veja-se o exemplo da Antiguidade, em que a direcção era reconhecida como atributo objectivo do espaço, «devido a uma necessidade intelectual e histórica» (p. 65).

Assume especial significado o facto de, no estudo sobre a perspectiva, ser nas passagens relativas à escultura medieval que a Filologia menor perturbação instala. Uma vez que o tema não é, de facto, a perspectiva, está aberto o caminho a uma análise que ultrapasse o campo do modelo heurístico da perspectiva. São estas as passagens

mais complexas do estudo e as que menos se distanciam de Riegl. No capítulo II, fora já apresentado o modelo analítico, ao estabelecer-se a comparação entre a Arte Clássica, de carácter antropomórfico e físico (háptica), e a Arte helenística, unificada dos pontos de vista pictórico e espacial (óptica).

Mas, até a imaginação artística helenística manteve a ligação aos objectos isolados e, a um ponto tal, que o espaço não era percebido como algo susceptível de englobar e dissipar o contraste entre corpos e não-corpos, mas apenas como aquilo que subsiste, se quisermos, entre os corpos. O espaço foi, assim, mostrado artisticamente, em parte pela mera sobreposição, em parte por uma justaposição ainda não sistemática. Mesmo quando a Arte greco-romana passou a representar interiores autênticos e paisagens verdadeiras, esse mundo enriquecido e alargado manteve as suas quebras na uniformidade, continuou a ser um mundo em que os corpos e os abismos que os separam se traduziam apenas em variações ou modificações de um contínuo da mais elevada ordem (p. 42).

A manipulação de categorias estruturais *a priori* é suficientemente abstracta e flexível para facultar a comparação imediata com o Impressionismo moderno e, posteriormente, com o Expressionismo. Tendo definido as categorias, Panofsky pode permitir-se expandir os horizontes da sua argumentação. O capítulo III tem início com a continuação desta análise que desemboca numa morfologia geral da Arte Medieval, um extenso esquema hegeliano de avanços e recuos. Esta morfologia orienta-se segundo mecanismos de enquadramento, valores de superfície, a energia unificadora do plano, a unidade cromática, a homogeneidade do espaço, a libertação dos corpos em relação à massa. A morfologia desenrola-se no presente histórico. Mais do que uma narrativa, é uma explicação. Estas páginas encerram aquilo a que Hubert Damisch dá o nome de *contributo* autêntico de Panofsky para a filosofia das formas simbólicas, e ultrapassam a mera aplicação dessa filosofia à História da Arte (16). Elas delineiam os verdadeiros contornos de uma História da Arte filosófica, que não é pré-positivista (Hegelian), mas pós-positivista.

A aversão da Filologia pela explicação é mais perceptível em épocas sobre as quais abunda a informação, caso da Antiguidade e, sobretudo, do Renascimento italiano. O próprio Panofsky contribui, com a sua obra filológica, para o desgaste dos sistemas sincrónicos quando, com toda a simplicidade, lança redes de pormenores biográficos e circunstanciais entre as teorias e os quadros. É de realçar

também que Panofsky integrou a sua análise da perspectiva pictórica da Antiguidade e do *Quattrocento* numa sinopse, de âmbito mais vasto, das formas ocidentais de representação do espaço, em que se inclui até a relação entre as imagens esculpidas e a arquitectura. Por isso, à perspectiva linear racionalizada acaba por caber somente o papel de uma estratégia, entre outras, de representação espacial, e não, forçosamente, o da realização maior e mais notável da pintura Renascentista. Em dados aspectos, poderia considerar-se a perspectiva apenas como um recurso ligado à composição, talvez como uma marca de estilo (17). Quanto mais fino for o grão do pormenor histórico, tanto mais difícil se tornará architectar uma justificação para o poder de que goza a perspectiva na *Weltanschauungsphilosophie*.

E, no entanto, o motivo central deste estudo é a perspectiva em pintura. Di-lo Panofsky numa nota de rodapé, ao apontar como objectivo fundamental do seu trabalho a distinção entre os sistemas perspectivísticos antigo e moderno. Em parte, esta atitude radica no facto de a perspectiva continuar a ser um modelo heurístico a que se não resiste, por encorajar as ligações simbólicas que sugere. Panofsky explora a perspectiva, em contínuos segundos sentidos, comprimindo a relação simbólica entre Arte e visão do mundo. Chega, por exemplo, à conclusão de que o sistema espacial da pintura do *Trecento* se baseava em «elementos» que já existiam na pintura Bizantina (cornijas projectadas, tectos lavrados, chão de azulejos, etc.). Ora, «para que a estes *dissecta membra* fosse dada unidade, faltava apenas o sentido gótico de espaço» (p. 53), diz-nos ainda. A realização epistemológica da perspectiva traduz-se também numa realização ao nível da História da Arte. A perspectiva vem criar a junção de espaço e arquitectura, da mesma forma que Giotto e Duccio criaram a síntese das artes Bizantina e Gótica. Panofsky não consegue evitar o recurso a um conceito que nada tem de histórico, mas que se revela, sistematicamente, útil. Trata-se do conceito de *Sehbild*, ou imagem visual interna, intimamente ligada à imagem da retina mas, como é óbvio, imperfeitamente idêntica a ela. A distinção essencial que Panofsky estabeleceu entre a perspectiva da Antiguidade e a do Renascimento é, assim, formulada: os Antigos criaram obras aparentemente fictícias, por se recusarem a pôr de lado os conhecimentos que detinham acerca da verdade da percepção (p. 44). Parte-se do pressuposto de que o objecto de representação não era a coisa em si, mas a imagem mental que dele tínhamos, a nossa *Sehbild*. Só não se descortina com facilidade o motivo que levaria alguém a reproduzir os resultados da visão. Digase, aliás, que foi objecto de reflexão de Wittgenstein o modo como alguém poderia levar isso a cabo (18). Conforme foi realçado por Joel Snyder, à partida, a ideia de uma *Sehbild* (imagem visual) é o contri-

buto dado pelo quadro com perspectiva moderna ⁽¹⁹⁾. Poder-se-á, talvez, entrever algo de aberrante na aspiração de Alberti e de Leonardo a pintar a aparência dos objectos, em vez de representar aquilo que, de facto, são e, depois, permitir à visão subjectiva que actue sobre a representação ⁽²⁰⁾.

Acaba por ser esta quimérica *Sehbild* (imagem visual) a fazer gorar-se uma das ambições mais fulgurantes do estudo. Panofsky propunha-se, logo à partida, abalar o que na perspectiva linear aspirasse a ser autêntico ou natural. Foi este projecto, originado num relativismo ascético digno de Riegl, que granjeou renome ao estudo sobre a perspectiva. O que Panofsky se propunha chamou a atenção dos filósofos e dos psicólogos perceptuais ⁽²¹⁾. Não está aqui em questão o facto de a perspectiva ser, ou não ser, uma convenção arbitrária. Na verdade, Panofsky não consegue cumprir o que prometera e, rapidamente, se desvia do relativismo radical. A *Sehbild*, ou imagem da retina, transforma-se num critério objectivo de realismo. A perspectiva na Antiguidade guarda maior fidelidade à verdade da percepção da que a perspectiva do Renascimento e isto porque busca reproduzir a curvatura da imagem da retina. A perspectiva mais autêntica traduzir-se-ia numa representação curvilínea.

Não se deduza daqui que à *Sehbild* pertence a última palavra. Apesar da sua falta de fidelidade à percepção, a perspectiva Renascentista possuía, aos olhos de Panofsky, a virtude de instaurar um equilíbrio perfeito entre as exigências do sujeito e as do objecto. Panofsky revelou sempre tendência para os esquemas tripartidos e preferência pela conciliação dos opostos. À semelhança do que se verifica com a epistemologia Kantiana, na perspectiva linear está implícita uma abstracção necessária relativamente ao empirismo. Panofsky acaba por mostrar que aquilo que de literal existe na perspectiva greco-romana é tão pretensioso e vago como o cepticismo de Hume. A perspectiva linear pode revelar-se vulnerável a ataques vindos de posições radicalmente subjectivas ou radicalmente objectivas. Já o ocupar um lugar central, moderado, lhe garante segurança perfeita. É-lhe concedida por Panofsky universalidade igual à que foi dada à conciliação do racionalismo e do empirismo por Kant, a que chama «filosofia crítica». Nas categorias *a priori* descobriu ele um ponto de vista absoluto. Não encontrou solução para o problema equacionado por Kant, mas tão pouco viu qualquer razão para a procurar.

Paradoxalmente, poderia ter sido a perspectiva a mostrar uma saída. Desde o Renascimento que o conceito de «perspectivismo» significa igualmente relativismo. Sugere que um problema é sempre equacionado a partir de um dado ponto de vista e, também, que ponto de vista algum pode ser considerado como intrinsecamente superior ou

Conto e ciência

mais fidedigno do que qualquer outro. Panofsky distanciou-se de Riegl, ao dotar a perspectiva linear do Renascimento de um estatuto especial. Se exceptuarmos as propostas avançadas pelo filósofo da ciência, Paul Feyerabend, poderemos dizer que o desenvolvimento do projecto de Riegl, na linha oposta, apontando para um relativismo histórico total, nunca se concretizou. Feyerabend radicaliza o modelo da História da Ciência, proposto por Thomas Kuhn, sob a forma de uma sequência de desmedidos paradigmas, e defende não serem tais paradigmas passíveis de alteração por motivos racionais ou até compreensíveis. Neste ponto, Feyerabend faz apelo à História da Arte de Riegl. Além disso, o seu exemplo principal é a perspectiva no séc. xv. Mesmo neste campo, em que a pintura, por vezes, se não distingue da ciência, não impera um critério estável de acordo com o qual seja possível avaliar a exactidão do modelo de representação. A perspectiva linear não passa de mais um «estilo» artístico (e científico) ⁽²²⁾.

Panofsky disse exactamente o mesmo e muito mais. Na sua opinião, a perspectiva era mais do que um estilo. Ao contrário de Feyerabend, não estava preparado para aceitar a arbitrariedade da História da Cultura e da própria História. Feyerabend põe a ridículo a afirmação de Hegel segundo a qual «a mudança de uma ideia deve ser racional e isto no sentido de que existe uma ligação entre o facto que leva à mudança e o conteúdo da ideia em mudança». Esta é uma afirmação plausível desde que se esteja em contacto com pessoas racionais ⁽²³⁾. A posição de Feyerabend define-se como o prolongamento natural de uma Filologia rigorosa e anticontextual. Ao recorrer a esses dois mecanismos de volição, a saber, o modelo de resolução de problemas e a contextualização (a forma simbólica), Panofsky transpôs as fronteiras da Filologia.

Contudo, seria erróneo interpretar a iconologia de Panofsky, o que tem sido frequente, como o movimento de fuga em direcção à Filologia. Uma vez na América, Panofsky pôs completamente de parte a retórica da vontade. Todavia, mantiveram-se intocadas as estruturas diacrónicas e sincrónicas abordadas no estudo sobre a perspectiva. Consolidadas essas estruturas, o trabalho filológico, posteriormente desenvolvido, resumir-se-ia à exposição e manutenção dos seus pontos fracos. Afinal, a iconologia não se tem revelado uma hermenêutica da Cultura particularmente útil. Em geral, aquilo que diz acerca de uma cultura é tautológico (por exemplo: este tipo de cultura poderia ter dado origem a esta obra). Na opinião de Damisch, ao aceitar a metáfora totalizadora da *Weltanschauung* ⁽²⁴⁾, Panofsky distanciou-se de Cassirer em aspectos essenciais. Mostrou-se relutante em aperceber sistemas simbólicos divergentes, em aceitar uma cultura com «falhas». Mas à Filologia viria a caber o papel de reafirmar precisamente tal divergência.

Christopher S. Wood

NOTAS

¹ «Der Begriff des Kunstwollens», reimpresso em *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, de Panofsky, editado por Harioif Oberer e Egon Verheyen (Berlim: Hessling, 1964), p. 29; publicado originalmente em *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), pp. 321-39. Traduzido, em língua inglesa por Kenneth J. Northcote e Joel Snyder sob o título de «The Concept of Artistic Volition», *Critical Inquiry* 8 (1981), pp. 17-34.

² «Der Begriff des Kunstwollens», p. 30.

³ Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Viena: Österreichische Staatsdruckerei, 1927; publicado originalmente em 1901), pp. 400-401. Traduzido para inglês por Rolf Winkes sob o título de *Late Roman Art Industry* (Roma: Bretschneider, 1985).

⁴ Este aspecto foi apontado por Sheldon Nodelman no seu estudo «Structural Analysis in Art and Anthropology», *Yale French Studies* 36/37 (1966), pp. 89-103. Sobre a História da Arte de Riegl, em geral, consultar o estudo de grande qualidade de Henri Zerner, «Alois Riegl: Art, Value and Historicism», *Daedalus* 105 (1976), pp. 177-88, e o debate em *Critical Historians of Art* de Michael Podro (New Haven: Yale University Press, 1982), pp. 71-97.

⁵ Wölfflin, *Principles of Art History* (Nova Iorque: Dover, 1950), p. 250; publicado originalmente com o título de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Munique: Bruckmann, 1915).

⁶ Dos princípios metodológicos, primeiramente definidos por Wölfflin, os mais relevantes constam da sua dissertação *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), reimpressa em *Kleine Schriften* (Basileia: Schwabe, 1946), pp. 13-47, e ainda da Introdução e da Conclusão de *Grundbegriffe*.

⁷ O «estruturalismo» de Wölfflin era menos ascético do que o defendido por Riegl. Mas a Wölfflin pouco faltou para pôr em prática a História da Arte filosófica, latente no seu formalismo. Wölfflin separou a Arte da História Geral, mas voltou-as a juntar, mais tarde. Não se compreende muito bem o que o deteve. As experiências mais ousadas da geração seguinte, às quais assistiu,

tê-lo-ão ajudado a descobrir, de novo, as virtudes da reserva positivista. Ver, nomeadamente, a «Revision» feita a *Grundbegriffe* (1933), reimpressa em *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basileia: Schwabe, 1941), pp. 18-24.

⁸ O estudo de Nodelman, referido na nota 4, constitui a melhor abordagem feita em língua inglesa. O manifesto do Grupo traduziu-se em dois notáveis volumes *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1/2 (1931/1933), editados por Pächt.

⁹ Ver a crítica, de importância marcante, de Meyer Schapiro, «The New Viennese School», *Art Bulletin* 18 (1936).

¹⁰ «Die Quintessenz der Lehren Riegls», Introdução a Riegl, *Gesammelte Aufsätze* (Augsburgo e Viena: Filser, 1929); reimpresso em Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit* (Mittenwald: Mäander, 1978), pp. 32-48.

¹¹ Panofsky, *Die Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (Munique: Wolff, 1924).

¹² *Idea: A Concept in Art Theory*, tradução, em língua inglesa, de Joseph J. S. Peake (Nova Iorque: Harper & Row, 1968), p. 126 e nota 38; publicado originalmente com o título de «Idea»: *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, 5 (Leipzig e Berlim: Teubner, 1924).

¹³ Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, p. 401.

¹⁴ Panofsky, «Der Begriff des Kunstvollens», p. 32, e também a nota 11 sobre o «sentido imanente» de uma época.

¹⁵ Não se fica, necessariamente, mais à vontade, quando a sincronia é exacta. Veja-se, por exemplo, os comentários de Panofsky acerca do Cubismo e do conceito de Relatividade em Einstein, surgidos em *Early Netherlandish Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1953), p. 5, nota 1.

¹⁶ Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris: Flammarion; 1987), p. 29.

¹⁷ Consultar os excelentes trabalhos de Robert Klein, «Pomponius Gauricus on Perspective» e «Studies on Perspective in the Renaissance», ambos reimpressos em *Form and Meaning* (Nova Iorque: Viking, 1979), publicado originalmente com o título de *La Forme et l'intelligible* (Paris: Gallimard, 1970); consultar ainda «La Question della prospettiva», de Marisa Dalai, na edição italiana de Panofsky, *La Prospettiva come 'forma simbolica'* (Milão: Feltrinelli, 1961), pp. 118-41, e traduzida como Introdução à edição francesa, *La Perspective comme forme symbolique* (Paris: Minuit, 1975).

¹⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Nova Iorque: Macmillan, 1958), II.xi, p. 193 e seguintes.

¹⁹ Snyder, «Picturing Vision», *Critical Inquiry* 6 (1980), pp. 499-526.

²⁰ Esta é uma das implicações subjacentes ao pensamento de Klein sobre a perspectiva. Ver o estudo «Pomponius Gauricus on Perspective».

²¹ Confrontar a posição nominalista radical assumida por Nelson Goodman em *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976), pp. 10-19, sobretudo p. 16 e nota 17 contendo referências a diversos pensadores com uma orientação afim.

²² Feyerabend, *Against Method* (Londres: Verso, 1978), p. 223 e seguintes; e *Wissenschaft als Kunst* (Frankfurt: Suhrkamp, 1984), pp. 17-84.

²³ Feyerabend, «Consolations for the Specialist», em *Criticism and the Growth of Knowledge*, editado por Imre Lakatos e Alan Musgrave (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), p. 213.

²⁴ Damisch, *L'Origine de la perspective*, p. 32 e seguintes.

A PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA

111213 ab 010119.71
BIBLIOTECA

CAPÍTULO I

«Item *Perspectiva* ist ein lateinisch Wort, bedeuht ein *Durchsehung*» («*Perspectiva* é uma palavra latina que significa 'ver através de'»). Assim procurou Dürer explicar o conceito de perspectiva⁽¹⁾. Embora esta *lateinisch Wort* (palavra latina) tivesse sido já utilizada por Boécio⁽²⁾ e, à partida, não possuísse um sentido tão definido⁽³⁾, adoptaremos, no essencial, a definição de Dürer. Não vamos fazer referência a uma visão do espaço totalmente «dotada de perspectiva» quando se tratar de simples objectos isolados, representados em «tamanho reduzido, como casas ou mobiliário. Só vamos falar dela caso se trate de uma imagem completa, transformada (e citamos outro teórico do Renascimento) numa «janela» e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa «janela»⁽⁴⁾. Assim se nega o suporte material em que são desenhados, pintados ou esculpidos as figuras ou os objectos e se reinterpreta esse suporte apenas como um «plano do quadro». Sobre este plano do quadro projecta-se o contínuo espacial visto através dele e no qual se considera estarem contidos os diversos objectos isolados⁽⁵⁾».

Se é uma impressão sensorial imediata ou uma representação geométrica, mais ou menos «correcta», a determinar esta projecção, não vem, até ao momento, ao caso. A representação correcta referida foi, na verdade, inventada no Renascimento e, mau grado os variados aperfeiçoamentos técnicos e simplificações a que a submetem, permaneceu, no que toca às premissas e aos objectivos, inalterada até à época de Desargues. A explicação mais acessível é a seguinte: imagine a imagem (de acordo com a definição da «janela») como uma secção transversal plana feita através da chamada pirâmide visual; é o olho o vértice desta pirâmide e ele está ligado aos pontos isolados que fazem parte do

espaço a representar. Como a posição relativa destes «raios visuais» determina a posição aparente dos pontos que lhes correspondem na imagem visual, terei apenas de desenhar o plano e o alçado de todo o sistema, por forma a determinar que a figura surgirá na superfície de intersecção. O plano dar-me-á a extensão, o alçado a altura. Combinados estes valores num terceiro desenho, ser-me-á fornecida a projecção perspectiva por que ansiava (Figura 1).

Num quadro construído assim, isto é, através daquilo que Dürer definiu como uma «intersecção plana e transparente de todos os raios provenientes do olho e que recaem sobre o objecto que este vê» (6), são válidas as leis que passo a referir. Em primeiro lugar, todas as perpendiculares ou «ortogonais» se encontram no chamado ponto de fuga central, que é determinado pela perpendicular tirada a partir do olho para o plano do quadro. Em segundo lugar, todas as paralelas, independentemente da direcção que tomem, possuem um ponto de fuga comum. Se estiverem num plano horizontal, o seu ponto de fuga estará sempre naquilo que se designa por horizonte; ou seja, na linha horizontal que atravessa o ponto de fuga central. Além disso, se as linhas paralelas formarem um ângulo de 45 graus com o plano do quadro, a distância existente entre o seu ponto de fuga e o ponto de fuga central igualará a distância que vai do olho ao plano do quadro. Por fim, há a considerar que as dimensões iguais diminuem progressivamente, à medida que se dá o seu afastamento no espaço. Deste modo, se considerarmos que se conhece o ponto de partida do olhar, será possível calcular qualquer parcela do quadro, a partir da que a antecede ou da que se lhe seguir (ver a Figura 7).

Para garantir a existência de um espaço absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogéneo, a «perspectiva central» lança mão de dois pressupostos tácitos, mas fundamentais, a saber: vemos com um olho imóvel; a secção transversal plana da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução apropriada da nossa imagem óptica. De facto, ambas as premissas dão corpo a abstracções bastante audaciosas da realidade, considerada aqui «realidade» como a genuína impressão óptica subjectiva. A verdade é que a estrutura de um espaço infinito, imutável e homogéneo, em resumo, um espaço puramente matemático, difere em muito da estrutura do espaço psicofisiológico: «A percepção ignora o conceito de infinito, à partida tornado restrito por determinados limites espaciais impostos pela nossa faculdade perceptiva. Relativamente ao espaço perceptual, não se pode falar de infinito, nem, tão pouco, de homogeneidade. A homogeneidade do espaço geométrico assenta, principalmente, na ideia de que todos os elementos desse espaço, os «pontos» nele reunidos, constituem simples indicadores de posição, privados de conteúdo independente próprio fora desta relação, da posição que ocupam em relação uns aos outros. Na sua relação recíproca, esgota-se-lhes a realidade, realidade que não é substancial, mas funcional. Como estes pontos não possuem qualquer tipo de conteúdo, como se tornaram, simplesmente, a expressão de relações

ideais, não chegam a levantar o problema da existência de diversidade no conteúdo. A sua homogeneidade implica unicamente semelhança de estrutura, baseada na sua função lógica comum, no objectivo e no sentido ideais, também comuns. De onde concluímos que jamais o espaço homogéneo é espaço dado. É sim espaço criado pela representação. O conceito geométrico de homogeneidade pode, de facto, expressar-se no postulado segundo o qual será possível desenhar, a partir de todos os pontos do espaço, figuras semelhantes em todas as direcções e de todas as dimensões. Não há ponto algum do espaço da percepção imediata em que este postulado se concretize. Não deparamos com uma rigorosa homogeneidade na posição e na direcção; a cada lugar cabe o seu modo próprio, o seu valor específico. Quer o espaço visual, quer o táctil (*Tasträum*), são anisotrópicos e não homogéneos se postos em contraste com o espaço métrico da geometria euclídeana, pois 'as direcções principais de organização (em frente de-atrás de, em cima-em baixo, à direita-à esquerda) não se assemelham em nenhum destes espaços fisiológicos' (7).

Postulado

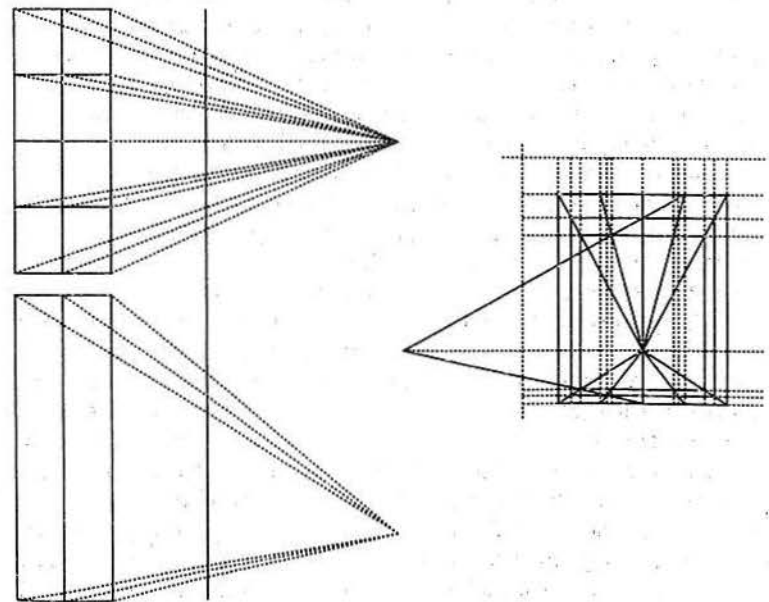


Figura 1. Representação «perspectiva linear» moderna de um espaço interior rectangular («caixa espacial»). Em cima, à esquerda: plano. Em baixo, à esquerda: alçado. À direita: imagem perspectiva conseguida através da combinação dos segmentos traçados na «linha de projecção».

A representação perspectiva exacta é uma abstracção sistemática conseguida a partir da estrutura deste espaço psicofisiológico. Tornar real, através da representação do espaço, exactamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência directa do mesmo espaço, eis o resultado da representação perspectiva e, mais do que resultado, o objectivo que esta se propõe atingir. Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático. Renega as diferenças entre a parte da frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia (o espaço «vazio»), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num «quantum continuum» único. Deixa no esquecimento o facto de vermos não com um olho imóvel, mas com dois olhos, em movimento constante, que geram um campo de visão esferoidal. Não toma em consideração a diferença imensa que há entre a «imagem visual», psicologicamente condicionada, através da qual tomamos consciência do mundo visível, e a «imagem da retina», condicionada mecanicamente, que se imprime no olho físico. Verifica-se, na nossa consciência, uma tendência equilibradora muito particular, originada no trabalho conjunto da visão e do tacto, para atribuir aos objectos apercebidos tamanho e forma definidos, adequados. Por esta razão, a mesma tendência vai no sentido de ignorar, ou, pelo menos, de não conceder grande importância às distorções a que a retina sujeita tamanhos e formas. Digamos, finalmente, que a representação perspectiva ignora a circunstância capital de esta imagem da retina, se não considerarmos a sua «interpretação» psicológica posterior e o facto de os olhos se moverem, constituir uma projecção numa superfície côncava, não numa superfície plana. Registe-se, assim, e já a um plano factual muito inferior, pré-psicológico, uma discrepância básica entre a «realidade» e a sua representação. Isto aplica-se igualmente, como é óbvio, ao funcionamento, em moldes análogos, da máquina fotográfica.

Poderemos recorrer a um exemplo muito acessível. Se uma linha for dividida de modo a que as suas partes *a*, *b* e *c* subtendam ângulos iguais, as três partes, objectivamente desiguais, serão representadas numa superfície côncava (como a retina), sob a forma de extensões aproximadamente iguais. Caso sejam projectadas numa superfície plana, aparecer-nos-ão, como anteriormente, com dimensões desiguais (Figura 2). Aqui temos a origem das distorções periféricas que se nos tornaram familiares através da fotografia, mas que marcam, igualmente, a diferença entre a imagem representada em perspectiva e a imagem da retina. As distorções mencionadas podem ter expressão matemática, traduzida na discrepância existente entre a proporção dos ângulos de visão, por um lado, e, por outro, entre a proporção das secções lineares resultantes da projecção numa superfície plana. Quanto mais amplo for o ângulo de visão total ou compósito, isto é, quanto menor for a proporção entre a distância que vai do olho à imagem e o tamanho da

imagem, tanto mais acentuada será a distorção⁽⁸⁾. Mas esta discrepância, de carácter meramente quantitativo, entre a imagem da retina e a representação perspectiva, já detectada nos primórdios do Renascimento, é acompanhada de uma discrepância formal. Esta resulta, prioritariamente, do movimento do olhar e, em segundo lugar, da curvatura da retina. Embora a perspectiva projecte as linhas rectas como rectas, o nosso olhar apercebe-as, a partir do centro de projecção, como curvas convexas. Enquanto um padrão quadriculado regular, visto a pequena distância, parece expandir-se e formar um escudo, um quadriculado objectivamente curvo tornar-se-á, nas mesmas circunstâncias, direito. Se as ortogonais de um edifício, rectas de acordo com a representação perspectiva normal, corresponderem à imagem factual dada pela retina, teriam de ser traçadas curvas. Para ser ainda mais rigoroso, direi que até as verticais teriam de se tornar um pouco curvas (*pace* Guido Hauck, cujo desenho está reproduzido na Figura 3).

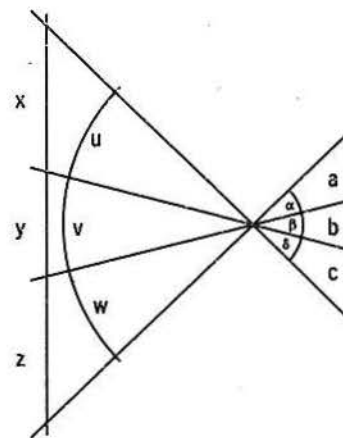


Figura 2. Explicação das «distorções periféricas».

Dois momentos houve, na Época Moderna, em que a curvatura da imagem óptica foi sujeita a apreciação: no fim do século passado, ⁽⁹⁾ entre os psicólogos e os físicos de renome e (facto aparentemente ignorado até à data) entre os grandes astrónomos e matemáticos do início do século dezassete. São de salientar aqui as palavras de Wilhelm Schickhardt, o singular primo do arquitecto de Württemberg e viajante por terras de Itália, Heinrich Schickhardt. Disse ele: «Todas as linhas, mesmo as que são mais rectas, surgem como ligeiramente curvas, caso não estejam *directe contra pupillam* (directamente diante dos olhos).

Mas, não há pintor que faça fé nisto. Por isso, para pintar as partes rectas de um edifício, todos usam linhas rectas, apesar de, segundo a verdadeira arte da perspectiva, tal ser incorrecto... Senhores artistas, o que dizeis a isto!?»⁽¹⁰⁾. Este ponto de vista mereceu a aprovação de Kepler, pelo menos, na medida em que ele aceitou a possibilidade de, tanto a cauda de um cometa como a trajectória de um meteoro, ambas objectivamente rectas, poderem ser subjectivamente apercebidas como curvas. O aspecto mais fascinante reside no facto de Kepler estar, por completo, ciente de, a princípio, ter menosprezado, negado até, essas curvas ilusórias, só porque a sua escola tinha sido a da perspectiva linear. As regras da perspectiva em pintura haviam-no levado a considerar que o que é recto é sempre visto como tal, sem abrir caminho à reflexão sobre o facto de o olho projectar na superfície interna de uma esfera, não numa *plana tabella* ⁽¹¹⁾. De facto, se mesmo hoje em dia, só alguns há que se aperceberam da existência das referidas curvaturas, esse facto deve-se, em parte, ao hábito, que o ver fotografias reforça, da representação perspectiva linear. Esta representação é apenas compreensível para um sentido muito específico, diria mesmo, um sentido especificamente moderno do espaço, ou, se quisermos, do mundo.

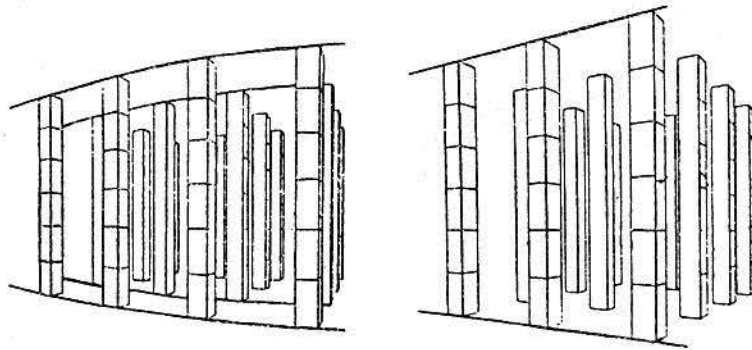


Figura 3. Átrio com pilares construído de acordo com a perspectiva «subjectiva» ou curva (à esquerda) e com a perspectiva esquemática ou linear (à direita). (Segundo Guido Hauck).

Numa época em que a percepção era ditada por uma concepção espacial consubstanciada na perspectiva puramente linear, impunha-se a redescoberta das curvaturas do nosso (chamemos-lhe assim) universo óptico-esferoidal. Mas, numa época em que imperava o hábito de ver em perspectiva, perspectiva que não era a linear, a existência dessas curvaturas não levantava dúvidas. Isto acontecia na Antiguidade, na Óptica

e na Teoria da Arte (bem como na Filosofia, embora apenas sob a forma de analogias), em que são constantes as referências a linhas rectas vistas como se fossem curvas e a linhas curvas vistas como se de rectas se tratasse. Outras observações feitas apontam a necessidade de as colunas se subordinarem à *entasis* (relativamente fraca, em geral, na Época Clássica), para não parecerem inclinadas e a necessidade do epistílio e o estilóbato serem construídos curvos, de modo a não parecerem vergar ao peso. E é bem verdade que os resultados práticos destas descobertas estão comprovados nas curvaturas do templo dórico, nossas conhecidas ⁽¹²⁾. A Óptica da Antiguidade, que levou à concretização destas ideias, opôs-se, inicialmente, à perspectiva linear. Se foram então compreendidas, de maneira tão lúcida, as distorções esféricas da forma, tal compreensão radica em, ou, pelo menos, corresponde a um reconhecimento, mais significativo ainda, das distorções das grandezas. Também neste campo a teoria Óptica da Antiguidade se ajusta melhor do que a perspectiva do Renascimento à estrutura factual da impressão óptica subjectiva. A Óptica da Antiguidade entendia o campo de visão como uma esfera ⁽¹³⁾. Sustentava, por isso, que as grandezas aparentes (isto é, as projecções dos objectos dentro desse campo de visão esférico) são, sempre e exclusivamente, determinadas pela amplitude dos ângulos de visão, não pela distância a que os objectos estão do olho. Logo, a relação entre as grandezas dos objectos não se pode exprimir em medidas de comprimento simples, só pode ser expressa em graus de ângulo ou de arco ⁽¹⁴⁾. Já no Oitavo Teorema, Euclides prevê e «anula», de forma explícita, qualquer ponto de vista contrário. Afirma ele que a diferença aparentemente verificada entre duas grandezas iguais, apercebidas de distâncias diferentes, não é determinada pela proporção dessas distâncias e sim pela proporção, menos discordante, dos ângulos de visão (Figura 4) ⁽¹⁵⁾. Esta teoria é diametralmente oposta à que subjaz à representação perspectiva moderna, já nossa conhecida através da máxima de Jean Pélerin, chamado também Viator: «Les quantitez et les distances Ont concordables différences» («As quantidades e as distâncias variam proporcionalmente») ⁽¹⁶⁾. Não será acidental que deparemos com paráfrases, com traduções até, de Euclides, feitas durante o Renascimento, nas quais o Oitavo Teorema foi suprimido por inteiro ou submetido a tais «correções» que o sentido original se perdeu ⁽¹⁷⁾. Sem dúvida que se fez sentir a contradição entre a *perspectiva naturalis* ou *communis*, defendida por Euclides, e a *perspectiva artificialis*, que se desenvolvera entretanto. A primeira mais não procurou do que a formulação matemática das leis da visão natural, ligando, assim, a grandeza aparente ao ângulo de visão. Contrariamente a ela, a segunda tentou estabelecer um método que se provasse útil na representação de imagens em superfícies bi-dimensionais. Esta contradição só poderia ser resolvida com a rejeição do axioma dos ângulos. Assim, o reconhecimento do axioma implica que a criação de uma imagem perspectiva é, em rigor, tarefa impossível, pois não restam dúvidas quanto ao facto de uma esfera se não poder apresentar numa superfície.

axioma
plano

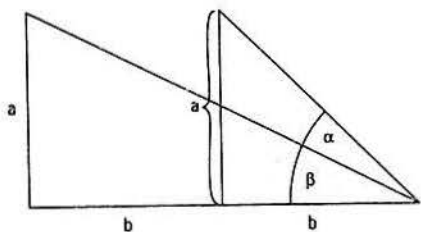
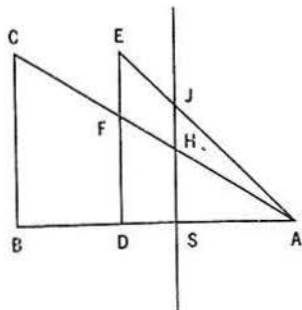


Figura 4. Contraste entre representações «perspectiva linear» e «perspectiva angular»: na perspectiva linear (em cima), as grandezas aparentes (HS e JS) são inversamente proporcionais às distâncias (AB e AD); na perspectiva angular (em baixo), as grandezas aparentes (β e $a + \beta$) não são inversamente proporcionais às distâncias ($2b$ e b).

CAPÍTULO II

Chegados a este ponto, somos levados a pensar se teria sido possível a Antiguidade desenvolver uma perspectiva geométrica e de que modo. Do que até nós chegou sobre os Antigos, ficou-nos a ideia de nunca se desviarem do pressuposto segundo o qual eram os ângulos, e não as distâncias, a determinar as grandezas aparentes. É evidente, por um lado, que, enquanto a pintura Antiga se mantivesse fiel a este princípio, pouco lugar nela haveria para considerações sobre a projecção numa superfície plana. Tenderia, isso sim, a adoptar a projecção numa superfície esférica. Por outro lado, não oferece dúvidas o facto de a pintura da Antiguidade possuir ainda menos preparação do que a do Renascimento, para pôr em prática a projecção «estereográfica», entendida, nomeadamente, no sentido que lhe deu Hiparco. Quanto muito, teremos de tomar em conta se na Antiguidade se procedeu, ou não, a uma abordagem com utilidade artística. Tal representação poderia, imaginemos, basear-se na ideia de uma «esfera de projecção» — ou, em plano e em alçado, de um círculo de projecção —, na qual, porém, os arcos do círculo tivessem sido substituídos pelas suas cordas. Conseguir-se-ia, assim, uma aproximação relativa das grandezas representadas às amplitudes dos ângulos, e os problemas técnicos não seriam mais numerosos do que os levantados pelo método moderno. A pintura antiga, pelo menos a Helenística e Romana do período tardio, poderá ter tido acesso a essas normas, mas dar por certa tal possibilidade, afigura-se-nos demasiado arriscado.

Numa passagem, amplamente comentada, de *Dez Livros sobre a Arquitectura*, de Vitruvius, encontra-se esta definição verdadeiramente notável: A «*Scenographia*», ou seja, a representação perspectiva de uma estrutura tridimensional sobre uma superfície, baseia-se numa «*omnium*

linearum ad circini centrum responsus» (18). À partida, é óbvio, alimentou-se a esperança de descobrir neste *circini centrum* o ponto de fuga central da perspectiva moderna. Mas esse ponto de fuga unificado não surge em uma única das pinturas da Antiguidade que chegaram aos nossos dias. E, pormenor de importância, as próprias palavras parecem excluir esta interpretação, uma vez que *circini centrum* significa literalmente «ponto cardenal», e não «centro de um círculo». Não se pode interpretar o ponto de fuga central da perspectiva linear moderna, o simples ponto de convergência de ortogonais, como se fosse o ponto fixo de uma bússola (19). Se Vitruvius se estiver a referir a uma representação perspectiva precisa (implícita na menção feita a *circinus*), vislumbra-se uma probabilidade de ele pretender significar com *centrum* um «centro de projecção» que represente o olho de quem vê, e não um ponto de fuga existente no interior do quadro. Assim, em desenhos preparatórios, esse centro (e neste aspecto haveria completa submissão ao axioma do ângulo, da Antiguidade) seria o centro de um círculo que interceptasse os raios visuais, tal como a linha recta que representa o plano do quadro interceptaria, na representação perspectiva moderna, os raios visuais. De qualquer forma, caso se recorra a esse «círculo de projecção» para representar (o que, a verificar-se, levaria, conforme vimos, à substituição dos arcos do círculo pelas cordas correspondentes), o resultado obtido irá ao encontro dos testemunhos de que dispomos, num aspecto capital. Explicitemo-lo: os prolongamentos das ortogonais não se juntam num ponto único, antes convergem tenuemente e reúnem-se, em pares, em pontos diversos, existentes ao longo de um eixo comum. Quando o círculo se abre, os arcos divergem, digamos, nos extremos, o que provoca um efeito de «espinha de peixe» (Figura 5).

Não se pode sancionar a interpretação dada à passagem de Vitruvius já citada, como se fosse inequívoca. Dificilmente se poderá dá-la por provada, pois em quase todos os quadros que subsistem, a representação é pouco rigorosa. Seja como for, este princípio da espinha de peixe, ou, dito de maneira mais elaborada, princípio do eixo de fuga, deteve, pelo menos até onde podemos remontar, um lugar central na representação espacial da Antiguidade. Umhas vezes, depara-se-nos sob a forma de uma convergência parcial, segundo o que foi descrito e que satisfaz à nossa representação em círculo hipotética (Ilustração 1). Surge-nos, de outras vezes, sob forma mais esquemática, embora mais viável, de um paralelismo, relativamente puro, de ortogonais oblíquas. Desta última versão dão já provas os vasos do Sul de Itália, do século IV a.C. (Ilustrações 2 e 3) (20).

Porém, se comparada com a moderna, esta maneira de representar o espaço resente-se de um particular desequilíbrio e de contradições internas: A representação do ponto de fuga moderno distorce a extensão, a profundidade e a altura em proporção constante, definindo, assim, sem margem para equívoco, o tamanho aparente de um qualquer objecto,

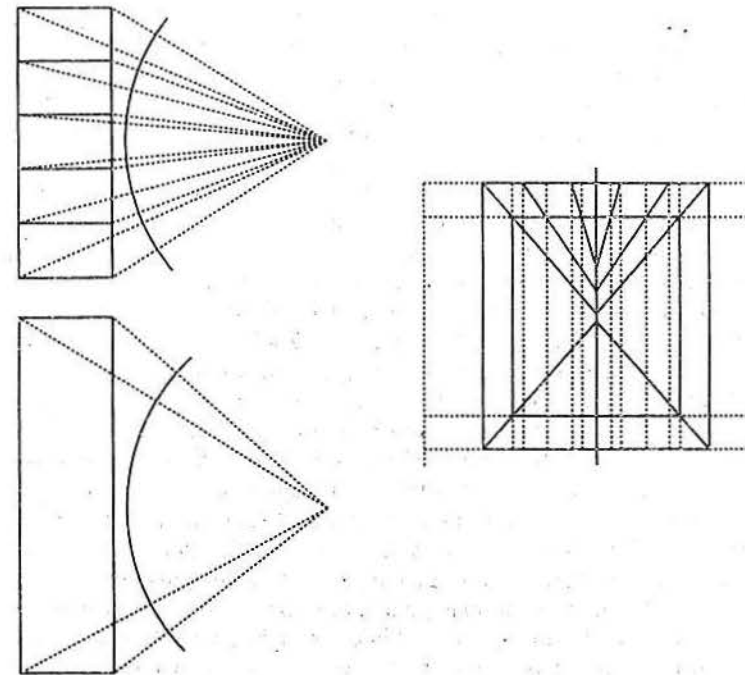


Figura 5. Representação «perspectiva angular» antiga de um espaço interior rectangular («caixa espacial»). Em cima, à esquerda: plano. Em baixo, à esquerda: alçado. À direita: imagem perspectiva conseguida através da combinação dos segmentos traçados no «círculo de projecção».

tamanho que corresponde à sua grandeza real e à sua posição relativamente ao olhar, Reside aqui a vantagem imensa do método moderno e a razão de ter sido tão intensamente procurado. Segundo o princípio do eixo de fuga não é possível verificar-se a distorção constante, porque não há validade na organização dos raios. A incapacidade do princípio do eixo de fuga de reduzir, de maneira correcta, um padrão quadriculado, ilustra perfeitamente o que atrás dissemos. Na verdade, os quadros do meio são demasiado grandes ou pequenos em excesso. Discrepâncias deste teor na perspectiva foram escamoteadas pelo recurso a rosáceas, grinaldas, drapeados e outros ornamentos. Assim foi na Antiguidade mas, sobretudo, no fim da Idade Média, quando a representação, a que venho fazendo referência, ressurgiu em muitos pontos da Europa (21). Devemos acrescentar o seguinte: se forem representadas desta maneira, as diagonais de um quadriculado só ficarão correctas, caso as distâncias da parte posterior dêem a ideia de aumentar e não

de diminuir, como deveria ser o caso. Contrariamente, se diminuirmos as distâncias, as diagonais parecerão ficar interrompidas.

É verdade que este problema parece situar-se mais no âmbito da Matemática do que no da Arte, já que se poderia, e com razão, apontar que a imperfeição relativa, até mesmo a ausência absoluta, de uma representação perspectivada nada tem a ver com o valor artístico (tal como, no caso inverso, a rigorosa observância das leis da perspectiva não redundará em prejuízo da «liberdade» artística). Mas, se a perspectiva não constitui um factor valorativo, é, por certo, um factor estilístico. Poderá mesmo ser caracterizada como (e o termo tão apropriado de Ernst Cassirer penetra na História da Arte) uma dessas «formas simbólicas» em que «o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo». Por isso, é fundamental apurar se os períodos e áreas da Arte possuem ou ignoram a noção de perspectiva e também definir que noção é essa.

A Arte da Antiguidade Clássica era puramente física: enquanto realidade artística apenas reconhecia o tangível e o visível. Os seus objectos eram materiais e tridimensionais, dotados de funções e proporções definidas e, por esse motivo, em certa medida, antropomorfizados. Esses objectos não se amalgamavam numa unidade espacial, como sucede na pintura, mas juntavam-se de modo a formar algo de semelhante a um aglomerado tectónico ou plástico. Certo é ter a Arte helenística começado a afirmar tanto o valor do corpo sujeito a motivação interna, como o encanto da sua superfície exterior. Igualmente foi por ela apercebido serem merecedoras de representação quer a natureza animada, quer a inanimada, tanto o que era plástico e belo, como o pictório, o feio, o vulgar, os corpos sólidos e o espaço envolvente e unificador. Mas até a imaginação artística helenística manteve a ligação aos objectos isolados e a um ponto tal que o espaço não era percebido como algo susceptível de englobar e dissipar o contraste entre corpos e não-corpos, mas apenas como aquilo que subsiste, se quisermos, entre os corpos. O espaço foi, assim, mostrado artisticamente, em parte pela mera sobreposição, em parte por uma justaposição ainda não sistemática. Mesmo quando a Arte greco-romana passou a representar interiores autênticos e paisagens verdadeiras, esse mundo enriquecido e alargado manteve as suas quebras na uniformidade, continuou a ser um mundo em que os corpos e os abismos que os separam se traduziam apenas em variações ou modificações de um contínuo da mais elevada ordem. Tornaram-se tangíveis as distâncias em profundidade, mas não podem ser expressas em termos de um «módulo» imutável. As ortogonais reduzidas convergem, mas nunca para um horizonte único, e muito menos para um centro único (embora se verifique, regra geral, nos traçados de arquitectura a elevação das linhas da base e a descida das linhas do telhado) (22). Geralmente as grandezas diminuem à medida que vão recuando; essa diminuição não é, de modo algum, constante. Dá-se a sua

continua interrupção através de imagens com proporções erradas, «fora de escala». As transformações que a distância e o meio interveniente provocam na forma e na cor dos corpos são representadas com arrojado virtuosismo. Por isso, estas pinturas têm, pelo estilo, sido apontadas como precursoras do Impressionismo moderno, ou até postas em paralelo com ele. Porém, nunca nelas se consegue uma «iluminação» uniforme (23). Mesmo se levarmos a sério a ideia da perspectiva enquanto «ver através de», como acontece, por exemplo, quando agimos como se acreditássemos estar a contemplar uma paisagem contínua através de uma fileira de colunas (ver a Ilustração 4), continuaremos a ter o espaço representado como espaço concentrado. Este espaço nunca chega a ser aquilo que os tempos modernos reclamam e compreendem, um espaço sistemático (24). E, neste ponto, torna-se evidente que esse «impressionismo» da Antiguidade mais não era do que um quase Impressionismo. Com efeito, o movimento moderno que designamos dessa forma pressupõe sempre a existência de uma unidade superior, que está para além, que ultrapassa o espaço e os corpos vazios. Daí que as suas observações se revistam, automaticamente, de direcção e de unidade. O Impressionismo logra, assim, desvalorizar e dissolver as formas sólidas sem, no entanto, pôr em perigo, uma vez que seja, o equilíbrio do espaço e a solidez dos objectos isolados. Pelo contrário, dissimula esse equilíbrio e essa solidez. Por outro lado, como na Antiguidade não existe essa unidade tirânica, forçoso se torna granjear, por assim dizer, tudo o que represente um ganho em termos de espaço, mesmo que seja à custa da perda de materialidade, o que leva a que o espaço pareça devorar os objectos. Desenha-se aqui a explicação para este fenómeno, quase um paradoxo: enquanto a representação do espaço entre os corpos não é abordada pela Arte da Antiguidade, o mundo representado afigura-se-nos da maior solidez e harmonia, se comparado com o da Arte Moderna; mas, logo que da representação passou a fazer parte o espaço, e isto sobretudo na pintura de paisagens, esse mundo passa a ser estranhamente irreal e vago, como um sonho ou miragem (25).

A perspectiva da Antiguidade constitui a expressão de uma visão do espaço específica, basicamente não moderna (embora, e a despeito da opinião de Spengler, seja, sem dúvida, uma visão genuinamente *espacial*). Mais ainda, a perspectiva da Antiguidade exprime uma concepção do mundo por igual específica e não moderna. Só a partir daqui nos é possível entender de que forma o mundo Antigo conseguiu auto-satisfazer-se através de uma interpretação da impressão do espaço (26), «tão instável, mesmo falsa» nas palavras de Goethe. Qual a razão por que os Antigos não foram capazes de dar esse passo, na aparência tão insignificante, e de intersectar a pirâmide visual com um plano, partindo depois para a representação, realmente precisa e sistemática, do espaço? Enquanto o axioma dos ângulos, defendido pelos teóricos,

se impusesse, isto seria impossível. Mas, por que não foi então esse axioma pura e simplesmente desdenhado, como viria a acontecer mil e quinhentos anos depois? Se os Antigos não agiram desse modo, isso aconteceu porque essa aspiração ao espaço, que buscava exprimir-se nas Artes Plásticas, não reivindicava um espaço sistemático. O espaço sistemático tinha tanto de impensável para os filósofos como de inimaginável para os artistas na Antiguidade. Seria, por isso, pouco razoável, do ponto de vista metodológico, equacionar as perguntas «Na Antiguidade existia o conceito de perspectiva?» e «Na Antiguidade existia o *nosso conceito de perspectiva?*», como se fez no tempo de Perrault e Sallier, de Lessing e Klotzen.

Por muito diversificadas que fossem as teorias espaciais da Antiguidade, nenhuma houve que chegasse a uma definição do espaço como sistema de relações simples entre a altura, a extensão e a profundidade (27). Caso isto se tivesse verificado, sob a aparência de um «sistema coordenado», a diferença entre «a parte da frente» e «a parte de trás», «aqui» e «ali», «corpo» e «não-corpo», ter-se-ia dissolvido no conceito, mais elevado e mais abstracto, de extensão tridimensional ou, segundo Arnold Geulincx, no conceito de um «*corpus generaliter sumpum*» («corpo entendido em sentido geral»). Melhor dito, a totalidade do mundo manteve-se sempre como algo de radicalmente descontínuo. Demócrito, para citarmos um exemplo, criou, a partir de elementos indivisíveis, um mundo absolutamente físico. Para garantir a esses elementos a possibilidade de se moverem, foi mais longe e postulou que o vazio infinito seria um *mē on* ou não-ser (embora, enquanto correlativo de *on* ou ser, este se constitua, parcialmente, como necessário). Para Platão, o espaço opunha-se ao mundo dos elementos, redutíveis a corpos constituídos geometricamente, que funcionavam como o seu *huperdochē* ou receptáculo informe (de facto, hostil à própria forma). Depara-se-nos, por fim, Aristóteles e a sua transferência, com um carácter essencialmente não matemático, de categorias qualitativas para o domínio do quantitativo. Aristóteles distinguiu seis dimensões (*diastaseis, diastēmata*) no *topos koinos*, ou espaço geral (a saber, em cima e em baixo, na parte da frente e na parte de trás, à direita e à esquerda), apesar de os corpos isolados possuírem definição suficiente, dada por três dimensões (altura, comprimento e largura). Para além do mais, Aristóteles concebeu este «espaço geral» em movimento, apenas como o limite extremo de um corpo imenso; isto é, o ponto mais afastado da esfera celeste, assim como considerou o lugar específico das coisas isoladas (*topos idios*) como o limite em que o Uno e o Outro se reúnem (28): Talvez a doutrina aristotélica do espaço illustre, com particular clareza, a incapacidade, evidenciada pelo espírito Antigo, de encontrar para os «atributos» empíricos concretos do espaço e, sobretudo, para a distinção entre «corpo» e «não-corpo», um denominador comum de uma *substance étendue*: os corpos não são assimilados a um

sistema homogéneo e infinito de relações dimensionais; eles são os conteúdos justapostos de um recipiente finito. Na verdade, não existe para Aristóteles um «quantum continuum» em que se pudesse dissolver a essência das coisas isoladas. Tão pouco reconhece a existência do *energeiai apeiron* (infinito real), que ultrapassaria o *Dasein* (ser) dos objectos isolados, já que, em termos modernos, a própria esfera das estrelas imóveis seria um «objecto isolado» (29). Não há lugar para dúvidas: o «espaço estético» e o «espaço teórico» fundem o espaço perceptual, sob a aparência de uma única e mesma sensação; no primeiro dos casos, tal sensação é simbolizada de forma visual; no segundo, apresenta uma forma lógica.

CAPÍTULO III

Se certos problemas artísticos foram já de tal modo aprofundados que continuar a trabalhá-los, imprimindo a mesma orientação à acção e partindo das mesmas premissas, pode revelar-se estéril, então, é possível que se verifique um intenso movimento de recuo, melhor dito talvez, uma mudança de direcção. Essas mudanças, frequentemente associadas à passagem da «chcfa» em Arte para um outro país ou para um novo género, possibilitam a criação de um edifício novo surgido dos destroços do velho. Consegue-se isto através do abandono do que foi já realizado, ou seja, do retomar de modos de representação na aparência mais «primitivos». As mudanças referidas preparam as bases de uma ligação renovada a problemas mais antigos, e isto, exactamente, através do distanciamento em relação a esses problemas. Deparamos, assim, com Donatello que se filia numa tendência marcadamente gótica e não no Classicismo apagado dos epígonos de Arnolfo. Da mesma forma, e antes que a Dürer fosse possível a criação dos *Quatro Apóstolos*, surgiram as poderosas figuras de Konrad Witz e, após elas, excedendo-as em elegância, os seres criados por Wolgemut e por Schon-gauer. Entre a Antiguidade e a Idade Moderna temos a Idade Média, o mais intenso desses movimentos de «recuo» a que fiz menção. A tarefa da História da Arte Medieval consistia em harmonizar uma multiplicidade de objectos isolados anteriormente, embora habilmente associados, com vista à formação de uma unidade autêntica. Apenas se atingia esta nova unidade, que só na aparência é paradoxal, pela quebra da unidade existente, quer dizer, através da consolidação e do isolamento dos objectos antes ligados por laços não só físicos e gestuais, mas também espaciais e de perspectiva. Nos finais da Antiguidade, e ligada a crescentes influências Orientais, cuja entrada em cena será mais um

sintoma e um instrumento de desenvolvimento novo do que uma causa, principia a separação da paisagem que se expande livremente e do espaço interior fechado. A sucessão aparente de formas que cria um sentido de profundidade dá lugar, mais uma vez, à sobreposição e à justaposição. Os elementos pictóricos isolados, sejam eles figuras, edifícios ou motivos paisagísticos, até então considerados em parte como conteúdos, em parte como constituintes de um sistema espacial coerente, transmutam-se em formas. Estas formas, embora não estejam ainda totalmente equilibradas, tendem para o plano. Surgem em relevo contra um fundo dourado ou neutro e estão dispostas sem que tenha sido prestada a menor atenção a uma lógica de composição prévia.

Entre os séculos segundo e sexto é possível seguir, passo a passo, quase diríamos, o desenvolvimento deste processo⁽³⁰⁾. Valerá a pena apreciar o mosaico de Abraão em San Vitale, Ravena (Ilustração 5). Nesta obra, é nitidamente observável a desagregação da ideia de perspectiva. Tanto as plantas como os relevos terrestres, eliminados das paisagens da Odisseia pelo limite do quadro, como se de um caixilho de janela se tratasse, foram forçados a adaptar-se à curva da margem. Seria praticamente impossível exprimir com maior clareza o seguinte: o princípio segundo o qual o espaço é, simplesmente, cortado pela margem do quadro, começa a dar lugar a um outro princípio, o de que há uma superfície delimitada pela margem do quadro e essa superfície destina-se a ser preenchida e não contemplada através de... Os «escorços» da Arte greco-romana acabam por se despojar do seu significado representativo inicial, que era o de criar espaço, mas conservam as formas lineares estabelecidas. Submetem-se, assim, a reinterpretações das mais curiosas e, com frequência, pouco vulgares do ponto de vista expressivo: a maneira de ver anterior, ou «olhar através de», começa a tornar-se olhar próximo. Assistira-se a uma perda quase total, por parte dos elementos pictóricos isolados, da relação dinâmica gestual e física e da relação perspectiva espacial. Consegue-se, agora, ver com que exactidão esses elementos poderiam associar-se numa relação nova e, de certa forma, mais íntima. Dão origem a uma trama imaterial mas, pode dizer-se, intacta, na qual a permuta rítmica da cor e do ouro ou, caso do relevo, da luz e da sombra, restabelece uma espécie de unidade, mesmo que esta seja só de cor ou luz. Será, mais uma vez, na sua concepção do espaço própria da filosofia que lhe é contemporânea, que a forma específica desta unidade encontra a analogia teórica. Isto acontece na metafísica da luz no neoplatonismo pagão e cristão, pois, como disse Proclus⁽³¹⁾ «o espaço outra coisa não é senão a mais bela das luzes». À semelhança do que se verifica na Arte, o mundo é, pela primeira vez, considerado um contínuo. Solidez e racionalidade deixam de fazer parte dele. É como se o espaço se tivesse tornado um fluido homogéneo, digamos até, homogenizador, incomensurável, sem dimensão precisa.

O passo seguinte na senda que conduz ao «espaço sistemático» Moderno consistiria, dada a situação exposta, remodelação do mundo agora unificado, mas ainda luminosamente flutuante. Esse mundo passaria a ser substancial e mensurável, atributos esses a entender, obviamente, num sentido Medieval e não no sentido dado na Antiguidade. Estava já claramente presente na Arte bizantina a tendência para levar a cabo a redução do espaço a superfície, embora tal tendência fosse muito combatida e até repelida, por vezes, pela inclinação, vinda à tona, para o recurso à ilusão, própria da Antiguidade. Fala-se em «levar a cabo», por que o mundo dos primórdios do Cristianismo e da Arte dos fins da Antiguidade não é ainda absolutamente linear e bidimensional. Trata-se de um mundo de espaço e de corpos, mesmo que nele tudo seja remetido para a superfície. Além disso, a Arte bizantina evidenciava a tendência para enaltecer a linha, único elemento desta bidimensionalidade nova capaz de garantir equilíbrio e sistematização. Mas nem sequer a Arte bizantina, que afinal nunca chegara a desligar-se da tradição da Antiguidade, foi capaz de concretizar este desenvolvimento de forma tal que se produzisse uma ruptura básica com os princípios do período final da Antiguidade (assinale-se que também nunca atingiu um «Renascimento»). Pode dizer-se que a Arte bizantina não conseguia optar por dar forma totalmente linear ao mundo, em desfavor da forma pictórica. Explica-se, assim, a predileção manifestada pelo mosaico, cujas características propiciam o disfarce da estrutura inflexivelmente bidimensional de uma parede nua, pelo recurso à camada brilhante que a recobre. As linhas de luz e as estrias de sombra do Ilusionismo da Antiguidade e do seu período final endurecem e tornam-se formas semelhantes a linhas. Porém, o sentido pictórico primitivo destas formas não se perde ao ponto de elas se tornarem simples linhas. O mesmo acontece no que diz respeito à perspectiva. Na sua fase final, a Arte bizantina traduz-se num tratamento de motivos paisagísticos e de formas arquitectónicas como elementos cénicos que se destacam de um fundo neutro. Apesar disso, esses motivos e essas formas continuaram a transmitir uma sugestão de espaço, mesmo não compreendendo já o espaço. A despeito da desorganização do todo, a Arte bizantina conseguiu, e este aspecto é essencial para o que nos propomos, conservar os elementos constitutivos do espaço perspectivo da Antiguidade e, desse modo, mantê-los preparados para o despertar do Renascimento Ocidental⁽³²⁾.

A Arte do Noroeste europeu, cujos limites, na Idade Média, se localizavam mais nos Apeninos do que nos Alpes, trouxe alterações de maior radicalismo à tradição dos finais da Antiguidade do que o fez a Arte bizantina do Sudeste da Europa. Foi após as épocas dos «renascimentos»⁽³³⁾ carolíngio e ottoniano, que, por comparação, constituíram, respectivamente, uma ligação ao passado e antecipação de um novo estilo, que surgiu esse estilo, em geral, denominado

«Românico». O Românico, que, em meados do século doze atingira florescimento pleno, consumou a ruptura com a Antiguidade, ruptura essa nunca assumida pela Arte de Bizâncio. A partir deste momento, a linha é somente linha, isto é, um meio «sui generis» de expressão gráfica, que vai beber o seu sentido na delimitação e na ornamentação das superfícies. Entretanto, a superfície tornou-se superfície e nada mais. De sugestão ténue de um espaço imaterial passou a ser superfície incondicionalmente bidimensional do suporte material do quadro. Este estilo foi aprofundado, mantendo a mesma orientação e, no período que se lhe seguiu, revestiu-se de carácter mais sistemático e arquitectónico. O modo como o Românico destruiu os últimos vestígios do anterior conceito de perspectiva poderá ser explicitado pelo recurso a um exemplo conhecido (um de muitos): o da metamorfose do Rio Jordão, «reduzido» em perspectiva, nas representações do Baptismo, em «montanha de águas»⁽³⁴⁾. Em regra, distinguem-se ainda, com nitidez, nas pinturas bizantina e de influência de Bizâncio, o contorno da margem do rio, que se aprofunda, e a transparência resplandecente da água. O Românico puro (e já pelo ano mil se manifesta a transição) volta a modelar, com decisão sempre crescente, as vagas pintadas, que transforma em montanha de água, plástica, sólida, e a convergência definidora de espaço que muda em forma «ornamental» de superfície. O rio, reduzido na horizontal, que deixa que vislumbremos o corpo de Cristo, converte-se em bastidor de teatro, erguido na perpendicular, atrás do qual a figura desaparece (de vez em quando, torna-se mesmo uma mandorla que, em certo sentido, a enquadra). A margem plana por onde passava o Baptista, é agora um escada que ele tem de subir.

Pensar-se-ia que, operada que foi esta transformação radical, o Ilusionismo espacial teria sido, pura e simplesmente, posto de parte. Mas esta transformação constituiu a condição prévia para o aparecimento da visão realmente moderna do espaço. De facto, se a pintura Românica reduziu, da mesma forma e com igual determinação, corpos e espaço a superfície, conseguiu, pela primeira vez e através das mesmas atitudes, firmar e instituir a homogeneidade dos corpos e do espaço. Fê-lo pela transformação da sua unidade vaga, óptica numa unidade sólida e material. Corpos e espaço passam a estar ligados, aconteça o que acontecer. A partir de então, se um corpo se deve libertar dos laços que o prendem à superfície, o seu crescimento estará comprometido, a menos que o espaço aumente na mesma proporção.

É, porém, na escultura da Alta Idade Média que este processo se concretiza da forma mais intensa e com as consequências mais duradouras. Com efeito, a escultura passa pelo mesmo processo de reavaliação e de consolidação a que fora já submetida a pintura. Também a escultura deixa para trás todos os vestígios do Ilusionismo Antigo, transforma uma superfície pictórica e convulsa, fragmentada por luz e sombra, numa superfície densa do ponto de vista estereométrico, numa

superfície que os contornos lineares articulam. Também a escultura cria uma unidade indissolúvel entre as figuras e o seu envolvimento espacial, quer dizer, a superfície que serve de pano-de-fundo, mas esta unidade não obsta ao aumento de tridimensionalidade que se evidencia na forma. Uma figura em relevo deixou de ser um corpo posto frente a uma parede ou dentro de um nicho. Pelo contrário, a figura e a área em relevo constituem manifestações exactamente da mesma substância. Assim desponta, pela primeira vez, na Europa, uma escultura de carácter arquitectónico, que se não inicia nem esgota no edifício, como acontecera com a utilização do relevo na métopa ou com a cariátide, na Antiguidade, mas é uma «formação de dentro para fora», um desenvolvimento a partir do próprio material do edifício. A estátua do portal Românico é um batente a que foi dado desenvolvimento plástico, a figura Românica em relevo é a expressão do desenvolvimento plástico de uma parede. O estilo da superfície pura, desenvolvido pela pintura, teve no estilo da massa pura a sua contrapartida no campo da escultura. A tridimensionalidade e a materialidade voltam a integrar a escultura. Mas, ao contrário do que havia sucedido na Antiguidade, não se trata de tridimensionalidade e de materialidade de «corpos» cuja ligação (seja-nos permitido repetir o que dissemos) é assegurada, quando se busca um efeito artístico, pela associação de partes distintas entre si, com extensão, forma e função individualmente determinadas, isto é, «órgãos». Está aqui em questão a tridimensionalidade e a materialidade de uma substância homogénea cuja ligação é assegurada, quando se busca um efeito artístico, pela associação de partes não distintas entre si, com extensão, forma e função uniformes, ou infinitamente minúsculas, isto é, «partículas».

A Arte do Gótico primitivo irá, novamente, diversificar esta «massa» em formas quase físicas. Permitirá à estátua que ressurgir a parede, na qualidade de estrutura com desenvolvimento independente, e à figura em relevo que se destaque do fundo como se de uma escultura autónoma se tratasse. Não há dúvida de que este renascer da percepção da existência do corpo pode ser interpretado como uma espécie de reaproximação à Antiguidade. De facto, muitos lugares houve em que, a par dessa percepção, se fez sentir a aspiração, de novo intensa, ao recuperar da Antiguidade, por parte dos artistas. O Gótico primitivo foi o período que, através dos contributos de Vitellio, Peckham e Roger Bacon, fez renascer a Óptica Antiga e, pela acção de Tomás de Aquino (tendo embora em conta alterações significativas), revivificou a doutrina do espaço formulada por Aristóteles⁽³⁵⁾. Todavia, os resultados finais não se cifraram num regresso à Antiguidade e sim na ruptura que apontava para a «modernidade». Os elementos arquitectónicos da catedral gótica, de novo concebidos como corpos e, com eles, as estátuas e as figuras em relevo revelando-se em plasticidade, continuaram, apesar disso, a ser partes integrantes desse todo homogéneo a que o Româ-

nico assegurou, de modo definitivo, a unidade e a não divisibilidade. Assim, a emancipação dos corpos plásticos é acompanhada, automaticamente, quase diríamos, de uma emancipação que se concretiza ao nível da esfera espacial em que esses corpos se incluem. Símbolo desta situação, e bastante expressivo, temo-lo na estátua do Gótico primitivo, que não tem razão de ser separada do baldaquino. Com efeito, o baldaquino garante a ligação da estátua à massa do edifício e, além disso, define e atribui-lhe um fragmento específico do espaço vazio. Outro símbolo a referir será o relevo, que mantém a cobertura em arco, a qual projecta uma sombra profunda. Também neste caso, o objectivo da cobertura é assegurar a existência de uma zona espacial definida, destinada às figuras autonomizadas, do ponto de vista plástico, e transformar o seu campo de actividade num autêntico palco (Ilustração 6). Este palco conhece ainda limitações, tal como acontece com a igreja do Alto Gótico, uma construção decididamente espacial, mas que se divide ainda em inúmeros vãos separados, distintos, e que comunicarão apenas a partir do Gótico tardio. Contudo, este palco representa um fragmento de um mundo que parece possuir capacidade inata para atingir uma extensão ilimitada, e isto apesar de ser composto por células de espaço limitadas, que se juntam por si mesmas. No interior deste mundo, os corpos e o espaço vazio são já tomados como formas equivalentes de expressão de uma unidade homogénea e indivisível. A doutrina Aristotélica do espaço, tão apaixonadamente acolhida pelos filósofos escolásticos, viu, igualmente, os seus fundamentos sujeitos a reinterpretção, pois a premissa da finitude do cosmos empírico cedeu o lugar à premissa da não-finitude da existência e da intervenção divinas. É verdade que se não considera este infinito como algo de concretizado na natureza, e isto entra em choque com a concepção moderna que começa a firmar-se por volta de 1350. Por outro lado, tal infinito representa talvez um verdadeiro *energeiai apeiron*, ou infinito real (aspecto que se opõe à versão Aristotélica autêntica), limitado, inicialmente, a uma esfera do sobrenatural que poderá, em princípio, vir a actuar na esfera do natural (36).

Quase nos é possível, nesta altura, prever em que ponto vai irromper a perspectiva «moderna». Isso verifica-se onde quer que o sentido do espaço do Gótico do Norte da Europa, reforçado na arquitectura e, sobretudo, na escultura (37), tome conta das formas arquitectónicas e paisagísticas, fragmentariamente conservadas na pintura bizantina, e as funde numa unidade nova. A introdução da visão do espaço da perspectiva moderna deveu-se a Giotto e a Duccio, dois pintores de vulto, cujos estilos completaram também, em outros aspectos, a grandiosa síntese do Gótico e do Bizantino. Ressurgem, pela primeira vez, nas suas obras, espaços interiores fechados. Em última análise, estes interiores podem ser vistos apenas como projecções pictóricas das «caixas espa-

ciais», criadas, enquanto formas plásticas, pelo Gótico do Norte da Europa. No entanto, são compostos por elementos que já existiam na Arte de Bizâncio (38). A existência desses elementos, aspecto muito debatido na literatura da especialidade, detectava-se já nas obras à *maniera greca*. Num mosaico do Baptistério de Florença (Ilustração 7), é representado o conhecido princípio do eixo de fuga, numa imaginária cornija saliente. Vê-se até um tecto decorado, representado em perspectiva, embora não surjam dados acerca do chão nem indicações precisas relativas às paredes laterais (39). Em contrapartida, um mosaico de Monreale (Ilustração 8) mostra as paredes laterais que diminuem em profundidade, mas sem chão e, desta vez, do tecto não há vestígios. Por este motivo, se quisermos atribuir à *Última Ceia* uma interpretação realista, diremos que parece ter sido encenada num pátio aberto. Em outra cena, pertencente à mesma série (Ilustração 9), o chão representa um padrão de azulejos cujas ortogonais convergem quase de forma «correcta», embora o façam para dois pontos de fuga distintos. Mas não há relação alguma entre este padrão de azulejos e as restantes componentes arquitectónicas. É, realmente, significativo, que o padrão termine quase no ponto exacto onde começa a composição das figuras, de forma tal que os objectos representados pareçam estar, quase todos, na vertical, mais acima do chão do que assentes nele (40). Temos assim que o sistema espacial da Arte que floresceu no Trecento (pois o que se aplica, como verdade, aos interiores, aplica-se, igualmente, «mutatis mutandis», às paisagens), constituiu-se retroactivamente, isto é, a partir dos seus próprios elementos. Para que a estes *disjecta membra* fosse dada unidade, faltava apenas o sentido Gótico do espaço.

As obras de Duccio e de Giotto abriram caminho à conquista do princípio Medieval da representação. A representação de um espaço interior fechado, apercebido, claramente, como corpo vazio, implica mais do que a consolidação de objectos. Com efeito, o seu significado é o de uma revolução no que respeita à avaliação formal da superfície de representação. Esta superfície não se limita agora a ser a parede ou o painel em que se inscrevem as formas de objectos e figuras isolados. Ela retoma o plano transparente, através do qual se pretende que acreditemos estar a contemplar um espaço, mesmo que esse espaço esteja limitado por todos os lados. A uma tal superfície podemos, desde já, atribuir a definição de «plano do quadro», utilizado o termo no seu sentido literal. A visão que fora bloqueada desde a Antiguidade, a maneira de ver ou o «olhar através de», libertou-se. Pressente-se a possibilidade de a imagem pintada voltar a ser um corte feito num espaço infinito, mas um espaço que é mais sólido e organizado de forma mais total do que o da concepção da Antiguidade.

A verdade é que, antes de se atingir este objectivo, muito haveria ainda a fazer, trabalho esse que, dificilmente, conseguimos imaginar. Em Duccio (Ilustração 10) o espaço não se limita a ser um espaço cir-

cunscrito, fechado na parte da frente pelo «plano do quadro», na parte de trás pela parede traseira da sala, aos lados pelas paredes ortogonais. É também um espaço incongruente, no qual os objectos (veja-se, por exemplo, no painel, a mesa da *Última Ceia*) parecem perfilar-se frente à «caixa espacial», mais do que estar no seu interior. Além disso, as ortogonais de objectos vistos de forma assimétrica, como os edifícios ou peças de mobiliário «arrumados» aos lados, prolongam-se de forma mais ou menos paralela, enquanto que na visão simétrica (ou seja, quando há coincidência do eixo central do quadro e do eixo central do objecto representado), as ortogonais estão orientadas, aproximadamente, para o ponto de fuga ou, então, nos planos verticais, pelo menos, para um horizonte ⁽⁴¹⁾. Mas, até numa visão simétrica, quando se divide o tecto em várias partes, a parte central é distinta das que lhe estão adjacentes. De facto, são só as suas ortogonais que convergem para a área de fuga comum, ao passo que as ortogonais das partes adjacentes se desviam dela, com maior ou menor exactidão ⁽⁴²⁾. Inicialmente, deu-se apenas a unificação, no que se refere à perspectiva, de um «plano parcial», não de um plano total e, menos ainda, do espaço total.

Na geração de artistas que se seguiu, e conforme o grau de interesse que estes manifestaram pela perspectiva, deu-se início a uma separação singular. Fez-se sentir, sem dúvida, e com premência, a necessidade de se proceder à elucidação e à sistematização da «perspectiva» de Duccio. Mas atingiu-se este objectivo por vias diferentes. Um núcleo de pintores, conservadores, em certo sentido, lançou-se na esquematização do método do eixo de fuga (de que Duccio prescindira) ⁽⁴³⁾, que desenvolveu até torná-lo representação paralela pura. Tratava-se de homens como Ugolino da Siena, Lorenzo di Bicci ou o mestre desconhecido, autor de uma pintura de Estrasburgo que, para tornar o problema angustiante da parte central do tecto, aí acrescentou uma espécie de torre ⁽⁴⁴⁾. Outro grupo, chamemos-lhe o dos progressistas, enveredara, entretanto, pelo aperfeiçoamento e sistematização do método que Duccio utilizara apenas na parte central do tecto, e tornou extensiva a sua aplicação ao tratamento do chão. Os irmãos Lorenzetti distinguiram-se pela contribuição dada. A importância do quadro *A Anunciação*, de Ambrogio Lorenzetti, pintado em 1344 (Ilustração 11), reside, essencialmente, no facto de, pela primeira vez, se encontrar as ortogonais visíveis do plano de fundo dirigidas, todas elas, para um ponto único, o que revela conhecimento pleno da Matemática. A descoberta do ponto de fuga, enquanto «imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais», constitui, num determinado sentido, o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito. Porém, outro aspecto relevante deste quadro reside no sentido totalmente novo que confere ao plano de fundo enquanto tal. Este plano deixa de ser apenas

a superfície inferior de uma «caixa espacial», fechada à direita e à esquerda, cujos limites são definidos pelos cantos do quadro. Torna-se a superfície do fundo de uma faixa de espaço que, embora esteja delimitada atrás pelo tradicional fundo dourado e, na parte da frente, pelo plano do quadro, se pode considerar como um prolongamento arbitrário para qualquer dos lados. E, o que talvez seja mais significativo ainda, note-se que o plano de fundo nos permite a leitura clara dos tamanhos, bem como das distâncias dos corpos nele dispostos. O padrão dos azulejos, quadriculado (de que, como vimos, os mosaicos de influência bizantina de Monreale cram o prenúncio, mesmo constituindo neles o quadriculado um motivo apenas, não sendo explorado nesse sentido), estende-se sob as figuras e indicia, assim, valores espaciais, tanto destas figuras como dos espaços intermédios. É-nos possível expressar os corpos e as distâncias entre eles e com isto também o âmbito de todos os movimentos, de forma numérica, como um dado número de quadrados do chão. A partir de então, este motivo pictórico conhecerá repetições e alterações levadas a cabo com um fanatismo que, só hoje, entendemos por inteiro. Nunca será de mais afirmar que o padrão de azulejos, utilizado no sentido mencionado, representa o exemplo primeiro de um sistema coordenado. Ilustra-se, através dele, o «espaço sistemático» moderno numa esfera concreta do ponto de vista artístico e isto muito antes de o pensamento matemático abstracto o ter postulado. Dos esforços desenvolvidos no campo da perspectiva, viria a surgir a geometria projectiva, no século XVII. Em última análise, esta é, à semelhança do que se passa com muitas disciplinas ligadas à «ciência» moderna, um produto da oficina do artista.

Nem sequer a pintura de Lorenzetti ultrapassa a questão que se centra no facto de a *totalidade* do plano de fundo estar, ou não, orientada para um único ponto de fuga. De facto, quando as figuras se prolongam até às margens, escondem os segmentos laterais de espaço, como se pode ver em muitas outras pinturas ⁽⁴⁵⁾. Não se consegue, por isso, concluir se a convergência dessas ortogonais, que principiariam fora da moldura do quadro e passariam pelas figuras, à direita e à esquerda, se daria também nesse ponto único. Antes ficar-se-ia na dúvida. Noutra pintura do mesmo artista, em que fica em aberto a visão para esses segmentos laterais de espaço (Ilustração 12), as ortogonais na margem evitam ainda, e claramente, o ponto de fuga comum das ortogonais do centro ⁽⁴⁶⁾. A coerência absoluta não ultrapassa ainda um «plano parcial». E, todavia, é exactamente este quadro que, pelo seu acentuado recuo, parece abrir caminho, decisivamente, a desenvolvimentos futuros. Inúmeros exemplos, que remontam ao século XV, poderão ilustrar a discrepância verificada entre as ortogonais do centro e as da margem ⁽⁴⁷⁾. Constata-se, por um lado, que o conceito de infinito está ainda

em construção, por outro (o que é significativo no âmbito da História da Arte), que a disposição linear do espaço surgira posteriormente à disposição linear da composição de figuras. E isto por muito que esse espaço e os seus conteúdos fossem experimentados como uma unidade tangível, por muitos esforços que se fizesse para que esse espaço fosse «sentido» como unidade. Não se atingiu ainda a fase em que, segundo as palavras de Pomponius Gauricus, cento e sessenta anos depois, «o lugar existe anteriormente aos corpos para ele trazidos; por isso, tem de ser primeiramente definido de modo linear» (48).

A conquista deste ponto de vista inovador e, finalmente, «moderno», parece ter sido levada a cabo, de formas basicamente diversas, no Norte e no Sul. No Norte, eram já conhecidos o método do eixo de fuga, antes de meados do século XIV, e o método do ponto de fuga, por alturas dos finais do século. Em qualquer dos casos, cabia à França a posição de liderança face aos outros países. Por exemplo, Mestre Bertram, que sofreu a influência da Boémia, obedece, totalmente, ao princípio do eixo de fuga na representação dos seus pavimentos de azulejos. Procura dissimular a parte central, tão problemática, com um pé da figura que, como que por acaso, a pisa, ou então, com um pedaço do tecido das roupagens, exposto com uma dignidade óbvia e que chega a ser cómica (Ilustração 13) (49). Em oposição à arte de Mestre Bertram, a de Mestre Francke mergulhará as suas raízes em França. Tal como Broederlam e outros Mestres Franceses e Franco-Flamengos, Francke trabalha segundo o sistema do ponto de fuga, adoptado pelos Lorenzetti. Mas, conforme acontecia com a maioria dos seus contemporâneos e até dos seus predecessores, Francke não parecia estar muito seguro das ortogonais nas margens, situação esta bem evidente na parte direita do *Martírio de São Tomé*. Poder-se-ia quase pensar que, de início, a natureza dos artistas se revoltara contra a orientação das ortogonais dos lados, de forma tal que tendessem para o mesmo ponto das ortogonais do centro (50).

Foi somente no nível estilístico dos quadros de van Eyck (Ilustrações 14, 15, 16, 17; Figura 6) (51) que se parece ter traduzido, de maneira consciente, a orientação completamente unificada da totalidade do plano e, também, nesta altura, do plano vertical. Igualmente se esboçou a tentativa ousada de libertar o espaço tridimensional das suas ligações ao plano frontal do quadro. Esta foi uma proeza absolutamente pessoal, realizada por Jan van Eyck. Até então, e isto verifica-se na miniatura apresentada na Ilustração 14 (que poderemos considerar uma das primeiras obras genuínas de Jan van Eyck), o espaço representado terminava «para a frente», ao nível do plano do quadro, mesmo que esse espaço pudesse ser prolongado *ad libitum* lateralmente e em profundidade. No quadro *A Virgem na Igreja* (Ilustração 15), de Jan

van Eyck, nota-se que, pelo contrário, o nascimento do espaço não coincide já com a margem do quadro, sendo o plano do quadro a atravessar o meio do espaço. O espaço aparenta aumentar «para a frente», através do plano do quadro. Afigura-se-nos, até, que aquele que olhe o painel será incluído nesse espaço, devido ao facto de a distância perpendicular ser curta. O quadro transformou-se numa simples «fatia» da realidade, no sentido em que esse espaço *imaginado* se propaga em todas as direcções, ultrapassa o espaço *representado*, sendo, exactamente, o carácter finito do quadro a chamar a atenção para a infinidade e continuidade do espaço (52).

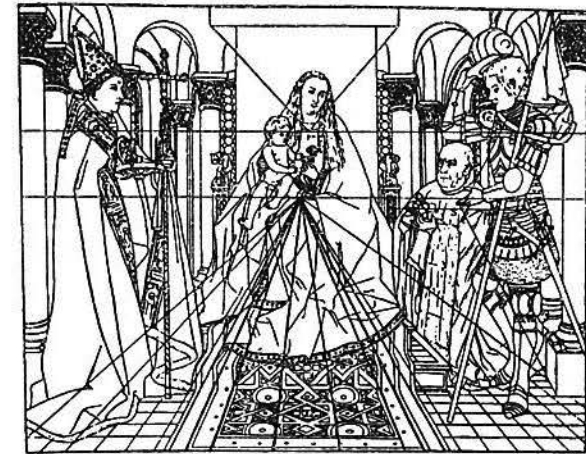


Figura 6. Esquema perspectivo de *A Madona de Canon van der Paele* de Jan van Eyck (Bruges, Museu Municipal de Belas-Artes; 1436). (Com base no diagrama de G. Joseph Kern.)

Posto isto, diremos que, de um ponto de vista estritamente matemático, a perspectiva dos quadros de van Eyck é ainda «incorrecta». Embora as ortogonais possam convergir para um ponto único no interior de todo um plano, essa convergência não se verifica no interior de todo o espaço (Figura 6). O tipo de convergência a que, por último, fizémos menção, terá sido conseguido por Dirk Bouts (Figura 7) ou, ainda antes dele, por Petrus Christus (53). À partida, no Norte, esta proeza não teve repercussões duradouras nem originou compromissos. Nos Países Baixos, artistas de renome, como, por exemplo, Roger van der Weyden, pouco interesse manifestaram pelos problemas do espaço, aqui em foco. A verdade é que os seus quadros não são unifi-

cados por ponto de fuga algum ⁽⁵⁴⁾. A Alemanha, excepção feita às obras do pintor, de sangue italiano, Michael Pacher, não produziu, parece, no decurso do século XV, um quadro que fosse dotado de representação correcta. Esta situação manteve-se até ser perfilhada a teoria italiana, rigorosa, dotada de fundamentos matemáticos. Para esta alteração muito contribuiu o trabalho de Albrecht Dürer ⁽⁵⁵⁾.

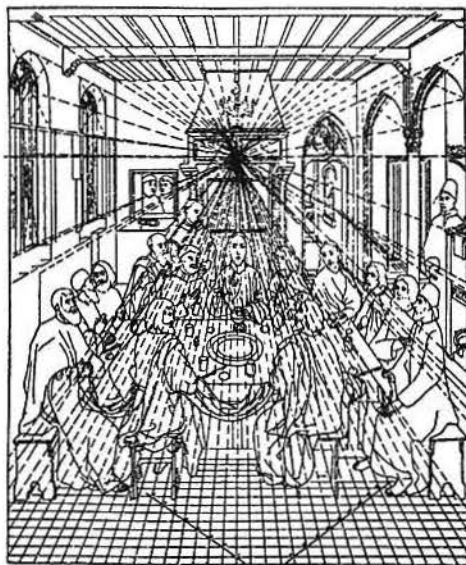


Figura 7. Esquema perspectivo de A Última Ceia de Dirk Bouts (Lovaina, São Pedro; 1464-1467). (Segundo G. Doehleemann.)

Embora, no Norte, se tivesse tomado como ponto de partida os métodos do *Trecento* italiano, foi por uma via empírica que se chegou à representação «correcta». A prática italiana da perspectiva caracterizou-se pelo recurso às teorias matemáticas. As pinturas do *Trecento*, à maneira dos Lorenzetti, tornaram-se, progressivamente, mais artificiais, até surgir, por volta de 1420, a *costruzione legittima* ⁽⁵⁶⁾. Ignoramos se foi Brunelleschi, e há probabilidades de o ter sido, o primeiro a estabelecer o método perspectivo linear, matematicamente exacto, tal como se desconhece se esse método consistia na representação em plano e em alçado, exemplificada na Figura 1. Dessa representação nos dá testemunho escrito, duas gerações mais tarde, Piero della Francesca em *De prospectiva pingendi* ⁽⁵⁷⁾. Seja como for, encontramos o fresco de Masaccio, *A Trindade*, dotado de uma representação exacta e

uniforme ⁽⁵⁸⁾. Passados alguns anos, deparamos com a descrição clara do método privilegiado na época. Trata-se de um método desenvolvido, directamente, a partir dos conhecimentos já dominados no *Trecento*, embora o princípio em que assenta seja recente. Os Lorenzetti tinham, na sua época, preservado o rigor da convergência matemática das ortogonais. Porém, não existia ainda um método suficientemente fiável de medição das distâncias em profundidade das chamadas linhas transversais, sobretudo das posições das transversais contidas num «quadrado de fundo», que começa no limite frontal do quadro. A dar ouvidos a Alberti, na sua época era ainda dominante a prática errada de ir reduzindo, automaticamente, num terço, cada faixa do chão ⁽⁵⁹⁾. Alberti adianta a sua própria definição, cuja relevância se iria fazer sentir nas gerações futuras: «O quadro é um corte de plano da pirâmide visual». Uma vez que se conhecem já as perpendiculares da imagem final, bastará representar essa «pirâmide visual» em alçado lateral, por forma a, desde logo, se evidenciar as distâncias em profundidade ao longo do corte vertical, e a poder-se integrá-las, sem esforço, no sistema já constituído de ortogonais que vão recuando (Figura 8) ⁽⁶⁰⁾.

Provavelmente, o método de Alberti, mais adequado e praticável, tinha a sua origem no método de representação completa em plano e em alçado. Apenas se chegou à ideia de alterar a prática usual no *Trecento*, pela introdução da representação da pirâmide visual em alçado, depois de se ter compreendido a representação sistemática da pirâmide visual na sua totalidade. Não se vê motivo para negar a Brunelleschi a autoria desta representação, que foi criação de um verdadeiro arquitecto. Tão pouco se deverá hesitar em atribuir ao pintor dileitante Alberti o mérito de ter conseguido conciliar um método abstracto e lógico com a utilização tradicional, facilitando, assim, a sua aplicação prática. Até certo ponto, é evidente a coincidência de ambos os métodos. Assentam igualmente no princípio da *intercissione della piramide visiva*, possibilitam a representação de espaços fechados, o desenvolvimento da visão panorâmica e ainda o desdobramento e a medição «correctos» dos objectos isolados que lá se encontram ⁽⁶¹⁾. O Renascimento conseguiu, deste modo, racionalizar por completo, matematicamente, uma imagem do espaço previamente unificado sob o ponto de vista estético. Isto implicava, como vimos, a abstracção profunda da estrutura psicofisiológica do espaço e o repúdio da autoridade dos Antigos. Tornava-se possível agora representar uma estrutura espacial, sem ambiguidades, coerente, dotada de extensão infinita ⁽⁶²⁾ (dentro dos limites da «linha de visão»), em que os corpos e as distâncias de espaço vazio entre eles se amalgamavam harmoniosamente, num *corpus generaliter sumptum*. Dispunha-se de uma regra válida, na generalidade, matematicamente defensável. Com ela se poderia definir «a que ponto devem duas coisas estar afastadas, a que ponto aproximar-se, para se combinarem por forma a que a inteligibilidade do tema não seja afectada pela sobrecarga, nem diminuída pela dispersão» ⁽⁶³⁾.

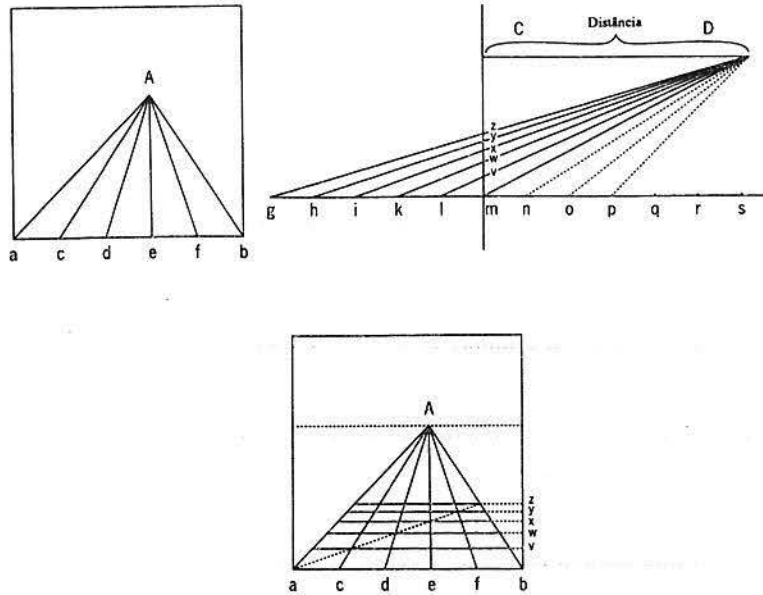


Figura 8. Representação perspectiva do «quadrado de fundo» de tipo quadriculado, segundo Leon Battista Alberti. Em cima, à esquerda: desenho preparatório executado no próprio painel, semelhante à representação dos Lorenzetti (ortogonais do quadrado do chão reduzido). Em cima, à direita: desenho auxiliar executado numa folha à parte (alçado da «pirâmide visual», que fornece as distâncias das linhas transversais, v, w, x, y, z). Em baixo: desenho final (transferência das distâncias em profundidade, conseguidas no desenho auxiliar, para o desenho preparatório; a diagonal serve apenas para se controlar os resultados).

A evolução decisiva do espaço agregado para espaço sistemático teve, assim, uma conclusão provisória. De novo surge esta concretização da perspectiva como mais não sendo do que a expressão concreta de um avanço contemporâneo no campo da epistemologia ou da filosofia natural. O espaço que encontramos em Giotto e Duccio correspondia à visão de transição que dele tinham os Escolásticos. Ao longo dos anos, o espaço conhecido foi sendo, pouco a pouco, substituído pela perspectiva central, com o seu espaço que se prolongava ao infinito e se centrava num ponto de fuga de existência arbitrária. Consumava-se, então, a ruptura definitiva e óbvia, até ao momento sempre disfarçada, com a visão aristotélica do mundo. Esta situação impunha o abandono da concepção do cosmos que tinha por centro absoluto o centro da Terra e por limite absoluto o limite da esfera celeste. Nasceu assim o conceito de infinito, um infinito não só prefi-

gurado em Deus, mas corporizado na realidade empírica (em certo sentido, o conceito de um *energeiai apeiron* na Natureza). «Considere-se estas duas proposições: o que é infinitamente poderoso não é contraditório e o que é infinitamente grande pode ser transformado em acção. Entre ambas ergueram os lógicos do século XIV, William de Ockham, Walter Burley, Albert da Saxónia, Jean Buridan, uma barreira que consideraram sólida e inexpugnável. Assistiremos à queda desta barreira. Mas essa queda não será repentina. A barreira desmoronar-se-á, mas pouco a pouco, minada pela ruína e desgaste secretos, no período compreendido entre 1350 e 1500.»⁽⁶⁴⁾ O infinito real, totalmente inconcebível da parte de Aristóteles, só entendido pela Escolástica sob a forma de onipotência divina, isto é, de um *hyperouranios topos* (lugar para além dos céus), tornou-se a *natura naturata*. A visão do Universo está, por assim dizer, esvaziada de Teologia. Quanto ao espaço, cuja prioridade sobre os objectos isolados era referida, de forma tão expressiva, por Gauricus, transforma-se agora numa «quantidade contínua que se compõe de três dimensões físicas, que existe, por natureza, antes e para além de todos os corpos, tudo recebendo indiferentemente». É natural que alguém como Giordano Bruno atribua um carácter sublime, que lhe é próprio, quase religioso, a este mundo do espaço e do infinito, do que é absolutamente mensurável, um mundo que ultrapassa a onipotência divina. Bruno «envolve esse mundo na extensão infinita do *kenon* (vazio) de Demócrito juntamente com a dinâmica infinita da alma do mundo do Neo-Platonismo»^(64a). Mas esta visão do espaço, pese embora os seus tons ainda místicos, é a mesma que, mais tarde, o Cartesianismo racionalizará e que será formalizada pelo Kantismo.

Pode, hoje em dia, afigurar-se-nos estranho que um génio como Leonardo descreva a perspectiva como sendo «o freio e o leme da pintura». Surpresa poderá causar-nos a resposta de Paolo Uccello, artista de tão forte imaginação, ao pedido de sua mulher para que viesse, finalmente, deitar-se. «Mas que doçura na perspectiva!»⁽⁶⁵⁾, foi a frase, entretanto vulgarizada. Nada mais poderemos fazer senão tentar imaginar o que terá significado esta realização na época. Não se limitou a elevar a Arte à condição de «ciência» (o que representava uma subida de categoria no Renascimento). A impressão visual subjectiva foi sujeita a uma tal racionalização que essa mesma impressão acabou por se tornar o alicerce de um mundo de fundações sólidas, mas, ao mesmo tempo, num sentido completamente moderno da experiência, «infinito». Poder-se-ia até estabelecer uma comparação entre a função da perspectiva do Renascimento e a da Filosofia crítica, e a função da perspectiva grego-romana e a do Cepticismo. Resultou daqui ter sido o espaço psicofisiológico traduzido em espaço matemático. Deu-se, por outras palavras, a objectivação do subjectivo.

CAPÍTULO IV

Depreende-se deste corpo de princípios que, logo que deixou de constituir um problema técnico e matemático, a perspectiva se tornou problemática no âmbito da Arte. A perspectiva é, por natureza, uma espada de dois gumes: se cria o espaço que permite que os corpos dêem a impressão de aumentar plasticamente e de possuir movimento, possibilita também a expansão da luz no espaço e a dissolução pictórica desses mesmos corpos. A perspectiva gera a distância entre os seres humanos e as coisas; Diz-nos Dürer, influenciado por Piero della Francesca⁽⁶⁶⁾, que «primeiro temos o olhar que vê, em segundo lugar o objecto visto, em terceiro a distância que há entre olhar e objecto». Mas, a perspectiva elimina também essa distância, quando faz chegar até ao olhar este mundo de coisas, um mundo autónomo que se confronta com o indivíduo. Por um lado, a perspectiva submete o fenómeno artístico a leis constantes, e, até, de uma exactidão matemática. Por outro, torna esse fenómeno contingente para os seres humanos, e mesmo para o indivíduo. Com efeito, estas regras relacionam-se com as condições psicológicas e físicas da impressão visual, e o modo como se realizam é definido de acordo com a posição, escolhida livremente, de um «ponto de vista» subjectivo. Assim, a história da perspectiva pode ser entendida, com a mesma legitimidade, de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objectivante, ou como o triunfo da luta do Homem pelo poder, luta essa que renega a distância. Assiste-se, simultaneamente, à consolidação e à sistematização do mundo exterior e ao alargamento dos domínios do eu. O pensamento artístico ter-se-á visto, de contínuo, confrontado com o problema de encontrar uma forma de levar à prática este método ambivalente. Uma pergunta se impunha (e impôs-se, de facto): deveria a configuração da perspectiva de uma pintura ir ao encontro do ponto de vista

factual do observador? Verificou-se ser este o caso, muito especial, da pintura de tectos «ilusionista», que coloca o plano do quadro na horizontal e extrai, depois, todas as consequências desta rotação de 90 graus do mundo inteiro. Será que, pelo contrário, o observador deveria (e isto seria o ideal) adaptar-se à configuração da perspectiva do quadro? Considerada a última situação, outras perguntas se sucedem: Qual é a melhor localização do ponto de fuga central, no campo do quadro? ⁽⁶⁸⁾ A que proximidade, ou a que distância, deve ser medida a distância perpendicular? ⁽⁶⁹⁾ Será de admitir, e, em caso afirmativo, até que ponto, a visão oblíqua do espaço total? Em todas estas perguntas, a «reivindicação» (para recorrermos a um termo moderno) do objecto confronta-se com a ambição do sujeito. O objecto afirma a sua intenção de se manter a distância do espectador (precisamente como algo de «objectivo»). Quer impôr, sem reservas, a sua própria legitimidade formal, a sua simetria, por exemplo, ou a sua frontalidade. O objecto rejeita ser remetido para um ponto de fuga excêntrico e, mais ainda, recusa a orientação dada por um sistema coordenado (como acontece com a visão oblíqua), cujos eixos só existem na imaginação do observador e nem sequer aparecem, de forma objectiva, na obra. Parece-nos evidente que chegar a uma decisão passará pela tomada em atenção das grandes antíteses, ou seja, livre arbítrio em oposição à norma, individualismo em oposição ao colectivismo, o irracional em oposição ao racional, como habitualmente as definimos. Foram, precisamente, estes problemas relacionados com a perspectiva moderna que incitaram certas épocas, nações, indivíduos a tomadas de posição, particularmente enérgicas e manifestas, sobre o assunto.

Veio a tornar-se evidente que a interpretação do sentido de perspectiva, própria do Renascimento, diferiu, por completo, da que lhe foi dada pelo Barroco, assim como a da Itália se opôs à das regiões do Norte Europeu. Para falarmos de um modo geral, diremos que no Renascimento e em Itália era dada ênfase ao seu significado objectivo, no Barroco e no Norte da Europa privilegiava-se o significado subjectivo. Assim, o próprio Antonello da Messina, tão influenciado pela Arte dos Países Baixos, elabora o estudo de São Jerónimo conferindo-lhe uma longa distância perpendicular, de tal forma que, como quase todos os interiores italianos, este se resume, essencialmente, a um exterior arquitectónico a que se retirou a superfície frontal. Este pintor só dá início ao espaço ao nível do plano do quadro, ou melhor, atrás deste plano, e é quase exactamente no centro que situa o ponto de fuga central (Ilustração 18). Dürer contrasta com da Messina, no que não será o primeiro, ao fazer chegar até nós um São Jerónimo instalado num «apartamento» autêntico (Ilustração 19). É-nos fácil imaginar ter-nos sido permitida a entrada, porque o pavimento como se prolonga sob os nossos pés, e a distância perpendicular, se fosse traduzida em dimensões reais, não ultrapassaria o metro e meio. A posição completamente excêntrica

do ponto de fuga central reforça a impressão de nos encontrarmos face a uma representação determinada pelo ponto de vista subjectivo de um observador que acaba de chegar, e não pela legitimidade objectiva da arquitectura. Trata-se aqui de uma representação cujo efeito, particularmente «íntimo», se deve, em grande parte, àquela disposição perspectiva ⁽⁷⁰⁾. Em Itália, o progresso da representação perspectiva entrava, realmente, em conflito com a visão oblíqua, comum ainda no *Trecento*, apesar de agir apenas sobre elementos arquitectónicos isolados no espaço e não sobre o espaço em si. Porém, foi esse o tipo de visão que Altdorfer utilizou ao criar, no *Nascimento da Virgem*, de Munique (Ilustração 20), um «espaço oblíquo absoluto», quer dizer, um espaço em que, pura e simplesmente, não há já frontões nem ortogonais. Nesta obra, o artista reforça, opticamente, o movimento giratório, o que resulta supérfluo, pelo recurso a uma dança de roda de anjos tocados de inspiração. Prenuncia, assim, um princípio de representação que apenas no século XVII será totalmente explorado por grandes nomes dos Países Baixos, como Rembrandt, Jan Steen e, especialmente, os pintores de arquitectura de Delft, de que destacamos De Witte. Não se ficou a dever ao acaso o facto de terem sido esses mesmos artistas a debruçar-se sobre o problema do «espaço próximo» e a analisá-lo até às últimas consequências. Significativamente, coube aos Italianos a criação do «espaço elevado», nos seus frescos pintados em tectos. Nesta tríade de formas de representação, o «espaço elevado», o «espaço próximo» e o «espaço oblíquo», exprime-se a noção segundo a qual, numa representação artística, o espaço é determinado pelo sujeito. Todavia, por paradoxal que nos possa parecer, essas formas fazem parte do momento em que o espaço, como imagem de uma visão do mundo, é sujeito à purificação de misturas subjectivas, por acção da Filosofia (Descartes) e da Teoria da Perspectiva (Desargues). A partir do momento em que a Arte conquistou o direito de definir, por conta própria, em que é que deveriam consistir as direcções «em cima», «em baixo», «em frente de», «atrás de», «à direita», «à esquerda», devolveu ao sujeito algo que, por direito, lhe pertencia, algo que a Antiguidade reclamara de forma não natural (mas também devido a uma necessidade intelectual e histórica) como atributos objectivos do espaço. A arbitrariedade da direcção e da distância, existente no espaço pictórico moderno, evidencia e vem confirmar a indiferença experimentada relativamente à direcção e à distância no espaço intelectual moderno; ela corresponde, na perfeição, tanto cronológica como tecnicamente, ao estágio de desenvolvimento da perspectiva teórica que, por mérito de Desargues, veio a tornar-se uma geometria projectiva geral. Isto verificou-se quando a perspectiva, efectuando, pela primeira vez, a substituição do «cone visual» de Euclides pelo «raio geométrico» universal, se desviou, completamente, da linha de visão e explorou assim, por igual, todas as direcções do espaço ^(70a). Mas, mais uma vez, pode-

mas perguntar: Até que ponto a conquista pela Arte deste espaço infinito e «homogéneo», que é também espaço sistemático «isotrópico» (a despeito da aparente modernidade da pintura greco-romana) decorre do desenvolvimento atingido no período medieval? De facto, ao «estilo maciço» da Idade Média se ficou a dever o aparecimento da homogeneidade do abstracto da representação, sem a qual se teriam tornado inconcebíveis a infinitude e a indiferença relativamente à direcção do espaço (71).

É evidente que objecções de dois tipos diferentes poderão ser levantadas à visão perspectiva do espaço, e não só à mera representação perspectiva. Foi, logo de início, objecto de condenação para Platão, por distorcer as «proporções verdadeiras» e substituir a realidade e o *nomos* (a lei) pela aparência subjectiva e pela arbitrariedade (72). Do pensamento estético moderno partem acusações de, pelo contrário, ser o instrumento de um racionalismo limitado e limitador (73). O Próximo Oriente antigo, a Antiguidade Clássica, a Idade Média e, no fim de contas, qualquer expressão artística arcaizante (Botticelli, por exemplo) (74) recusaram, em maior ou menor grau, a perspectiva, uma vez que esta parecia introduzir, num mundo extra ou supra-subjectivo, um factor individualista e acidental. Quanto ao Expressionismo (mais recentemente, verificou-se, realmente, uma outra mudança de direcção), fugiu à perspectiva por, opostamente, afirmar defender a pouca objectividade que até o Impressionismo fora forçado a sonegar à «vontade formativa» individual, designadamente o espaço tridimensional real. Porém, tal polaridade mais não é, afinal, do que o rosto duplo da mesma questão, e as objecções acabam por incidir no mesmo ponto (75). A visão perspectiva assenta na vontade de representar o espaço pictórico, em princípio, a partir dos elementos do espaço visual empírico e de acordo com o plano desse espaço, embora esteja ainda bastante afastada dos «dados» de cariz psicofisiológico. E tudo isto sucede independentemente de se proceder à avaliação e interpretação da visão perspectiva, sobretudo na linha da racionalidade e da objectividade, ou de se dar maior ênfase à contingência e ao subjectivo. A perspectiva torna matemático este espaço visual. Há, todavia, muito de *visual* no espaço que ela torna matemático. Processa-se uma ordenação, mas é a ordenação do fenómeno visual. As críticas tecidas à perspectiva, com base no facto de esta transformar o «ser verdadeiro» em simples manifestação de coisas vistas, ou de amarrar a ideia de forma, livre e, por assim dizer, espiritual, a uma manifestação de coisas meramente vistas, dependem, em última análise, da ênfase que nelas se colocar.

Através da passagem, muito especial, da objectividade artística para o campo do fenomenal, a perspectiva separa a Arte Religiosa do reino da magia, em que é a obra de arte a operar o milagre, e do reino do dogma e do símbolo, em que a obra de arte dá testemunho do miraculoso, ou o anuncia. Mas, assim sendo, a perspectiva faz a Arte Reli-

giosa aceder a algo de absolutamente novo: o reino do visionário. Nele, o milagroso torna-se experiência directa do observador, e isto no sentido em que se dá a infiltração dos acontecimentos sobrenaturais no seu próprio espaço visual, aparentemente natural, os quais lhe garantem, desta forma, a possibilidade de «interiorizar» o seu carácter sobrenatural. Para concluir, diremos que a perspectiva abre a Arte ao reino do psicológico, no melhor dos sentidos, porque na alma humana encontra o miraculoso, o derradeiro refúgio e aí é representado como obra de arte. Sem a visão perspectiva do espaço, não teriam surgido as fantasmagorias soberbas do Barroco, a que, em última análise, abriram caminho realizações artísticas como *A Madona Sistina* de Rafael, *O Apocalipse* de Dürer, o altar de Isenheim de Grünewald e, até, quem sabe, o fresco *São João em Patmos* de Giotto, em S. Croce. Tão pouco as pinturas da última fase de Rembrandt teriam sido possíveis. Ao transformar a *ousia* (a realidade) em *phainomenon* (aparência), a perspectiva parece reduzir o divino a simples tema da consciência humana. E, exactamente por esse motivo, a perspectiva alarga a consciência humana e fá-la receptáculo do divino. Não será, pois, resultado do acaso que esta visão perspectiva do espaço se tenha imposto no decurso da História da Arte, em dois momentos. Primeiro, assinalou um fim, a queda da teocracia da Antiguidade. Mais tarde, marcou um começo, o da «antropocracia» moderna.