

Perspectiva: Óptica, Ôntica, Simbólica e Representação*

Francisco Paiva
Universidade da Beira Interior

Não procuramos fazer mais do que uma breve incursão propedêutica na vasta problemática da relação entre o real (com o que essa categoria tem de ambíguo) e a sua representação.

Concorre para este assunto a consideração do Renascimento nas artes visuais, na medida em que a polemização do modo como a “recuperação” do clássico começou, nessa época, por ser feita pelos próprios artistas, antes do proto-arqueologismo de Johannes Winckelmann, influi na emergente cosmogonia.

A *rinascitta*, palavra empregue por Vasari no prefácio das *Vite* (Panofsky), designa um movimento que irá recheiar-se de equívocos hermeneuticos. Pois, desde a diferença de *ratio* proporcional entre a arte medieval, cantatrópica (abstracta) e esta, presumivelmente empatrópica (antropométrica) referida por Rudolph Wittkower (*Architectural Principles in The Age of Humanism*); entre a *buonna maniera greca anticca*, valorizada por Albrecht Durer e a depreciada *maniera greca*, até aos diferendos sobre o epíteto *moderno*, não há interpretações apodíticas possíveis sobre o modo como nós vemos o fe-

nómeno renascimental e, mais dificilmente, sobre como os seus actores estavam scientes da peculiaridade e pioneirismo da sua acção. Todavia, parece-me próprio destas considerações prévias, embora sem oportunidade de aqui darmos justificação cabal, afirmar que os do *Quattrocento* viam nos clássicos algo equivalente àquilo que nós procuramos nelles: ambição de filiação legítima, pois nunca deixámos de lhes imputar o que hoje nos importa.

A tradição clássica convencionou-se interrompida por esses longos mil anos aplanados na categoria de Idade Média. Como de um hiato se tratasse onde, salvo os epifenómenos de Aix-La-Chapelle, epígono de S.Vitale de Ravena, e os ditos renascimentos otaniano (Otão I) e carolíngio (Carlos Magno), prevaleceram as trevas.

Para contestar esta tese muito contribuíram as obras de Georges Duby como as incursões e especialização de diversos historiadores da arte neste período.

Este reparo serve apenas para precisar que não perfilhamos a ideia de ruptura, nem a de incapacidade pictórica dos medievais ante os iluminados. Aliás, julgamos até mais provável a nossa inépcia para nos libertarmos dos

*Ensaio/lição, UBI, 19 de Fevereiro de 2001, (primeira parte).

cânones actuais de referência quando olhamos diacronicamente.

Permitindo-nos ainda notar, porque há exemplos vulgarizados, que as formas clássicas são amiúde usadas para temas não clássicos por interessarem ao presente, sem com isto significar que o corpo dos interesses relevantes numa obra seja constante.

Afirmamos pois, ser este um texto descomprometido, cruzando informações de diversas áreas do saber, semelhante ao trabalho empírico de invenção de conceitos para equivaler a imagem com o pensamento.

A Perspectiva Cónica Linear vinculou-se à capacidade demiúrgica de reproduzir o visível, ao partir do artifício da redução do observador a um olho simbólico, apoiando-se na geometria, tornou-se instrumento de conhecimento, com um código próprio que permite comunicar com grande verismo uma ideia, monumento ou intenção.

A representação das três dimensões torna o desenho *cosa mentale* (Leonardo), em rumo ao *desenho interior* de Zuccari, à actualidade recuperadora do gesto.

Nas representações pictóricas do antigo Egipto as formas aparecem planas e um forte contorno negro sublinha o perfil convencionalizado das figuras.

Parrásio e Zeuxis (pintores gregos) aludem à tridimensionalidade pelo apropriado das sombras.

As pombas bebendo de Sosos de Pérgamo (II a.C.) ou outros frescos e mosaicos que a erupção do Vesúvio conservou em Pompeia, longe das representações ideais estereotipadas, servem-se de recursos de ampliação do espaço pouco sistemáticos, mas provavelmente informados pelos teoremas de **Euclides** (Albert Flocon, *la perspective*, Presses Universitaires de France, 3^a ed. 1978, p.25

Op.cit Murtinho p25) de “*que os planos parecem descer ou subir, consoante estão por cima ou por baixo da vista, que as linhas à direita inclinam-se para a esquerda e as da esquerda para a direita*” (teorema 22)

Euclides na sua “*L’Optica*” perfilha a ideia de Platão de que o olho emana a luz que permite ver o objecto, debruça-se sobre as regras da redução do tamanho decorrente da convergência de paralelas, relevando assim a posição do sujeito observador no espaço (e no mundo), pela descoberta da proporcionalidade das transformações, contribuiu para melhor corrigir a deformação, dando preciosos instrumentos aos pintores, arquitectos e escultores para controlar a óptica. (Fídias e Alcámenes haviam concorrido com uma estátua de Minerva para ser colocada no cimo de uma coluna, sendo a do primeiro aparentemente deformada devido à sobrecompensação (Plínio, cit.p. Murtinho, Op.cit p28))

Em *De Architectura Libri Decem*, **Vitrúvio** (tratado romano descoberto por Poggio Bracciolini em Monte-Cassino(1414), Benevolo p.30) designa por *Scenographia* esta ilusão no plano que advém da conjugação do escorço com a *orthografia* (alçado) (Livro I, cap. II).

Não nos surpreende portanto, que as tragédias de Ésquilo (525-425a.C.) possuíssem cenários com a experiência dos pontos de fuga, apreendidos por Agatarkos e que levariam Demócrito e Anaxágoras a teorizar sobre as questões de eurtimia (do ritmo dado pelas boas proporções entre sucessivos elementos que se afastam ou sucedem).

O que notabilizou Zeuxis foi a capacidade de enganar os próprios pássaros com uvas pintadas, embora Séneca (L.Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales, FCG,1991

p.203) referisse a importância da configuração que o espírito extrai da observação.

O advento do cristianismo na Roma de Constantino, gerou a época comumente designada por Paleo-cristã, que traz consigo o simbolismo, pouco preocupado com a verosimilhança das cenas, com mediocre utilização das sombras e onde a congruência estrutural e signifiante das cenas substitui o contemplativo. A relidade física dá lugar à espiritual.

O universo hagiográfico da abóbada celeste, enquanto metáfora do infinito, torna a realidade onírica simétrica do concreto. As coisas pedem existência anoftálmica, espiritual.

No período Carolíngio dá-se a recuperação do património clássico, por via do neo-imperialismo de motivação universalista.

Honório de Autun, após o concílio de Arras atribui à pintura o epíteto de *literatura dos leigos* e, para deleite dos ígnaros, esta descreveria e narraria as escrituras. A *imago mundi* estruturada, anamnésica, proporciona júbilo místico e uma relação transcendente com o divino, sendo mais convenção do que visão, em conformidade com as três causas aristotélicas preponderantes: material, formal e final, cuja enteléquia deriva da ideia.

A diáspora das Cruzadas, que aumentou a geografia do catolicismo, os movimentos de peregrinação após o ano mil e a construção das grandes abadias muito contribuíram para romper a hegemonia conservadora na ciência e nas artes.

Com o ressurgimento das cidades aparece uma nova iconografia, ora centrada na catedral ora no laicismo burguês e corporativo emergente.

Alberto Magno, confronta-se com o poder clerical nas hipóteses sobre a concorrên-

cia entre a fruição estética, sensível, e a espiritual, notando a dificuldade de contrariar o tradicionalmente aceite na *boa vontade* das instituições.

Desenvolver-se-iam, como havia acontecido com os pitagóricos e aristotélicos, sistemas de relações conducentes, por via de princípios estilísticos à beleza dos objectos.

É, todavia da *Poética* (Aristóteles) que emergem os preciosos conceitos de *proportio* e *symmetria*, esta última dependente em Vitruvius do que os gregos chamam *analogia*. (Cf. Vitruvius, op.cit., Livro III cap I)

Gherardo de Cremona (XII) traduzira o tratado de **Alhazen**, conhecedor dos teoremas euclidianos, onde estaria anunciado o seu fecundo princípio de que a partir de um corpo iluminado partem raios em todas as direcções, situando o observador no centro de uma estrela de raios directos.

Roger **Bacon** (1214-1292), discípulo de Grossatesta, eminente figura de transição para o Renascimento põe a óptica em evidência, perscruta a constituição anatómica dos olhos, indaga sobre a reflexão e refacção da luz, investiga o arco-íris e reflecte acerca da redução dos corpos, é pioneiro na estruturação do método experimental, como forma de validação da experiência. Céptico ante a filosofia escolástica, este franciscano de Ilchester perfilha a capacidade do homem se elevar pelo raciocínio (Latino Coelho – *A Ciência na Idade Média....* vol 7.p.24).

O sentido experimental de Bacon põe a tónica na observação, pois os *canones universales regulae* decorrem da perspicácia do espírito. A laicização do espírito é acompanhada pela do visível, legitimando as exigências do real, dos pontos de vista particulares - *aspectus* (não só na representação como no comércio, administração, ensino, etc).

Villard de **Honnencourt** (Bechmann) tem seguramente presente o teorema de Tales quando especula sobre o processo de cálculo das dimensões de uma torre inacessível cujas exigências de correcção óptica, quando o ponto de vista era desfavorecido, trazem à memória o teorema do ângulo.

À medida em que o cristão toma noção da sua relatividade, para o que contribuíram as expedições, desde as orientais de Marco Polo às ultramarinas portuguesas, torna-se necessário discernir entre o mundo alegórico, o simbólico e o universal.

Goethe estabeleceu de forma clara a distinção entre alegoria e simbolismo: “*a alegoria transforma o fenómeno num conceito e o conceito numa imagem, mas de modo que o conceito na imagem seja considerado sempre circunscrito e completo, e deva ser dado e exprimir-se através dela*”, o “*simbolismo transforma o fenómeno em ideia, a ideia numa imagem, de tal modo que a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inacessível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, fica todavia inexprimível*”. (*Maximen und Reflectinem*, p246., cit. Murinho p.77). Distinção que nos serve aqui para contemporizar as quatro interpretações que Dante considerava possíveis de atribuir sentido às coisas: *Literal* – exacta; *Alegórica* – sob as fábulas, “*constituindo uma verdade oculta sob uma bela mentira*” (Dante Aligheri, *Convívio*; tr. segundo, I, Guimarães editores (ver tbU.Eco-usado para mentir- semiologia)); *Tropológica* – de raiz moral, aquele que atentamente se deve buscar nas escrituras, *porque em coisas muito secretas devemos ter pouca companhia*; *Anagógica* – esta última quando um movimento real precede outro espiritual. (ibidem, p91)

No Século XIV vulgarizou-se o método perspético denominado do pavimento (Panofsky, Erwin – Renascimento e Renascimentos na História da arte Ocidental, EdPresença p.193nts40,41; tb Focillon, p.49), patente no fresco da *Apresentação de Cristo no Túmulo* (Florença 1342) de Ambrogio Lorenzetti, na qual, para atribuir maior veracidade começam a tratar-se os aspectos da paisagem e a cuidar-se a colocação do horizonte, é revelada preocupação de coerência no todo perspético. Esta fórmula, que no *Trecento* regrava apenas o pavimento, apresenta agora o tema já em profundidade e as figuras modeladas com alguma verosimilhança e, sem destruir o teor cénico do acto, supera as panorâmicas de cidade do Palazzo Público de Sienna, no qual o mesmo autor recorre à ingénua sobreposição intuitiva de planos.

Os homens de Deus haviam-se excluído da sociedade. As predilecções monásticas italianas do Século XIII abominavam claramente a *maniera tedesca* (alemã, flamenga, nórdica), e desde que observada a Regra e determinações conciliares, não excluíram a *invenzionne* por parte dos mestres pintores, frequentemente contratados e cidadãos não religiosos. Esta prática de encomenda (principalmente pelas novas Ordens) foi responsável por algumas das mais eloquentes obras, de entre as quais salientamos os (a)frescos da Basílica de Assis, onde laboraram Arnolfo di Cambio e Cimabue, que delegariam em Giotto alguns quadros de responsabilidade, e ainda hoje se assumem paradigma estético mas também inestimável documento da relação entre o comendatário e executor ou entre mestre e discípulo.

Giotto di Bondone (1266-1337) aluno de Cimabue (1250-1300?) que fora pintor de te-

mas religiosos e históricos desempenha um papel de charneira na conversão da pintura da manualidade em humanismo, recupera a problemática da representação objectiva da expressão e do gesto (Battisti, Eugenni - *Giotto*, Ed. Skira, Genève 1990, p.15), encurtou a distância da arte ao profano, ao ambicionar além da apresentação simbólica significar.

Este impulso classicizante começou por ser preconizado por Benedetto Antelami e Nicola e Giovanni Pisano na escultura, ditando novas convenções de figura humana, análogas ao ideal Clássico. Apropriação que começou por ser literal, convertendo-se uma Fedra em Maria ou Vénus em Eva. (lei da disjunção de Panofsky)

A mente, o instrumento e a matéria são os veículos para o domínio do visto, da substituição do hilemorfismo medieval pelo sensível.

Duccio (1255-1319) e **Simonne Martini** (1284-1319) com as respectivas alusões naturalistas aproximam-se das aparências do real, dum real de cariz mitopético onde a aparente correspondência entre personagens humanas e hagiográficas é tolerada pela atmosfera espiritual de inspiração bizantina.

Giotto, mais do que Duccio, torna esses ícones *personas*, intencionalmente submetidas às regras do quadro, mas ambos aferem métodos para colocar essas personagens no espaço, ocluso ou externo, como actores em cuja cena a ordenação do espaço alude à dimensão temporal. Há na mestria de Giotto um véu que separa as figuras sacras das laicas. A paridade antropométrica não ilude a diferença de personalidade, agora dada sem recurso exclusivo à simbólica. É um ganho de sensorialidade que convoca a percepção da pintura de Giotto e de Duccio.

O enviesamento empírico dos planos no espaço, realismo anatómico, personalização fisionómica e a encenação e particularidade do gesto, são aspectos que reflectem a via da observação.

Da função narrativa e mimética (se é que algum dia foi exclusiva) a arte assume ser visto, de alguém do e sobre o mundo.

Falta ainda dar consistência, congruência, ao ponto de vista, submeter a alguma regra de escala, de proporção, de estrutura e de luz o todo construído, vegetal, orogáfico, humano, material e simbólico.

Não obstante a categoria de *infinitem* ser ainda reservada a Deus, Nicolau de Cusa antecipa o conceito de *Quantum Continuum*, que havia de ser cabalmente explicitado com a perspectiva geométrica, e precocemente com algumas observações sobre os espelhos.

Pela observação o homem descobre-se criador, capaz de compreender, demiurgo primeiro da razão das coisas, depois das coisas elas mesmas e por fim de si próprio. O Homem arroga-se o direito de ser dono do seu próprio destino.

Leon Battista **Alberti**, publica em 1435, o *De Pictura*, tratado que sistematiza conhecimentos, *modus operandi* dos seus contemporâneos e enfatizando a secularidade da arte faz a apologia da proporção e harmonia (*mesura*).

Giorgio **Vasari** estabelece para a arte um universo transdisciplinar formada por zelo, estudo, imitação conhecimento, ilusão e ciência. Informado pela proximidade entre ciência e técnica encetada por **Filippo Brunelleschi** (1377-1446), seu contemporâneo, que na exploração das leis da visão descobre o método perspético, ao ensaiar representar o Baptistério de San Giovanni e Palazzo della Signoria florentinos. Diz-nos o depoimento

do seu biógrafo António Manetti, fora graças ao seu *buono occhio mentale*, que lhe permitiu familiarizar-se com as dimensões, proporção e anatomia (Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Electa Editrice, Milano, 1976, p.110).

Da intersecção da **pirâmide visual**, cujo vértice é o olho do observador, com o plano do quadro, ou dito doutro modo, da intersecção das linhas projectantes que unem o olho aos vértices da coisa com o plano da representação resulta a representação.

Sabe-se hoje que a experiência foi mais complexa, pois envolveu um dispositivo com um espelho reflectindo a imagem pintada na *tavoletta* com um orifício pelo qual se olhava, vendo assim a diminuta pintura reflectida. Esta experiência fora precedida por outra em que o pintor demonstrara a sobreposição dum painel recortado aos perfis dos edifícios da praça florentina.

Alberti reflecte problemas de espaço ao referir-se, analogicamente, à pintura como janela, *veduta*, onde o observador é activo no achamento de informações que para lá da validade da compreensão do real, permitem-nos aceder ao conhecimento.

Os contemporâneos de Alberti estão agora preocupados com o que vêem e como vêem. A *vedutta tralucente* empática, permite analisar, interpor distância entre o sujeito e o objecto.

O espelho planificava, era o reflexo absoluto, metafórico, que Filarete notaria útil para apreender contornos. Este aparato aprisiona o real, o visível e a visão ela mesma, duplica o mundo tornando-se na expressão de Leonardo, pintor supremo.

Labour vs Opus: uomo senza lettere, Leonardo, distancia-se das elocuições tomistas e da tiple patrística, fazendo da experiência o

cerne do seu método. Desafiando a anátema da experiência (pelo clero) e extendendo-a à arte, como prova da preferência pelo quadrivium (aritmética, geometria, astronomia e música em alternativa ao trivium: gramática, lógica e retórica) afirmando: “A experiência não engana, a interpretação, o julgamento, esse é falível”. (in Les Carnets de Leonardo de Vinci, Heléne Vèdrine, p.63)

A intimidade de Leonardo com o real levou-o a procurar congruência total da cena, subjugando as figuras a um princípio claro, homogeneizando e unificando a *veduta*.

A exatidão da representação permite reverter do quadro para o real, isto é, a partir do virtual inferir o espaço real, supor as suas relações e o modo como virá a ser. Prenuncia o projecto que faz com que o que não é seja.

Vulgariza-se também, o encontro do pintor com o modelo, o **retrato** provoca um novo olhar, cujo controlo a experiência estabelece na tensão entre visão, representação, emoção e imitação.

Copérnico no *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), formaliza e prova o heliocentrismo que à muito vinha sido intuído mas nunca desvelado (cisão teocrática-nova cosmogonia).

A Flandres, ficaria marcada pelo retrato de Giovanni Arnolfini e sua mulher que Jan **Van Eyck** pintaria e assinava em 1434. Neste, apesar da não existência de uniformidade na convergência de paralelas, pelo modelado, claro-escuro e pormenor a cena conseguiu realismo quase fotográfico, cuja definição era tal que permitiu ao próprio pintor retratar-se reflectido num espelho, ubiquamente.

Brunelleschi constroi o virtual, e por ele a construção geométrica torna possível o real,

fixado no quadro. É pela **construção** que o espaço aparece, existe, já não é um dado. Na realidade as artes plásticas são as únicas actividades capazes de aumentar o(s) espaço(s).

Vemos claramente em **Mantegna** que a realidade do quadro é prioritária, o seu controle intencional torna cada obra um sistema.

A urgência da Perspectiva repercutir-se-á na organização do mundo de Piero della **Francesca**, em cujas pinturas quarteirões, praças e alinhamentos urbanos são dispostos em função do acto de ver, base do urbanismo barroco. A arte torna-se projecto. Preocupa-se com a *concinnitas* albertiana (*De re aedificatoria*). Torna-se *strumento* de conhecimento, mas também meio de posse, operando a mudança antropológica que permite a realização pessoal pelo acto de fazer. (Levi-strauss)

Aí a perspectiva projectiva supera a aceção metafórica da realidade.

Após a finalidade óptica de correcção eutrímica pela *perspectiva naturalis* matemática, passou a designar-se o método de desenho geométrico por *artificialis* (ou *pingenti* no tratado dedicado por Piero della Francesca a Frederico de Montefeltro).

A Perspectiva como sistema ultrapassa a arte do simulacro, ao invés do que amiúde se faz crer, pois a matriz pictórica não é redutível à função mimética. Ela não é alternativa mas complementar á realidade. (Giulio Carlo Argan, *Storia dell'Arte Italiana*.p.12)

A Perspectiva Cónica Linear trouxe uma visão total, mesmo da virtualidade, porém interpôs um plano, ainda que transparente entre o observador e as coisas. Trouxe o tempo para a arte visual, ela acelera ou retarda acção, ordena, dá escala, posiciona, unifica e almeja conter, regular o universo, sempre em torno do indivíduo.

O individuo torna-se necessário para ver, para admitir a ilusão intelectualizada, fazendo-se sujeito predicador, convoca a *persona*, aspecto que, na época, certamente constituiu um forte contributo para a liberalização das artes visuais, e a assunção da criação como acto individual.

O espaço aristotélico de porções intramundanas dá lugar ao contínuo cuja fixação é o ponto de fuga. Alegoria desta observação, o fresco da Trinitá em Santa Maria Novella(1427) de **Masaccio** *trompe l'oeil*, alude a um espaço inexistente, pelo desenho do nicho, no qual a geometria e o cálculo das sombras iludem. Esta construção, cuja precisão coloca o observador num ponto inferior ao da acção, permite reversivelmente estimar a profundidade *virtual* do tabernáculo. Note-se ainda o emprego de vocabulário arquitectónico estilístico e anatómico classicizante, além do traçado regulador piramidal.

N'A *Divina Proporção* (Veneza,1509) Luca **Pacioli** sustenta, citando Aristóteles que o saber tem origem na visão e é por esta porta que ele entende e gosta, *nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu*. (Ribeiro, Ana Isabel; Araújo, Renata - *O Desejo do Desenho*, p.27), e em cuja dedicatória faz referência à Ceia que Leonardo acabara de pintar no refeitório de Santa Maria delle Grazie.

A arte de Quinhentos foi pródiga na produção de **tratados** com vista à sua regulação, mas também difusão, que as novas técnicas de impressão e reprodução facilitaram, permitindo-nos a análise desses registos na senda de esclarecer os processos técnicos e mentais subjacentes quer à tradição, quer à erudição bibliográfica.

Toda a tratadística renascentista dá conta de uma revolução, de maravilhamento por essa capacidade de registar a profundidade,

conferindo ao discurso visual carácter de espectacularidade.

O que etimologicamente significa “ver claramente” (Lat. *Perspicere*, tradução do grego *optiké*) torna-se anacrónicamente sinónimo de visão natural, mas também de ilusão.

Hoje, essa janela transparente albertiana tornou-se num dado cultural que torna a evidência óptica de uma elipse num círculo, e isolar parte do mundo como um todo.

As leis geométricas abandonaram a esfera mística e religiosa para progressivamente se secularizarem, sem contudo haverem perdido a aura de poder, que a infinidade de aplicações, a capacidade de projectar, de construir desde um quadro, escultura, projectil, fortaleza ou cidade lhe conferiram.

A rivalidade constante entre principados e repúblicas e a emergência de uma nova classe sedenta de reconhecimento do seu estatuto social, apelaram aos especialistas que pudessem assegurar a sua preponderância simbólica, causando o afluxo de artistas aos centros de poder.

Neste contexto surgem encomendas que, bom grado a qualidade das respostas, tornaram-se-iam célebres até à actualidade, como o fresco da *Batalha De San Romano* (1456-60) pintado por **Paolo Uccello** a pedido dos Médicis, para imortalizar a sua vitória sobre Sienna, ou ainda a *Adoração dos Magos* de **Botticelli**, onde Cosimo de Médicis se faz retratar, como prova o seu poder pessoal.

Alocações finais

Schickardt pôs em causa a perspectiva renascentista enquanto fenómeno visual de exatidão por as rectas se apresentarem à nossa vista como curvas (Murtinh,

Op.cit.p131), isto é, ela na realidade pode ser recta mas à nossa vista aparece como curva (polémica com Kepler sobre a trajetória de um cometa), mas divergências destas, como havia acontecido entre defensores do axioma do ângulo e os da distância, ou contemporaneamente entre os apologistas da lente como simulacro da percepção retiniana esférica, não neutralizam o passado e o que ele através da obra de arte tem de presente, nem tornam menos flamejante o ímpeto da invenção, ainda que ela se funde num problema circunstancial.

Os mundos pensados passam a ser outros, graças ao novo *medium*, mantendo relações proporcionais, sem que, no entanto haja desvantagem para o divino. Pois entre a mesma figura como Vénus ou Maria vai uma enorme distância simbólica, aquela que permite ver o mesmo como outro. Prova, aliás, de que nunca a visualidade foi absoluta, nem a realidade objectiva crível, na medida em que a contingência também faz o personagem.

Aqueles que, não respeitando a *perspectiva* histórica, se faziam representar em cenas bíblicas, a par com personagens míticas, não profanizavam a acção?! Prova, ainda de que os limites do quadro não são apenas os quatro lados e de que a profundidade da Arte alcança limites além do espaço.

A Perspectiva polemizou sobre a velha questão que ocupa a filosofia à séculos: as coisas giram em torno de nós ou nós em torno às coisas. Esta arte com processo base cerebral resulta táctil inversamente à aparente materialidade da arte contemporânea, que exige maior intelecção.

Havendo noção da diferença existente entre o modo como o objecto se dá e a consciência o constitui – ensinando a ver, ie, a dirigir o olhar, a perspectiva introduz o problema

do sentido temporal da composição. Como atitude estética a perspectiva alude à relação do homem com o universo, condiciona o modo de apreciação e o modo de tomar posse do espaço, no limite prova, pelo carácter dessa ocupação, as maneiras de existir num determinado período histórico.

Em rigor esta deriva resulta de poucos princípios fundamentais, alicerces deste universo, que sintetizariamos em dois: 1. quaisquer duas linhas rectas paralelas possuem sempre o mesmo Ponto de Fuga, no infinito, e sendo horizontais esse ponto situar-se-á na Linha do Horizonte; 2. as verticais mantêm-se.

Mas que Piero della Francesca havia explicado melhor: (a perspectiva)“*contém em si cinco partes: a primeira é o ver, ou seja o olho, a segunda é a forma da coisa vista, a terceira é a distância do olho à coisa vista, a quarta são as linhas que partem da extremidade da coisa vista e vão ter ao olho e a quinta é o termo existente entre o olho e a coisa vista onde se tenciona pôr as coisas.*”

Crê-se que o objecto empírico vive na contingência da sua forma, mau grado os objectos extensos de Xenakis e Bruce Naumann que se apropriam do espaço contentor, contaminando-o pela presença.

Fontes bibliográficas

AAVV. *O Desejo do Desenho* (catálogo), Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, Almada, 1995

BENEVOLO, Leonardo. *La Captura del Infinito*, Celeste ediciones, Madrid 1994
isbn_84-87553-66-4

MURTINHO, Vítor. *Perspectivas: O Es-*

pelho Maior ou o Espaço do Espanto, Edarq (edições do departamento de arquitectura,UC) Coimbra 2000 isbn 972_97383_4_3

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, editorial Presença, Lx 1960

PANOFSKY, Erwin. *La Perspective comme Forme Symbolique*, ed. Minuit, 1975

PACIOLI, Luca. *La Divina Proporción*, Ed. Akal,SA, Madrid 1991

SIMON, Gérard. *Le Regard, l'être et L' Apparence*, ed du Seuil, 1988N_84-7600-787-6