

REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO E O ESPAÇO COMO REPRESENTAÇÃO

Representations of space and space of representation

Carolina da Rocha Lima Borges

Carolina Borges: arquiteta, Doutoranda em Estética e Semiótica pela FAU-UnB e mestre pela mesma instituição, atualmente é professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Brasília.

Resumo

As noções de espacialidade, por serem culturais e construídas, são mutáveis e podem se manifestar de diversas maneiras. A representação em perspectiva, por exemplo, é uma das formas mais concretas de se objetivar e registrar tais noções. É sabido que o desenho em perspectiva nem sempre foi construído do modo como conhecemos hoje: antes do cânone renascentista, essas representações não se limitavam ao princípio de geometrização do mundo, onde o homem se via como espectador no centro de um cenário de uma arquitetura dominante. Registros demonstram que as formas mais usuais de se representar o espaço nas culturas da antiguidade clássica e da Idade Média eram bastante intuitivas e determinadas pelo ponto de vista subjetivo do homem, que se apresentava como protagonista do espaço e ganhava legitimidade por meio de um percurso.

Palavras-chave: infinito, perspectiva, espaço, cenário.

Abstract

The notions of spatiality are cultural, constructed and mutable, and can be manifested in different ways. Perspective representation, for example, is one of the most concrete ways of objectifying and recording such notions. It is well known that the drawing in perspective was not always constructed in the way we know today: before the Renaissance canon, these representations were not limited to the principle of geometrization of the world, where the man viewed himself as a spectator in the center of a setting of a dominant architecture. Records show that the most usual forms of representing space in the cultures of Classical Antiquity and the Middle Ages were quite intuitive and determined by the subjective point of view of man, who presented himself as the protagonist of the space, acquiring legitimacy walking along a pathway.

Keywords: infinity, perspective, space, scenery.

INTRODUÇÃO

Como é doce a perspectiva!

Paolo Uccello

1
Apud Giedion, 2004, pg.59

A mais usual representação em perspectiva nos dias de hoje, a linear, promove uma conversão do espaço real em espaço matemático e homogêneo, simulando uma imagem do infinito não apreendida pela experiência, ou seja, a perspectiva seria uma representação visual do conceito do infinito. Panofsky explica que a noção de infinitude é uma abstração da realidade (sendo “realidade” a efetiva impressão visual do sujeito), e que a descoberta do ponto de fuga, enquanto imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais, constitui “o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito” (Panofsky, 1999, pag. 54), e completa:

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. (Panofsky, 1999, pag. 32).

Sobre a relação da espacialidade e a autonomia/heteronomia dos elementos do espaço da obra, o teórico da arte Heinrich Wölfflin faz uma outra interpretação. Segundo ele, os elementos contidos em uma perspectiva linear têm a pluralidade como característica, que, apesar da evidente ligação conceitual e formal dos elementos no conjunto, cada um possui uma autonomia – caso “retirado” do seu contexto, continuaria “dizendo” aquilo que era dito inicialmente.

Tomemos como exemplo duas obras de artistas diferentes, feitas em períodos diferentes (renascimento e barroco), mas que possuem o mesmo tema – A Última Ceia. O espaço utópico, geométrico e homogêneo na obra de Leonardo da Vinci tem um ponto de fuga central onde Jesus está posicionado, de modo que o olhar do observador é direcionado para este centro e, num segundo momento, os outros elementos são apreendidos. Não há conflito. As figuras são lidas de um modo linear e cada um dos personagens parece ter uma personalidade própria e possui uma certa independência do conjunto – como dito, caso retirado, continuaria com a sua autonomia.

Na Santa Ceia de Tintoretto, todos os personagens parecem estar ligados entre si – caso fossem isolados, perderiam o sentido. Ao mesmo tempo, ocorre uma leitura conflituosa: Jesus não está no centro, está deslocado, e o único elemento que o diferencia dos outros personagens é a aura dourada. Fora esse elemento, é um homem comum como os outros que estão na tela. Sua luz também não é a única: no canto superior esquerdo existe uma “pomba” que concorre com a imagem de Jesus. A leitura faz um vai e volta que direciona para mais de um ponto focal ao mesmo tempo.

O espaço infinito da obra de Leonardo acontece nesse direcionamento para dentro do quadro, enquanto que no Tintoretto a imagem é cíclica. O movimento centrífugo das figuras na obra de Tintoretto contribui para criar a ilusão de que o espaço da cena não se confina ao painel, mas se alarga em todos os sentidos, como se a moldura fosse a janela, através da qual podemos ver parte de uma realidade contínua. O espaço da pintura sai da sua materialidade e se propaga em todas as direções, ultrapassando o “lugar” representado, “sendo, exatamente, o caráter finito do quadro a chamar a atenção para a infinitude e continuidade do espaço” (Panofsky, 1999, pag. 57).

Em um desenho em perspectiva linear, o espaço real visualmente finito é convertido em um plano bidimensional e é representado de uma forma ideal dentro dos princípios da geometria naquele suporte bidimensional. Essa perspectiva se converte em uma ideia de infinitude do espaço. Sobre o assunto, Sigfried Giedion completa:

Na perspectiva linear [...] os objetos são representados sobre uma superfície plana conforme são vistos, sem referência às suas formas ou relações absolutas. O todo do quadro ou do desenho é calculado de modo que seja válido para um único ponto de vista. Para o século XV, esse princípio significou uma revolução completa, uma extrema e violenta ruptura com a medieval concepção plana e desarticulada de espaço, que constituía sua expressão artística. (Giedion, 2004, pag. 58).

Além da ideia da representação do espaço em um plano bidimensional, tem-se também a arquitetura, o espaço real propriamente dito, construído para ser visto por meio de um ponto fixo central. Já não estamos mais falando de uma representação do



FIGURA 1. Leonardo da Vinci. A Última Ceia. Santa Maria delle Grazie. Milão, entre 1495 e 1498.



FIGURA 2. Tintoretto. Santa Ceia. Chiesa di San Giorgio Maggiore, Veneza, 1594.

espaço, mas se trata agora do espaço como representação de uma ideia, de uma ordem, de um designo e de um propósito. Sendo que o homem é um protagonista, hora principal, hora secundário, hora expectador, hora atuante, nesse princípio de geometrização do mundo que o situa no centro de um cenário de uma arquitetura dominante (no caso renascentista). O espaço se converte em uma representação de uma ideia e manifestação de um modo de ver o mundo.

2
Panofsky, 1999, pag. 37.

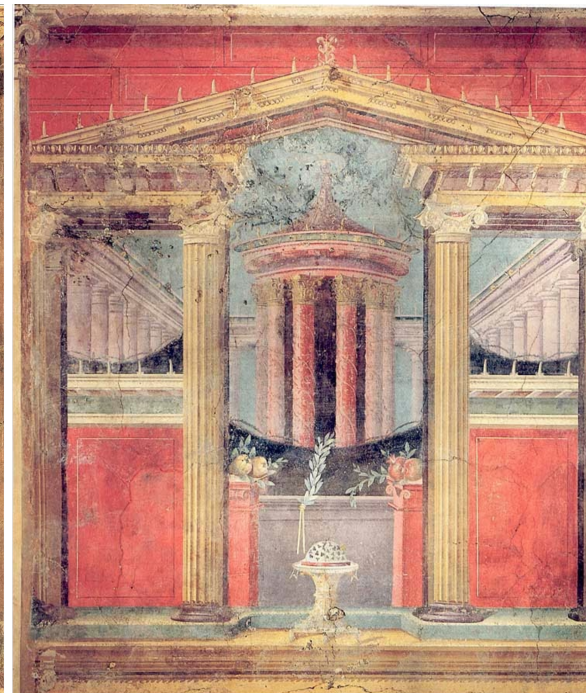
REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO

O conceito de espaço para os antigos surge com Platão, que o designa como *Khora*, lugar ou receptáculo, onde, existindo um lugar, este está contido noutro lugar e assim sucessivamente. Para Aristóteles, os corpos não são assimilados segundo um sistema homogêneo e infinito de relações dimensionais, eles são os conteúdos justapostos de um recipiente finito. Não existe o infinito que ultrapasse o ser dos objetos isolados (a própria esfera das estrelas “imóveis” era um objeto isolado). O espaço é um lugar no qual um corpo está contido, o lugar é definido como o limite de cada corpo. Concluímos que o espaço era delimitado enquanto “lugar” e que a noção de infinitude não era algo intuitivo.

Essa consciência de espacialidade dos antigos era coerente com os seus desenhos em perspectiva: o campo de visão era entendido como uma esfera e as representações em perspectiva se davam em função das distorções visuais que acontecem devido a essa configuração esférica, sendo maiores na medida em que se aumenta o ângulo de visão. As relações entre as grandezas dos objetos não se exprimiam em medidas de comprimento simples, mas em graus de ângulos. Para eles, uma perspectiva em linhas retas poderia parecer curva, por outro lado, uma quadrícula levemente curva, ao nosso olhar, pareceria ser reta, dependendo do ângulo de visão.²

Todas as linhas, mesmo as que são mais retas, surgem como ligeiramente curvas, caso não estejam diretamente diante dos olhos. (...) Por isso, para pintar as partes retas de um edifício, todos usam linhas retas, apesar de, segundo a verdadeira arte da perspectiva, tal ser incorreto. (Heinrich Schickhardt apud Panofsky, 1999, pag. 32-36).

Nessas representações dos antigos, a chamada perspectiva angular, as dimensões visuais não são inversamente proporcionais às distâncias, ao contrário da perspectiva linear renascentista, que estabelece um método que rejeita o axioma dos ângulos ao representar elementos tridimensionais em superfícies



FIGURAS 3 E 4. Pintura mural de Pompéia no Segundo Estilo.



FIGURA 5. Pintura mural no Segundo Estilo da Villa de Publius Fannius Sinistor, Boscoreale, perto de Pompeia. Meados do séc. I a.C.

bidimensionais³. Assim, a perspectiva clássica é a expressão de uma intuição do espaço diferente da intuição moderna, que entende a realidade como uma sobreposição de volumes considerando elementos como altura, largura e profundidade.

Segundo consta, os pintores antigos utilizavam o método da “cenografia” para representação de objetos nas dimensões aparentes, ou seja, nas formas agradáveis de equilíbrio enquanto impressão subjetiva, negando as verdadeiras dimensões. Um exemplo é a ênfase das colunas: “A intensão subjacente à ótica é a de que ela pareça eurrítmica, mais do que intuitivamente simétrica” (Panofsky, 1999, pag.88).

Nas pinturas que se conservaram anteriores à Pompéia, a profundidade do espaço acontecia somente até a camada de figuras do primeiro plano (fundo). Podemos dizer que as distâncias em profundidade começaram a poder serem comprovadas com os Romanos. Nessas pinturas romanas, raramente se revela a existência de um único ponto de fuga, os elementos diminuem até o fundo, mas esta diminuição não é constante, sendo interrompida por figuras fora de proporção (fora de escala), além da iluminação não ser uniforme.

As pinturas nas paredes das casas pompeianas que apresentam vários pontos de fuga geram um efeito ilusório de recuo, simulando, por exemplo, uma abertura para uma paisagem e gerando a impressão de aumento dos espaços. A representação da realidade, tal como ela é, não parece ter sido a maior preocupação dos pintores, o próprio Vitruvius comentou em seu tratado sobre algumas dessas pinturas bastante fantasiosas: “como pode um junco realmente sustentar um teto, ou um candelabro, (...) ou um macio e fino talo, uma estátua sentada (...)”, dizia ele.

Entretanto, entendemos que essas pinturas em Pompéia tinham como objetivo não a verdadeira representação da realidade, mas a verossimilhança. Muitas vezes, a pintura de várias vistas simultâneas representava as várias percepções durante um suposto percurso, onde o artista procurava mostrá-las em uma única visada, daí a existência de vários pontos de fuga. Essas representações com várias perspectivas em um único desenho revelam uma subversão do tempo/espaço, algo que séculos depois Picasso soube fazer com muita propriedade.

Existe a tese de que a origem da perspectiva é o cenário do teatro, não só no sentido arquitetônico e espacial, mas também no sentido conceitual – a teatralidade da representação perspéctica do mundo (Floriênski,

³ Panofsky apresenta uma tese de que a perspectiva linear é contraditória por negar o axioma dos ângulos e pelo fato de ser impossível representar uma esfera em uma superfície plana. Sendo assim, é uma representação falsa.



FIGURA 6. Espaço interno na Casa dei Vettii. Sec. I, Pompéia

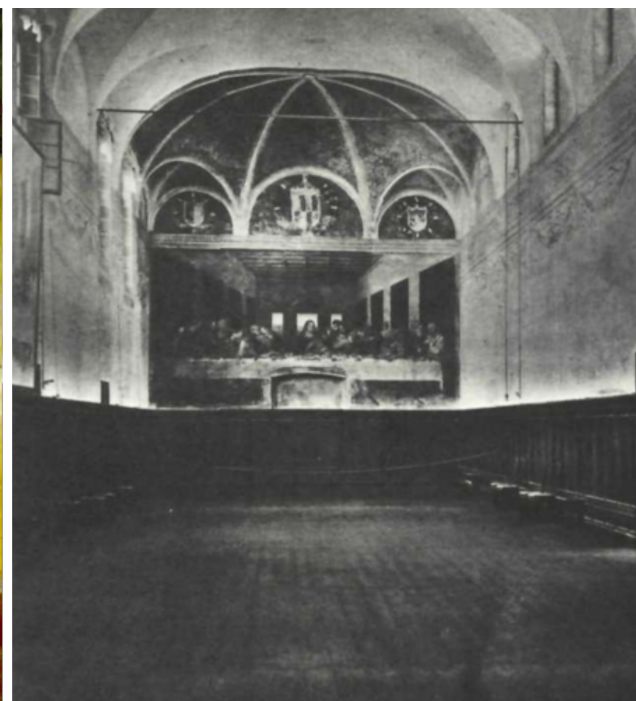


FIGURA 7. Leonardo da Vinci. A Última Ceia. Mural no refeitório da igreja Santa Maria delle Grazie. Milão, entre 1495 e 1498.

2012, pag.44). O cenário é uma simulação, diferente de uma pintura pura, que busca representar a verdade: “um cenário é um biombo que oculta a luz da existência, enquanto a pintura pura é uma janela inteiramente aberta para a realidade” (Floriênski, 2012, pag.38).

Os murais nas casas de Pompéia, apesar de aparentemente formarem cenários a partir da combinação entre as pinturas e os espaços dos ambientes, não estavam ali para duplicar a realidade, mas alterar e brincar com o espaço. Se a pintura mural interna de uma casa obedecesse à precisão de regras de perspectiva, pretendendo enganar o observador, atingiria tal objetivo somente quando o observador estivesse imóvel em um determinado lugar do ambiente. No entanto, a casa habitada não era um teatro e seu habitante não estava preso em um único lugar, além de não ser um mero expectador.

De acordo com Floriênski (2012, pag. 46), o pintor fazia as pinturas dando perspectivas aproximadas para vários pontos de vista e assim renunciava à arte dos simulacros, já que nitidamente não tinha a intenção ludibriar com suas pinturas fantasiosas, ou simulando profundidades que não são reais. Nesse sentido, essas pinturas estariam mais próximas da realidade, na medida em que assumia um status de fantasia, fortalecendo o real por se opor a ele, e se afastariam dos cenários (no sentido de simulação). O “decorador” se transformaria assim no artista, não por seguir as regras de perspectiva, mas por se afastar delas.

A criação de um cenário acontece na medida em que o artista considera que o observador vai estar em um local pré-determinado, e todo o espaço é configurado para ser visto a partir daquele local. Não é que o observador não possa ou não deva se locomover, mas o espaço vai ser melhor visto a partir daqueles pontos definidos. Essa configuração faz aparecerem “pequenos mundos” dentro de outros mundos existentes, realidades paralelas criadas na tentativa de se mostrar suas próprias verdades.

Um dos casos onde mais se assume essa situação em que um plano é configurado para ser visto a partir de um ponto fixo, para que assim esse plano dialogue com o espaço e se converta também em espaço tridimensional, é a já citada “Última Ceia”, de Leonardo da Vinci. Nesta obra, é o espaço arquitetônico (tridimensional) que define as linhas do plano do afresco (bidimensional), onde o último simula uma tridimensionalidade que nega a sua planaridade original. Leonardo antecipa uma relação

entre sujeito e obra que iria acontecer só no século XVII, na qual o observador, fora da tela, parece ser um elemento que “fecharia” a composição da pintura. Na Última Ceia, o observador não faz parte da composição, mas se insere nela como uma testemunha que tudo vê, mas que não é visto pelos personagens da pintura. O observador teria um ponto privilegiado para melhor ver a composição – no meio da sala (refeitório), em uma distância de aproximadamente quinze metros perpendicularmente ao afresco.

Ainda sobre a Última Ceia, não é falso dizer que os personagens definem o lugar no afresco, onde, junto com os objetos da composição, são direcionados para um ponto de fuga central, manifestando assim a ideia de infinito. O enquadramento da parede/ suporte do afresco normalmente deveria delimitar a composição, como a maioria das pinturas renascentistas fazem, tornando a composição “fechada”. Esse fechamento não acontece especialmente na Última Ceia, se considerarmos o espaço da sala como sendo também parte da composição.

Diferente da obra de Leonardo, que avança o campo frontal e anterior ao plano da pintura, nas pinturas de Pompeia, a continuidade do espaço aparenta acontecer somente para detrás da tela. Essas pinturas representam uma fatia de realidades paralelas, uma janela que se abre para fora sem qualquer conexão com o espaço interno propriamente dito ou com as outras pinturas presentes no local – poderiam estar em qualquer local sem prejuízo na composição. Também não há um local privilegiado para o observador estar. O espaço das pinturas é finito e não representa cenários, apesar de muitas vezes aparentar fazê-lo.

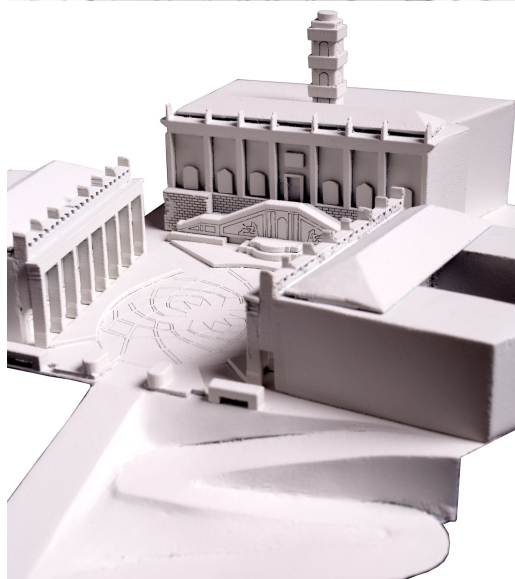
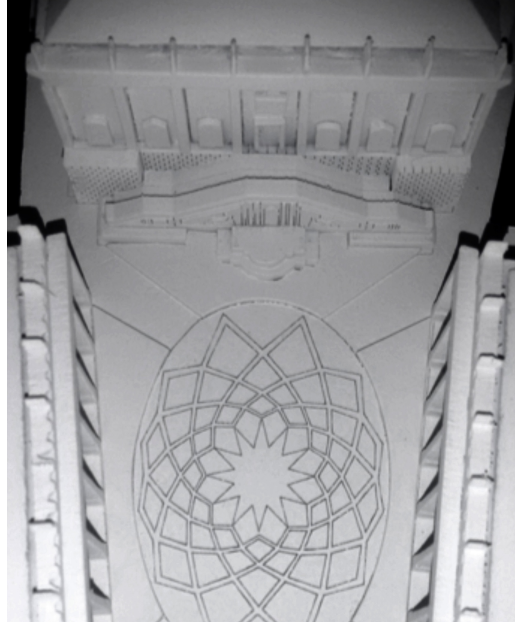
O Espaço como Representação

A perspectiva científica desenvolvida no século XV se tornou um cânone que se mantém até os dias de hoje. De acordo com Giedion, “com a invenção da perspectiva, a moderna noção de individualismo encontrou sua contrapartida artística. Numa representação em perspectiva, cada elemento achase relacionado com um único ponto de vista, o do espectador” (2004, pag. 58). Como dito acima, todos teriam exatamente a mesma vista a partir do mesmo ponto de vista, não havendo um percurso no qual o sujeito escolhe os caminhos que iria seguir. Nesse sentido, a noção de “individualismo” que Giedion cita estaria mais para um “coletivismo”, uma vez que a escolha aqui não é tributária do sujeito.

O ideal renascentista de que o homem é o centro do universo faz valer essa nova noção espacial onde todo o espaço de uma praça, por exemplo, é configurado para ser visto por esse único observador, estático em um ponto central. A praça renascentista, que geralmente era limitada por arcadas, constituindo assim um espaço finito, era coroada por um edifício principal que fecharia uma perspectiva a partir de um ponto de vista central, com seu ponto de fuga coincidindo com o ponto de fuga de toda a praça. A tentativa em estabelecer eixos visuais comuns a todos e uma única lei reforça a ideia de perenidade das coisas, constância da vida e a demonstração de uma verdade – a matemática e a geometria na sua exatidão.

Tomemos como exemplo a Piazza del Campidoglio em Roma – complexo que consta de três edifícios, a própria praça e a ampla escadaria que leva à cidade. O conjunto se projeta para a cidade e o acesso desemboca no Palácio do Senado, tendo à sua direita o Palácio dos Conservadores e à esquerda o Museu Capitolino. A área oval rebaixada, a estátua equestre no centro da estrela de doze pontas e os três edifícios que circundam a praça evidenciam sua forma trapezoidal e o domínio de Michelangelo sobre o espaço vazio. Trata-se de uma composição que envolve a escadaria, o edifício, o Palácio do Senado, (ligado por um eixo axial), a praça e a cidade. O centro é marcado pela estátua, que desempenha o papel do observador estático no centro da composição, onde todas as linhas dos volumes são direcionadas para um ponto de fuga central no Palácio do Senado.

A representação em perspectiva linear transforma o espaço psicofisiológico em espaço matemático, ou, dizendo em outras palavras, a representação em perspectiva é a objetivação da subjetividade. Na perspectiva linear, os elementos da composição e, se for o caso, os personagens, se manifestam de um modo distanciado do observador, tal como seria de se esperar de um lugar objetivo e matemático. Diferente, como vimos, da perspectiva angular da antiguidade clássica, que é representada considerando o sujeito no seu percurso e o artista na sua interpretação subjetiva da realidade. Nos dizeres de Panofsky, “a história da perspectiva pode ser entendida (...) de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objetivante, ou como triunfo da luta do Homem pelo poder, luta essa que renega a distância” (1999, pag. 63). Na primeira, a visão do homem enquanto ser coletivo, e não individual, é privilegiada, em que os objetos são autônomos e se recusam serem vistos por uma visão oblíqua. Na segunda, as



FIGURAS 8 E 9. Maquete de Bruno Paiva Monteiro da Piazza del Campidoglio.

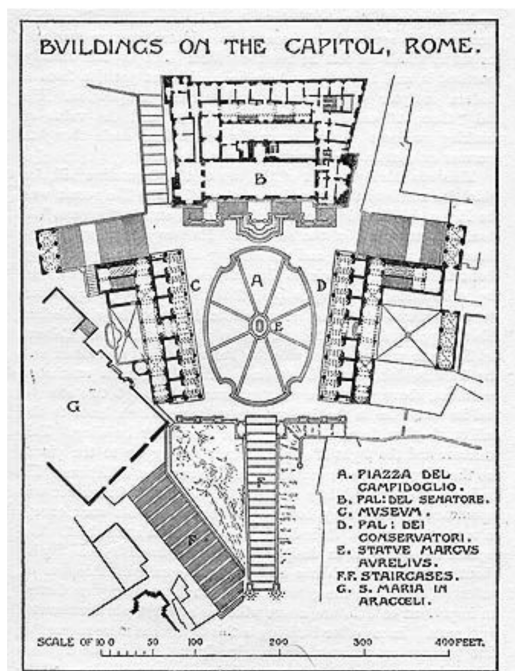


FIGURA 10. Michelangelo, Piazza del Campidoglio, Roma, 1536.

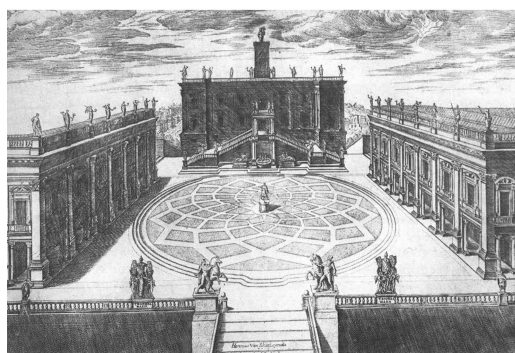


FIGURA 11. Gravura de Étienne Dupérac da Piazza del Campidoglio, 1568.

dimensões individuais do sujeito se manifestam por meio de um percurso tributário do sujeito. Essa dicotomia é contraditória com os períodos em que aconteceram, já que o renascimento é marcado por um humanismo e a antiguidade clássica pela parca noção de individualismo, já que ainda estava trilhando os primeiros passos.

COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

A visão perspectiva do espaço é diferente da mera representação em perspectiva. No entanto, a representação é uma manifestação da noção de espaço que também irá se consolidar na ordenação da arquitetura na cidade. No espaço renascentista, a arquitetura ganha legitimidade objetiva, embora pareça que essa legitimidade foi dada ao homem, dada a sua posição privilegiada no centro da composição. Não é a composição que foi toda configurada para ser vista por esse homem no seu centro, delegando a este homem um *status* de personagem principal. É a arquitetura que domina o espaço e define um local para o homem, apesar de que as representações em perspectivas agiam mais em edifícios isolados do que propriamente no espaço em si.

Tal modo de esquematizar a realidade, por ser mais racional, privilegiava as dimensões objetivas do sujeito que a apreende, apesar não corresponder ao mundo real, pois não existem realidades que contenham em si um centro com um homem ocupando esse centro, logo, que esteja submetido a determinadas leis. Mesmo tendo o homem como centro da composição, essa representação o massifica ao desconsiderá-lo nas suas particularidades individuais, negando um percurso alternativo àquele já definido pelo ponto de fuga. Todas as questões estariam aparentemente resolvidas.

Nas pinturas da antiguidade clássica, especialmente nos murais de Pompéia, a perspectiva com pontos de fuga excêntricos reforça a impressão de nos encontrarmos diante de uma representação determinada pelo ponto de vista subjetivo de um observador que circula pelo espaço. Por levar em conta o caminho do observador, tal modo de representação parece considerar mais o sujeito na sua dimensão humana e individual do que uma perspectiva linear, que é vista sempre de um ponto estático onde todos teriam a mesma vista, desconsiderando o percurso e as particularidades de cada um. Nesse sentido, a perspectiva clássica era, por assim dizer, mais “afetiva” e intuitiva que a moderna, que por muitos é acusada de fria e impessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENEVOLO, L. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GIEDION, S. *Espaço, Tempo e Arquitetura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4ª edição. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2010.

_____. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLORIËNSKI, Pável. *A Perspectiva Inversa*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

RASMUSSEN, S. *Arquitetura Vivenciada*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYKWERT, J. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: ed. Perspectiva, 2015.

PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site “O Dialético”, 2003. Endereço: <http://www.odialetrico.hpg.ig.com.br/>

WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O Problema da Evolução dos Estilos na Arte mais Recente*. Tradução de João Azenha Jr. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.