

Espaços de Representação do Espaço.

O engano do olhar e a transformação do concreto.

João Cabeleira (joaocoelho@arquitectura.uminho.pt)

Introdução

Enquanto instrumento operativo na caracterização e transformação perceptiva do espaço, a quadratura (arquitecturas perspectivadas) estabelece-se como extensão do edificado, coincidindo com a ciência arquitectónica nos procedimentos compositivos, instrumentais, científicos além de se mostrar sensível à experiência visual do espaço. A sua norma basilar reside na plausibilidade da imagem, capaz de induzir a experiência visual numa síntese entre factos tangíveis e intangíveis estabelecendo uma realidade sensível. Construção e representação sintetizam-se num contínuo dentro do qual habita o olhar do observador.

Nesta linha, a quadratura detém uma dupla capacidade de representação, sendo a ambas subjacente a metáfora do espelho (a simetria com a realidade) resultante da inapreensível magia da transformação do real: a representação gráfica de uma ideia de arquitectura, interferindo na percepção da forma e medida do espaço; ou a materialização e ancoragem de significados, onde o que é visto triunfa a partir do que se vê. Como tal, a Quadratura ultrapassa a natureza física do espaço transpondo visualmente a superfície da representação, e superando a natureza do Homem.

A perspectiva: território do objectivo e do simulado.

A representação perspectivada reside na condução do olhar a qualquer coisa aparente. Consagrando-se sob dois pressupostos que se balançam mutuamente (condição de reconhecimento do natural; ou capacidade de transformação do sensível), a perspectiva permite, enquanto instrumento projectivo, simular a aparência óptica do mundo. Sob este aspecto “(...) falamos também de projecção como colonização psicológica do real (...)”¹ da qual poderemos presumir que a imagem perspectivada sintetiza as propriedades do representado delineando modelos que interferem na aparência dos factos tangíveis.

A partir do momento em que esta se liberta da evocação do mundo objectivo, opera-se o engano do olhar coordenando-se concreto e ficção sob uma verdade sensorial. Como tal, tratamos aqui da perspectiva que “(...) *inganna il più accolto de’nostri sensi esteriori che è l’occhio*”² a “*prospettiva così artificiosa*,”³ uma “*vrai magie*,”⁴ artificiosíssima imitação capaz de “*de representare il rilievo nel suo contrario, che é il piano*.”⁵

Ainda que a perspectiva tenha facultado ao homem moderno os mecanismos gráficos conducentes à formulação de imagens naturalistas, esta “lidou principalmente com as aparências, o que hoje chamaríamos de óptica psicológica, ou seja, situações que o olho pode ser enganado ou iludido.”⁶ O reconhecimento das estruturas de engano do olhar trespassa, no seu âmbito fenomenológico, a história ocidental: na Grécia as questões colocam-se sobre um naturalismo da representação, ainda que hesite em incorporar a deformação óptica da imagem; na Idade Média a arte resolve o espaço conforme uma hierarquia cosmológica; no Renascimento a compreensão métrica do concreto racionaliza o espaço do Homem, ao mesmo tempo que naturaliza as imagens produzidas; e no Barroco a imagem debate-se num conflito entre o valor simbólico da perspectiva, na linha do pensamento contra-reformista, e a visão mecanicista do mundo intrínsecas ao pensamento de científico.

¹ EVANS 1995, 354.

² POZZO 1693, AL LETTORE.

³ ZANINI 1629.

⁴ NICERON 1638, 6

⁵ GALILEU 1612. Carta a Cigoli.

⁶ VELTMAN 1992, 2.

O desejo de interpretar o visível, simulando-o graficamente, encontra as suas raízes teóricas na *Óptike* de Euclides (295 a.C.) e verifica-se na competição Zêuxis/Parraso (relatada por Plínio), ou no confronto Alcámenes/Fídias (narrado por Platão), em que a representação ultrapassa a condição de mimese para se colocar como instrumento disciplinador da imagem subordinando o olhar e juízo do observador.⁷ Porém, mesmo com os avanços de Ptolomeu, Alhazen, Lincoln, Witellio ou Peckham, só no Renascimento, a partir de uma concepção antropocêntrica do cosmos, potenciando-se os conhecimentos da óptica e geometria de Euclides, Thales e Apollonius, se desenvolvem os princípios que consentem a formulação de procedimentos gráficos perspécticos. A compreensão, mensuração e visualização do mundo colocam o homem do Renascimento, ou mais precisamente o seu olhar, no centro do cosmos. Neste âmbito a perspectiva, a poderosa ferramenta artística (fixadora e criadora de imagem) e científica (interpretativa e observadora do natural), constitui o exemplo maior da primazia do visual na relação do Homem com o mundo, constituindo uma incontornável especificidade que moldou a cultura ocidental moderna.

A partir deste lastro e procurando compreender as representações perspécticas barrocas, mais especificamente as arquitecturas/imagem da quadratura, os artistas do Barroco deixam de lado a objectividade do natural para proporem um mundo fundado na representação em que se evidencia a presença simultânea de três tipos de discurso: um discurso proselitista (a convicção contra-reformista e do absolutismo régio); a de um discurso técnico (referente aos conteúdos geométrico/matemáticos da perspectiva e domínio compositivo da arquitectura) e um discurso simbólico ou cosmológico (que se reporta ao entendimento do Homem e do Cosmos em que este se integra, a par da conseqüente consciência do espaço habitado pelo corpo e olhar do indivíduo).

Se por um lado a aplicação prática da perspectiva é fortemente condicionada pelo carácter utilitarista e tático dos sistemas barrocos, o pensamento científico e filosófico que a esclarece repercute-se profundamente na maneira como o Homem vê o mundo e a si mesmo, determinando a evolução do conhecimento. Por exemplo, a teoria heliocêntrica de Galileu reordena o universo, sendo esse reposicionamento da estrutura cósmica apenas possível pelo olhar regulado e instruído sob as conquistas da óptica e da perspectiva a partir das quais se interpreta e representa a imagem do mundo, estabelecendo uma nova clarividência sobre os factos.

O racionalismo cartesiano descarta a experiência sensorial (*res extensa*) consagrando um cosmos regulado por abstrações geométrico/matemáticas (*res cogitans*). Corrigindo o método de Descartes, Malebranche analisa os limites e inexactidão da visão, afirmando que da realidade só detemos representações mentais geradas a partir da informação transferida entre o mundo e a mente por via da percepção, e Spinoza reunifica o dualismo cartesiano, redireccionando-se versus uma concepção do corpo e mente como entidades inseparáveis. Por outra via, o empirismo de Bacon toma o sensível como fonte cognitiva primária que a razão encarregar-se-á de trabalhar conferindo-lhe sentido, distinguindo-se, porém, do pensamento aristotélico por balizar a experiência a partir de procedimentos sistemáticos conducentes a uma compreensão coerente do natural. Na mesma linha Berkeley define que os objectos do olhar não são mais do que luz, avançando posteriormente com a ideia de que Ser é ser percebido (*esse est percipi*): nada existe sem ser percebido.

Ora, enquanto Descartes duvida dos sentidos como fonte para a deliberação do real, Bacon duvida da capacidade da mente, por si só, deduzir a verdade. Neste âmbito, a consideração da profundidade espacial e da apreensão de distâncias (o problema base da imagem e espaço

⁷ Para a disputa, Zeuxis pintou um cacho de uvas. Quando mostrou o quadro, dois passarinhos imediatamente tentaram bicar as frutas. Zeuxis então pediu que Parraso desembrulhasse seu quadro. Este então revelou que na verdade era a pintura que simulava a embalagem do quadro. Zeuxis imediatamente reconheceu a superioridade de Parraso, pois se tinha enganado os olhos dos passarinhos, este tinha enganado os olhos de um artista. Plínio (o Velho): História Natural, Livro XXXV, IV.

perspéctico) varia entre a consideração racionalista em que o espaço se arroga enquanto entidade absoluta regulada e exposta pela geometria projectiva, ou, por oposição, a valorização da experiência em que o observador associa pistas visuais e sensações tácteis a par de atributos de solidez e cor, mais do que a uma determinação sensitiva imediata.

De facto, o sujeito barroco, e por conseguinte as imagens do seu tempo, gere-se nesta dicotomia entre razão/sensação, reconhecendo as contradições da visão e a incapacidade do juízo se separar da recepção visual do mundo. Ora, sob este enquadramento, de que modo é entendida a imagem quadraturista pelo homem barroco? Em que sentido esta expressa conteúdos da geometria projectiva e da arquitectura? Em que âmbito as representações constituem espaço e interferem na compreensão dos cosmos?

O discurso proselitista

Existe uma estreita relação entre o desenvolvimento da quadratura e a acção da igreja contra-reformista e dos estados absolutos, que a instrumentalizam como contextura espacial promotora de uma iconografia triunfalista expondo uma ordem simbólica do universo.

No contexto da contra-reforma a Companhia de Jesus assume um papel de destaque, pretendendo combater os sintomas de mal-estar espiritual da era moderna, ansiando a renovação espiritual e correcção dos erros de interpretação doutrinária. Na sua dinâmica os jesuítas integram a manipulação dos sentidos na batalha *Bona fide*. A imagem assimila a retórica do discurso assumindo-se como fenómeno de transubstanciação (*hoc est corpus meum*) dos factos da doutrina. O processo de propaganda através da arte figurativa é reforçado, expressando temas evangélicos e acontecimentos milagrosos sublimando a força de uma Igreja triunfalista e apologética em que o poder de persuasão combina dois mundos expondo aos fiéis uma indissolúvel continuidade entre céu e terra: o espaço real e mundano funde-se com o fantástico e transcendente. Enquanto o sermão, proferido a partir do púlpito, cumpre a função de ensinar e exortar os fiéis é na sua relação com a quadratura que se cumpre a ideia Barroca do mundo como imagem: “o texto ‘faz ver’ e o que a imagem ‘dá a entender’.”⁸ A representação perspéctica racionaliza a visão do divino e reorganiza a distância/relação entre o fiel (o observador pertencente ao espaço terreno) e o transcendente (o divino colocado no espaço pictórico).

Os modelos de abóbadas celestes, enquadradas por arquitecturas terrenas, transformam o hemisfério das cúpulas em arquétipos da ordem cósmico-teológica “(...) como uma grande lente que expondo camadas sobrepostas de anjos, arcanjos, tronos, dominações, virtudes, principados, potestades, querubins e serafins, conduz finalmente ao vislumbre do esplendor infinito de Deus no apogeu da cúpula.”⁹ Se as cúpulas de Corregio, Vasari ou Lomazzo correspondem à lente que permite ver o transcendente, as quadraturas do padre Pozzo são ecrãs que exibem o divino na extensão do mundo terreno mas cujo acesso não é imediato. Ao observador é-lhe pedido que se coloque no ponto preferencial, o lugar da fé (coincidente com o centro da projecção geométrica), a partir do qual a imagem se resolve e exhibe a continuidade cósmica.

Ao estipular um ponto de observação a partir do qual os factos se revelam, apresentando um mundo ordenado sobre acção triunfalista dos seus protagonistas (os santos da igreja ou o rei equiparado a divindade), opera-se a transformação do mundo visível, expondo ao observador o seu lugar na ordem cósmica e maravilhando-o com a glória do sistema em que se insere. De facto dos dois grandes modelos de ilusão quadraturista (o modelo romano/pozziano e o modelo bolonhês/clementino) verificamos que: as instituições da contra-reforma (nomeadamente os jesuítas) advogam o cânone perspéctico da unicidade do ponto de vista a que corresponde uma só

⁸ SCHOLLHAMMER 2001, 28

⁹ EVANS 1995, 20.

pirâmide visual (modelo romano), amarrando assim a ordem geométrico-matemática a um profundo sentido teológico; por outro lado, a encomenda régia e civil aceita a flexibilização do sistema perspéctico sendo a imagem resolvida na simultaneidade de diferentes pirâmides visuais (modelo bolonhês) cedendo lugar a uma visão feérica que consagra o observador em movimento (ainda que essa deslocação seja condicionada sob um percurso axial, ritualizante e hierárquico). Ao observador imóvel colocado no centro da ordem perspéctica revela-se o transcendente, materializando a mensagem da sermonaria e a imutabilidade do dogma, sendo-lhe permitido o acesso à pararealidade do discurso religioso. Ao observador em movimento, guiado por espaços e percursos da representação terrena, é-lhe exposto um espelho das lógicas, virtudes e ambições mundanas em que este se move.

Para o homem do barroco a quadratura varia entre o milagre óptico e a visão do espelho. Instituindo-se como aparato manipulador dos sentidos, jogo de traição, deveremos ter em conta que a experiência da quadratura exerce forças/atracções em sentidos opostos. Uma dupla variante que, face ao observador integrado no espaço, estende o campo de visão para além do suporte da representação (a «evasão espacial» que expande o espaço habitado), e revela o transcendente que se materializa na imagem (a «invasão espacial» que aproxima o intangível do observador).

Enquanto a ciência entende a perspectiva como veículo para a obtenção de uma imagem objectiva e coerente do universo, o poder explora na perspectiva a irracionalidade através de imagens fantásticas que desafiam a compreensão do real estabelecendo uma metáfora do milagre. As anamorfoses de Bettini, Kircher, ou Maignan, as quadraturas dos irmãos Alberti, Colonna e Mitelli ou Pozzo e as cenografias de Bibiena oferecem ao olhar barroco, profundamente dominado por um conhecimento sensitivo, jogos visuais que trespassam a razão e as explicações lógicas. Deste modo, a perspectiva, que regimenta o controlo e domínio visual do mundo, revela o poder do homem para o transfigurar: seria uma espécie de magia. Uma magia cuja impressão simultânea do tangível (*extra-mentis*) e do imaginário (*intra-mentis*) conduz à unificação das duas faces da realidade desvanecendo as suas fronteiras. Se a geometrização do mundo conduz o homem no acesso à verdade, a extrapolação geométrica expõe a capacidade transformadora humana construtora de uma verdade própria, que assimila os seus desejos ao invés do expor o natural. Se os mecanismos da representação espacial foram desenvolvidos e apropriados pela pintura e a transformação espacial ensaiada pela cenografia,¹⁰ no Barroco essas condições extravasam a lógica tela e do espaço efémero para integrarem o espaço habitado teatralizando o real. As grandes ilusões quadraturistas “(...) transformam a realidade num universo de representações.”¹¹

O discurso técnico

Após 1600 não existe um modelo perspéctico hegemónico. Em Itália as técnicas da perspectiva, baseiam-se em aspectos pouco mais complexos que as conquistas do *quattrocento*. Na prática continuam-se a usar, simultaneamente, métodos construtivos como a *costruzione abbreviata* de Alberti (1435), a *costruzione legittima* de Piero (c.1474), a *costruzione con punti di distanza* de Vignola (1545),¹² e a *costruzione con i punti di concorso* de Guidobaldo del Monte (1600), conduzindo qualquer um deles a

¹⁰ Deveremos atender aos mecanismos presentes na obra de Vitruvius que na idade moderna se concretizam nas experiências de Mantegna, Buontalenti, Aleotti, Girolamo Genga, Rafaelo, António Sangallo, Peruzzi (cuja actividade se reflecte nos desenhos do tratado de Serlio), ou ainda o caso de Scamozzi que no teatro Olímpico de Vicenza recorre à perspectiva e efeitos luminotécnicos, para transportar para o palco o espaço da sua cidade ideal.

¹¹ PÉREZ-GÓMEZ 1997, 75.

¹² É em *Le due regole della prospettiva pratica* (1545), que se aborda inicialmente os procedimentos da pintura de quadratura através de problemas de projecção da imagem no plano do tecto, nomeadamente em superfícies curvas, a par de resolução de incongruências entre a representação arquitectónica e configuração do espaço real. Já na introdução do *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), Vignola anunciara a preparação do tratado em perspectiva, justificado pela procura da «*prós opsin euruthmia*» (proporção de acordo com a impressão visual), que resulta do ideal absoluto das proporções matemáticas vedado ao arquitecto pelas distorções desencadeadas pelo processo de ver.

resultados coincidentes.¹³ Neste sentido a perspectiva evoluiu, não tanto na definição de um modelo geométrico-projectivo absoluto mas no aprofundamento das contradições ópticas e perceptivas entre real e percebido, de acordo com a problematização do natural colocada pela revisão maneirista e pelo despontar da ilusão barroca. Por exemplo, à estabilidade da perspectiva monofocal propõem-se modelos alternativos como o método de “*indolcendo il punto*”, por Viola Zanini em *Della architettura* (1629), que visa a integração da ilusão no espaço real desmultiplicando os pontos de convergência ajustados a uma sequência de pontos de vista decorrente do percurso do observador no espaço.

À maleabilidade da perspectiva (que integra opções artísticas e perceptivas da imagem), ramificações matemáticas aprofundam os conteúdos geométrico-matemáticos inerentes aos sistemas projectivos legitimando modelos capazes de descrever o mundo, os seus elementos e interações. Contudo, é na mediação entre a prática artística e reflexão científica que a quadratura conquista hipóteses para a transformação da realidade visível sobrepondo-lhe um mundo imaginário. Agentes científicos e artísticos perpetuam uma forte relação interdisciplinar como se demonstra nas observações lunares de Galileu (1609) transpostas para os frescos de Cigoli na Capela Paulina (Santa Maria Maggiore, Roma, 1610), as projecções de Maignan (*Prospetiva horária*, 1648) e Bosse (*Manière universelle de M. Desargues pour traiter la perspective*, 1648) aplicadas nas grandes ilusões de Pozzo divulgadas no seu tratado (*Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1693), ou a conversão arquitectónica das teorias de Newton (*Opticks*, 1704) por Vittone (*Istruzioni elementari per indirizzare dei giovani allo studio dell'architettura civile*, 1760).

No momento em que a representação do espaço ultrapassa a condição de observação, registo do real ou pré-visualização para incorporar potencialidades de transformação perceptiva do concreto, a quadratura assume-se como instrumento do campo operativo da arquitectura. Esta integração resulta da coincidência nos códigos compositivos (regras, gramática e ordens da tectónica a par das suas capacidades combinatórias) ou geométricos (gestão perspectivica dos elementos da representação e reconhecimento das leis ópticas), colocando-se no âmbito da intervenção espacial.

A (di)simulação do mundo percebido assume-se como conteúdo incontornável à tratadística arquitectónica e científica moderna evidenciando o deslumbramento de arquitectos, teóricos e filósofos pelo binómio realidade/aparência. Nesta linha a codificação dos procedimentos na construção da imagem (seja relativamente à sua estrutura perspectivica ou gramática arquitectónica) pressupõe na sua aplicação, além da acção de interpretar, prever e representar, a consideração sobre as anomalias formais subordinadas a aspectos da impressão visual da obra, ultrapassando a quadratura circunstancialismos tectónicos e fundando um espaço aparente. Contudo, deveremos ter presente que tais considerações além de recaírem sobre a imagem da quadratura, se encontram presente na própria gestão da forma construída. Em *De Architectura* (c. 15 a.C.) de Vitruvius o problema corresponde às *ratione optica* para controlo da proporção da imagem dos edificios, sendo retomado por autores modernos como Dürer, *underweysung der Messung* (1525), na definição proporcional de inscrições e colunas, Serlio, *libro primo, della geometria* (1545), no que se refere às obras de alvenaria, por Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), em relação ao efeito da proporção geométrica sobre os sentidos, e por Troili, em *Paradossi per praticare la prospettiva Senza Saperla* (1672), na aplicação de elementos decorativos e escultóricos na fachada.

A eficácia da quadratura na transformação do mundo visível tem em conta necessárias coincidências entre o concreto (a experiência visual, táctil e sinestésica) e o sensorial proposto pela representação (a experiência induzida pela imagem). Esta coincidência da arquitectura e quadratura

¹³ XAVIER 1995, 107.

na percepção do espaço corresponde à passagem da consideração de uma vivência háptica (em que o corpo reagiria simultaneamente ao tacto, ruído, luz, odor e reflexão sonora) para uma experiência apoiada na visão e no intelecto (a interpretação dos factos vistos), afirmadora de uma nova mentalidade espacial.

Se o espaço se passa a regular em função da simultaneidade entre medida do concreto e medida do percebido, oferecida pela simulação perspéctica, a quadratura estabelece uma homologia entre espaço real e o representado. Neste processo em que a percepção sensível e o ciclo da interpretação ou reconstrução mental dos factos espaciais determinam uma experiência contínua o construído tende a contaminar-se pela imagem (os materiais da construção exibem uma aparência falsa resolvendo-se muitas vezes segundo aparatos oriundos da prática da cenografia) e a quadratura mimetisa a tectónica (simulando materiais, cores e a atmosfera luminosa do espaço) visando o reconhecimento de uma entidade globalizante. Construção e quadratura parecem copiar-se mutuamente sintetizando-se numa verdade sensitiva em que não se distinguem os limites espaço construído e do representado.

A representação quadraturista dá origem a uma metamorfose da aparência em que a imagem se contrafaz como facto estrutural da tectónica. Enquanto a cultura renascentista opera no controlo da óptica teorizando em função da validade da imagem, a cultura barroca coloca o problema da percepção e da transformação óptica no centro dos seus interesses. Imagem e imaginação induzem no observador, exposto à complexidade do *bel composto* Barroco,¹⁴ o entendimento do real e imaginário como facto contínuo desafiador da percepção integrando um infinito simbólico. Por exemplo, Bernini afirma que um dos aspectos mais importantes para o artista barroco é possuir bom olho no julgamento de elementos contrapostos (no caso o real e imaginário) não só porque as coisas não aparecem à vista como são, como também, a sua relação com tudo o que lhe é próximo interfere na sua apreensão.¹⁵ Esta consciência sobre a metamorfose da aparência revela um *modus faciendi*, tão caro aos artistas seiscentistas, em que a imagem retínica dos elementos é determinante na configuração do espaço. Ora neste aspecto o *bel composto* resultaria de um processo que, na transformação da matéria artística e diluição das suas fronteiras, impõe a obra como facto inclusivo tanto no que se refere à concepção totalizante do espaço, como no que se refere à experiência espacial pelo sujeito.

O discurso cosmológico

Na *Definizione Terza* de *Le due Regolle* (1583, 2), Danti comenta a diferenciação entre linha física e sensitiva (amplamente repetida pela tratadística óptica e perspéctica moderna), sendo uma relativa aos factos tangíveis e a outra à imagem percebida e descrita pela geometria. Essa separação, anulada pelo pensamento espacial barroco, conduz a quadratura numa consciente transformação perceptiva do real, principalmente ao deter instrumentos de manipulação visual capazes de projectar um mundo *intra-mentis* sobre os factos *extra-mentis*.

Mesmo assim os factos apresentados pelas arquitecturas em perspectiva são assim mais visuais que corpóreos, mais imaginados que concretos, e, ainda que se integrem nos domínios da

¹⁴ Síntese proporcionada entre as diferentes artes. O termo remete para a experiência arquitectónica total onde a não exclusão de nenhum elemento tende a uma síntese grandiosa, e a partir da qual se identifica o barroco como um processo geral de fenomenização em que se exploram qualidades sensíveis da textura, cor e luz na concepção e caracterização da espacialidade.

¹⁵ "(...) a dit qu'il était bien nécessaire à un architecte d'être géomètre et de savoir la perspective. Le cavalier a ajouté qu'un des points les plus importants était d'avoir un bon œil pour bien juger des i contrapposti; que les choses nous paraissent non seulement ce qu'elles sont, mais en égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence. Il a donné un exemple de ceci: qu'il avait fait autrefois une statue, laquelle finie, la tête en paraissait petite, quoiqu'elle eût s ajuste grandeur, d'une neuvième partie, comme elle doit être au corps d'un Christ, non pas d'un Bacchus ou d'un Mercure, où il dit que l'on fait de différentes proportions. Cette tête parai petite (...) cela l'obligea de la remesurer diverses fois (...) il découvrit que c'était un morceau de draperie pose sur l'épaule de la figure qui produisait cet effet, et, l'ayant beaucoup diminué, cela change tout à fait l'apparence de cette tête (...)." CHANTELOU 1885, 114.

arquitectura, permanecem confinados ao campo da ilusão, qualitativamente distinto da realidade construída.

Operando a quadratura no domínio visual do espaço físico, esta detém a capacidade de alterar a percepção do concreto, transformando, comprimindo, dilatando ou invertendo a imagem do espaço a par da compreensão das suas medidas e proporções. A geometria da visão impõe-se entre a construção marcando “(...) o momento de uma epifania, a revelação de significado através da ordem geométrica conferida ao mundo,”¹⁶ convertendo a imagem em *locus* de ritualidade. A ilusão proporcionada pela quadratura corresponde a uma nova verdade em que o universo concreto é ofuscado sob a sua representação.

Alicerçando-se sobre a experiência visual do real, a ilusão constrói-se a partir do inteligível reordenando-o e recompondo factos. Verifica-se assim a multiplicidade inerente à relação corpo/imagem/apreensão em que, como refere Ponty (1960), a realidade fenomenológica não é independente da percepção, neste caso da visão.¹⁷ Daí que Jay (1988) estabeleça a imagem barroca como produto e produtor de um *regime ocular* em que a organização visual condiciona fenomenologicamente a experiência. Este mesmo conceito de *regime ocular* é associado ao deslumbramento visual que, segundo Ndalianis (2005), corresponde no Barroco a uma ordem que partindo do sistema perspéctico renascentista inverte e complexifica o espaço visual e narrativo anteriormente racional e auto-centrado. O produto perspéctico do Barroco aponta o fascínio pelo espectáculo e ilusionismo onde o espaço se transforma perceptivamente num confronto entre real e ilusório. São, como tal, diluídos os limites que conduzem ao colapso da “moldura” albertiana, ou seja do umbral entre espaço habitado e imagem.

Neste âmbito a representação do espaço pressupõe uma postura crítica e conceptual que expressa a transformação da relação entre homem e espaço habitado. A visão quadraturista abre o espaço barroco ao infinito, concomitante à abertura e dinâmica dos sistemas de conhecimento e representação do cosmos, à expansão da realidade física (um mundo mais amplo e complexo) e conhecimento científico (substituindo-se a ideia de perfeição pelo questionamento do natural). A concepção de novos modelos artísticos e arquitectónicos, visando a ruptura dos limites da obra, conduz a modelação dos espaços e formas à superação de constrangimentos físicos e tectónicos.

A representação quadraturista consolida o reconhecimento do mundo exterior e o alargamento dos domínios do eu a partir da relação fenomenológica de corpo, imagem e espaço. Este triunfo do produto humano sobre a natureza, conseqüente às transformações operadas quadratura, permite ao Homem libertar-se dos constrangimentos do mundo natural para projectar sobre ele a ideia que este do mundo e de si próprio. Potencia-se assim a quadratura como processo metamórfico onde, através dos mecanismos de engano dos sentidos, entre o olhar e o mundo se interpõem representações elevadas a factos propositivos e transformadores da aparência do real. Daí a quadratura poder-se-á entender como espelho, já que partilha com estes a inapreensível magia da transformação, reflectindo/projectando valores preconizados pelos seus agentes e contexto.

O espaço sensitivo da quadratura é assim, além da expressão de partidos arquitectónicos e de ensaios espaciais, veículo imagético para a superação da natureza humana encarnando ansiedades e ambições. Ora, neste âmbito, se a retórica se inclui entre as propriedades essenciais da pintura e ciência arquitectónica, transpondo-se para as artes figurativas valores inerentes à oratória e poesia, a

¹⁶ PÉREZ-GÓMEZ 1997, 65.

¹⁷ Ponty refere que a visualização da imagem poder-se-á substituir à experiência do corpo. “A pintura (...) confere existência visível ao que a visão profana crê visível, faz com que não necessitemos de um «sentido muscular» para ter a volumetria do mundo. Esta visão devoradora, para além dos «dados visuais», abre sobre uma textura do Ser, cujas mensagens sensoriais discretas não são mais que pontuações ou cesuras, e que o olho habita como o homem a sua casa.” PONTY 2009 (1960), 26-27.

construção barroca evidencia os seus mecanismos retóricos no fascínio contínuo exercido sobre os sentidos, condensando emoção e razão, onde a ilusão quadraturista permite imergir o espectador colocando-o na presença do que se encontra ausente. Neste âmbito a síntese proporcionada pela arquitectura e quadratura (construção e representação), cuja dimensão retórica se articula pela linguagem da geometria e se expressa na dimensão comunicativa, simbólica e relacional do espaço, reflecte a união entre o concreto e o emocional, evidenciando conteúdos, ancorando significado, amplificando a comunicação e confrontando o espectador com a com a sua reconstrução do cosmos.

Conclusão

Organizando-se uma metalinguagem superadora da natureza humana, o discurso imagético e proselitista do poder moderno, seja ele político ou religioso, não nos parece muito distante da relação contemporânea com a imagem quer falemos do discurso político, económico ou cultural.

A virtualidade gerada pela representação conduz à imersão do espectador exponenciando a fixação de um mundo artificial, sendo nessa representação que o sujeito se (re)constrói, projecta ao outro e, em última instância, se revê superando a sua condição. Deste modo a representação não resulta numa experiência passiva, mas como processo activo e inclusivo redefinindo o posicionamento e entendimento do sujeito sobre si, os outros e o cosmos. Este ocularcentrismo Barroco, e também contemporâneo, é consciente das limitações da visão pelo que se estimulam, através da imagem, ressonâncias sobre os restantes sentidos ampliando capacidades de imersão.

Bibliografia

CABEZAS, Lino. “Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación” In MOLINA, Juan José Gómez. *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid; Cátedra, 2002. p. 83-347; **CHANTELOU, Paul Fréart de.** *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*. Paris: Gazette des Beaux-arts, 1885; **EVANS, Robin.** *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge: The MIT Press, 1995; **JAY, Martin.** “Scopic Regimes of Modernity” In FOSTER, Hal. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-23. **MERLEAU-PONTY, Maurice.** *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2009. (1ª ed. *L’oeil et l’Esprit*. Paris: Gallimard, 1960.); **NDALIANIS, Angela.** *Architectures of Vision: Neo-Baroque Optical Regimes and Contemporary Entertainment Media*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2005; **NICERON, Jean François.** *La Perspective Curieuse ou Magie Artificielle (...)*, Paris: Jean du Puis, 1638; **PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; PELLETIER, Louise.** *Architectural representation and the perspective hinge*. Cambridge: MIT Press, 1997; **POZZO, Andrea.** *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, e architetti*. Roma; Giacomo Komarek Boemo, 1693 (Edição Fac-simile: Trento; Temi, 2009); **SCHOLLHAMMER, Karl Erik.** “Regimes representivos da modernidade”. In ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro: PUC, Vol 2. Nº 2. Janeiro 2001. p. 28-41; **VELTMAN, Kim.** *Perspective and the Scope of Optics*. Toronto; [s.n], 1992; **VIGNOLA, Jacopo barozzio; DANTI, Ignazio.** *Le Due Regole della Prospettiva Pratica*. Roma: Francesco Zanetti, 1583; **XAVIER, João Pedro.** *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva. Dos enganos e “dezenenganos” da vista, Trabalho de Síntese realizado no âmbito da prestação de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica*. Porto; FAUP Publicações, 1995; **ZANINI, Viola.** *Della architettura*. Padua; Giacomo Cadorino, 1629.