



Вид с юго-запада.

Тропашка проект №14 1/20  
05.02.2015

# EXPLICANDO

As disciplinas de história da arte e da arquitetura automatizaram a ideia de que a Idade Média é uma sombra entre dois períodos de supremacia artística, tecnológica, científica e filosófica. Os sistemas das artes trazem a periodização como categoria fundamental no julgamento e classificações das obras, mesmo sabendo que os artistas violavam as regras vigentes para, em nome da diferenciação e da elevação artística, superarem a técnica. Diante da supremacia dos métodos de representação perspécticos sobre os ditos não-perspécticos, as pinturas medievais se apresentam como desconhecidas, inferiores e rudimentares.

A perspectiva inversa, técnica reconhecida nas pinturas medievais, é considerada aqui como um recurso de estranhamento sobre a visão automatizada de que a arte simbólica medieval é inferior à pintura realista renascentista. Assim como os desenhos das crianças, as pinturas na arte medieval seguem uma ordem particular onde o sentido é ampliado. Os detalhes e os objetos obedecem a uma hierarquia de valores que correspondem ao seu peso semântico, de acordo com a sua importância e situação no quadro. As composições

seguem uma lógica que, se comparada às regras euclidianas da perspectiva linear, são consideradas incorretas ou não-perspectivas.

A perspectiva inversa (ou invertida) é um conceito desenvolvido por Floriênski, em 1919, em "A perspectiva inversa" (2012), no estudo das pinturas dos ícones russos para os templos, principalmente as iconostases bizantinas. Seja pela ausência ou pela violação das técnicas de representação sacralizadas no Renascimento, a perspectiva inversa se apresenta como uma contraposição à perspectiva linear euclidiana.

60

Na Figura 20, vê-se um quadro comparativo entre a perspectiva linear, a representação axonométrica ou cavaleira e a perspectiva inversa. Numa breve descrição, a perspectiva linear se caracteriza pela simetria na representação de um ponto de fuga situado na profundidade do quadro, deformando os objetos de acordo com a distância do observador. Os objetos distantes são menores que os próximos ao observador, e este está alinhado ao ponto de fuga. Na perspectiva axonométrica ou cavaleira, os objetos não são deformados em sua profundidade: traçam-se linhas paralelas que aproximam o objeto do observador, não apresentando ponto de fuga, nem simetria. Na perspectiva inversa, o ponto de fuga é situado diante do observador, fora do quadro. Os objetos distantes se tornam próximos e os próximos, distantes do observador (Figura 21 e Figura 22).

As pinturas medievais apresentam muitas vezes as três técnicas numa mesma composição, somando-se ainda a representação plana (bidimensional). Com a "descoberta" da perspectiva pelos humanistas no Renascimento italiano, a pintura realista e as representações arquitetônicas encontraram na perspectiva linear uma adequação visual entre representação e verdade. A geometria euclidiana responderia às aspirações miméticas da arte, enquanto os arquitetos renascentistas idealizariam a paisagem construída a partir da paisagem representada pelas pinturas.

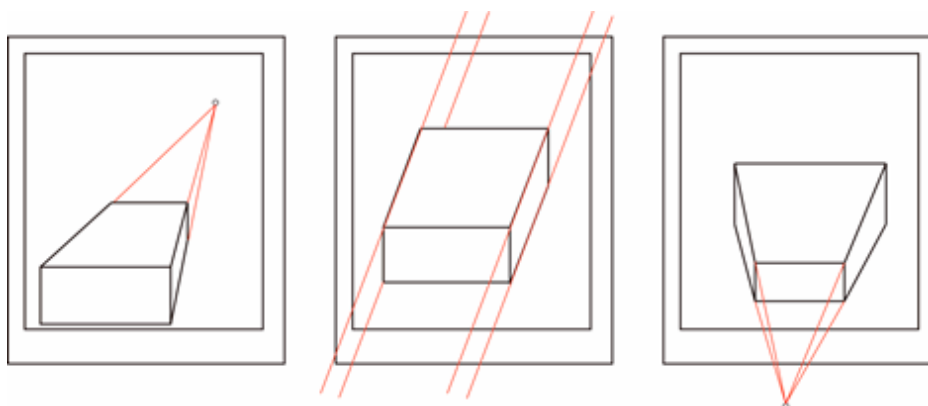


Fig 20 - Quadro comparativo. Fonte: <http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html>

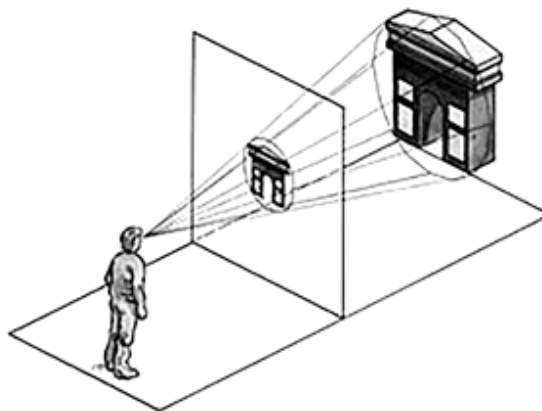


Fig 21 - Perspectiva inversa. Fonte: <http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html>

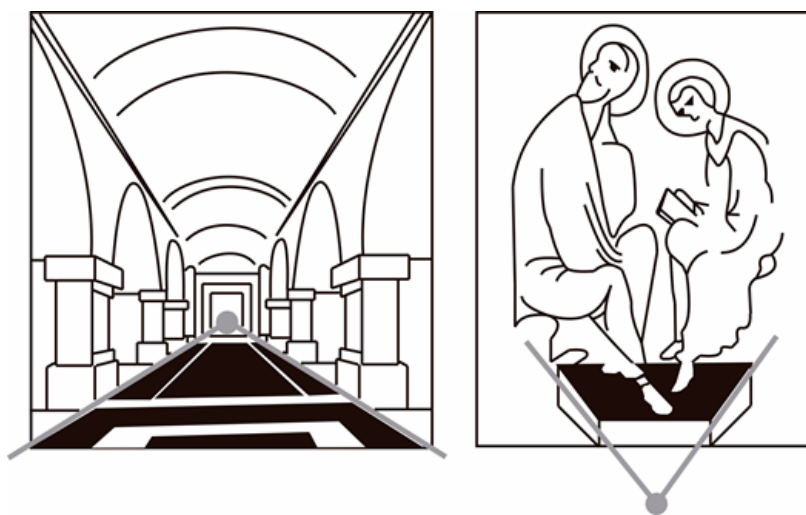


Fig 22 - Perspectiva linear e perspectiva inversa. Fonte: FLORIÉNSKI, Pavel. A perspectiva Inversa. Trad. Neide Jallageas. São Paulo: Editora 34, 2012.

Na Figura 23, vê-se um desenho do tipo “registro técnico” sobre fortalezas e castelos medievais portugueses, feito no século XV, onde são identificáveis as três técnicas citadas. Trata-se de um período de transição na história da representação arquitetônica, quando os recursos do desenho e da pintura simbólicos ainda não se submetiam às deformações da perspectiva geométrica. Como resultado, tem-se uma composição coerente como discurso e registro, já que são preservadas ao mesmo tempo a unidade e o particular – o conjunto na paisagem e os objetos/figuras essenciais ao registro. Seja pela análise técnica ou pela análise periódica, tal representação é considerada incorreta pela ausência dos procedimentos entendidos como realistas. As divergências sobre o tema pedem uma revisão do conceito de representação na perspectiva medieval.

A perspectiva, de acordo com Floriênski, não surge da arte pura, que tem essência metafísica, mas tem sua raiz nos cenários do teatro grego, como arte teatral aplicada, de efeito decorativo, onde a pintura ficava subordinada à encenação. O cenário, em qualquer contexto, não expressa a percepção artística da realidade: é dela um simulacro que usa o recurso da verossimilhança da aparência. A estética dessa aparência não representa a realidade, mas uma ilusão encenada para um espectador que, assim como o prisioneiro da Caverna de Platão, está preso a sua cadeira, na plateia. Na verdade, ele em si não está preso, mas a sua vontade que está paralisada: diante da ilusão visual produzida pelo cenário, o espectador se torna um olho imóvel (p.38).

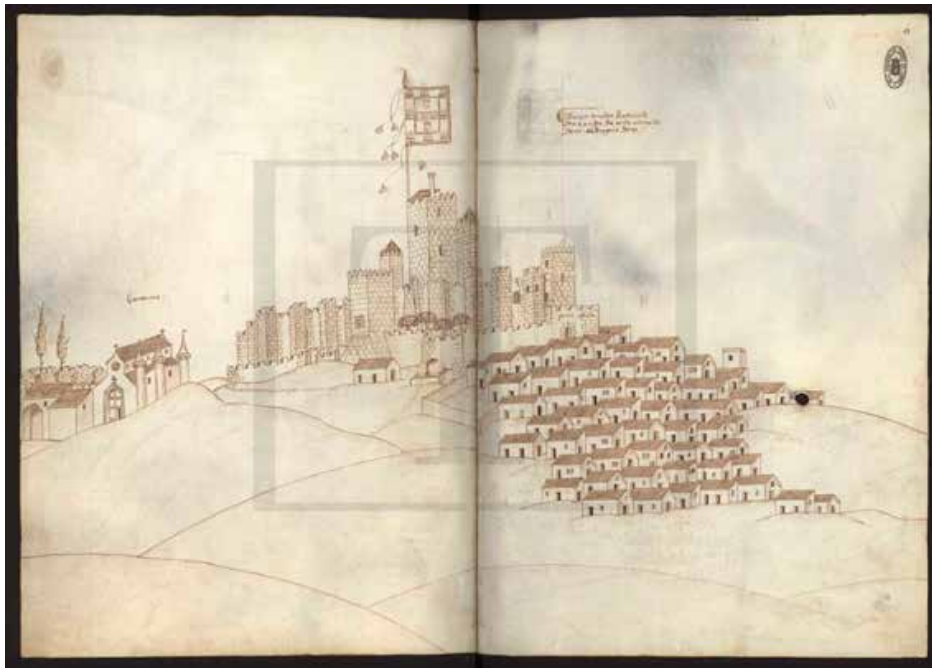


Fig 23 - Registro de fortalezas e castelos portugueses, século XV. Fonte: <http://digitarq.dggarq.gov.pt/details?id=3909707>

A localização coincidente entre o ponto de vista e o ponto de fuga, na perspectiva linear, gera um efeito frontal de simetria entre espaço e observador. Este está determinado a olhar por um único ponto de vista; o interesse, ou seja, o ponto de fuga, está inserido no interior da obra. O alinhamento entre ponto de vista e ponto de fuga coloca o observador numa posição de dominado e o artista numa posição de dominante do espaço-cenário representado. Essa coincidência não é encontrada nas pinturas clássicas e medievais: pelo contrário, nos afrescos das casas de Pompeia e nas pinturas e desenhos medievais é recorrente a multiplicidade dos pontos de vista (e de fuga). O mesmo acontece na perspectiva inversa iconográfica. Diferente da perspectiva linear, que contém o ponto de vista dentro do quadro, a perspectiva inversa faz a figura ir até o observador (Figuras 21 e 22).

Na representação iconográfica de Ohrid sobre a Anunciação (Figura 24), do século XIV, os ícones estão representados em primeiro plano, sobre pedestais. O pedestal do Arcanjo e o pedestal da Virgem Maria estão desenhados em perspectiva inversa, ambos trazendo os ícones para perto do observador<sup>1</sup>. A caixa cênica se deforma para que o observador o contemple de diferentes pontos de vista. O cenário, que representaria acontecimentos no interior dos edifícios, é deformado para sugerir uma exteriorização das cenas, como se a arquitetura fosse o palco. Assim, as deformações do cenário permitem a melhor

elaboração das cenas, porque a representação do espaço tem um papel posterior, ou seja, não é ele quem parece ditar as regras. Essa técnica de composição permite que se crie uma proporção de ordem semântica entre as figuras, segundo sua importância hierárquica dentro do siste-

---

1 Idem





Fig 24 - Análise perspectiva da pintura de Ohrid, Anunciação, século XIV.  
Fonte: <http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html>

ma.

Os objetos desenhados pictoricamente não são falsos - e nem verdadeiros -, assim como os desenhados pela geometria euclidiana. Ambos são meras representações da realidade e não a própria realidade, porque representam a imagem dos objetos que existem em nossa consciência. Identifica-se nos desenhos infantis uma hierarquia semântica entre as figuras que remete à arte pictórica. As crianças, ao desenharem, conservam a capacidade cognitiva de confrontar os objetos por uma escala de valores, segundo o seu conteúdo e situação no quadro. A montagem compositiva, na lógica do enquadramen-

to dos objetos pela sua ordem semântica, parece fazer mais sentido que a simulação em si.

“Quando a perspectiva deixa de ser um problema técnico-matemático, ela teve que se voltar para o problema artístico”: essa é a provocação feita por Erwin Panofsky (2010, p. 49), em *La perspectiva como forma simbólica*. Até que ponto, segundo o mesmo autor, a construção perspectiva da composição deve ser regida pelas leis da geometria e da matemática? Há uma reivindicação do objeto de se distanciar ou permanecer longe do observador, validando assim as suas leis formais. A regras da perspectiva linear em grandes obras de

mestres como Da Vinci ou Rafael são nitidamente subversivas pela ótica da geometria<sup>2</sup>.

A rejeição da perspectiva geométrica pelos pintores iconógrafos não se explica pelo isolamento geográfico ou cultural; estes tiveram contato com os pintores italianos nos primórdios do Renascimento. O que os pintores pretendiam investigar eram certos problemas espirituais; verdades essas diferentes das que os pintores renascentistas perseguiram com o desenvolvimento das técnicas de representação mimética pela perspectiva linear.

O desconhecimento da perspectiva inversa enquanto técnica e a tomada da perspectiva linear como autêntica revelam que as escolas de arquitetura tomam o Renascimento enquanto mito. Estaríamos presos a uma distopia - entendida ingenuamente como utopia - que corresponde, primeiramente, ao vício da periodização que interpreta a Idade Média como o meio entre duas épocas áureas e, posteriormente, ao entendimento equivocado de que a perspectiva geométrica corresponde à verdade.

---

2 Ver análise do auto sobre as obras de Da Vinci, *A última ceia*, 1498, e Rafael, *Escola de Atenas*, 1510 In: FLORIÊNSKI, Pavel. *A perspectiva Inversa*. Trad. Neide Jallageas. São Paulo: Editora 34, 2012.



## BIBLIOGRAFIA

DUBY, Georges. A história continua. Zahar, 1993.

FLORIÊNSKI, Pavel. A perspectiva Inversa. Trad. Neide Jallageas. São Paulo: Editora 34, 2012.

LE GOFF, Jacques. A historia deve ser dividida em pedaços? Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. La perspectiva simbólica. Trad. Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2010.

66

ROSA, Maria de Lurdes. Fazer e pensar a história medieval hoje: guia de estudo, investigação e docência. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

TODOROV, Tzvetan. Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

