

O Cenotáfio de Newton de Étienne Louis Boullée (1784) como *planetário*: ilusão, imersão e vertigem

«Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assi foi do Saber alto, e profundo,
Que é sem princípio, e meta limitada.
Quem cerca em derredor deste rotundo
Globo, e sua superfície tão limada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.»

(Luís de Camões. *Os Lusíadas*, Canto X, 80)

Em 1784 o arquitecto francês Etienne-Louis Boullée (1728-1799) elabora dois projectos para um grandioso – e irrealizável – monumento funerário: o *Cenotáfio de Newton*. O duplo e utópico projecto de Boullée traduz não apenas a enorme repercussão que o pensamento de Isaac Newton (1643-1727) tem na ciência e na cultura do século XVIII, como expressa de forma notável a dimensão mítica por este alcançada. Apesar de todas as complexas tensões e contradições que marcam este século, em 1784 o triunfo da nova ciência newtoniana é praticamente completo. Isto significa uma profunda transformação na concepção e visualização do céu e, em geral, do espaço: como gigantesca máquina visual o *Cenotáfio de Newton* é, acima de tudo, um símbolo eloquente do impacto da nova ciência nas estruturas mentais e visuais de toda uma época.

Mas para nós, hoje, é também algo mais. Por um lado, o *Cenotáfio* imaginado por Boullée é, em sentido pleno, uma máquina visual; por outro, como máquina que fornece teatralmente uma visão dinâmica do céu e do espaço do universo ele é um *planetário*. Neste planetário encontramos não apenas, numa escala utópica, o modelo dos modernos planetários e das contemporâneas salas de cinema IMAX e OMNIMAX mas também, mais importante, a reformulação em moldes modernos de três ideias estruturantes da cultura visual ocidental: *a)* a ideia de caverna, gruta ou câmara escura como espaço de projecção e de ilusão (o cenotáfio como *teatro da visão*); *b)* a ideia de um espaço capaz de fornecer uma vista total e, conseqüentemente, de operar uma imersão do observador na imagem (o cenotáfio como *panorama*); *c)* finalmente, a ideia de um espaço que, ao

impor uma visão totalitária, cria uma experiência de vertigem capaz, simultaneamente, de raptar o observador da realidade e de exercer sobre ele um controlo total (o cenotáfio como *espaço panóptico*).

É em torno destas três ideias que se estrutura o presente artigo. Para as compreender analisam-se-á o utópico *Cenotáfio* de Boullée e, ao mesmo tempo, relacionar-se-á este projecto de 1784 com dois outros imediatamente posteriores: o *panorama*, construído por Robert Barker (1739-1806) e aberto ao público em Londres no Verão de 1789, e o *panóptico* de Jeremy Bentham (1748-1832), apresentado na mesma cidade em 1791 – enquanto em Paris se desenrola a Revolução Francesa.

1. O *Cenotáfio* como planetário : o teatro da visão

O que é um *planetário*? Um planetário é uma *representação do mundo*. Enquanto tal, tanto pode ser entendido como um aparato ou máquina capaz de funcionar como modelo do sistema celestial, como um dispositivo óptico capaz de projectar imagens da aparência dos céus e dos seus fenómenos ou ainda como um espaço arquitectónico onde essa projecção e visualização decorre. Num certo sentido, o *Cenotáfio de Newton* é um pouco de tudo isto.

No entanto, o conceito de *planetário* e, desde logo, o *Cenotáfio de Newton*, permite-nos ir mais além: permite compreender um conjunto vasto de máquinas visuais que integram a cultura visual pós-renascentista e, sobretudo, o papel central da ilusão nesses dispositivos tecnológicos e, consequentemente, na moderna cultura ocidental. Deste ponto de vista, o projecto de Boullée é uma excelente metáfora que pode ser por nós usada para compreender alguns aspectos essenciais da construção do nosso olhar, da tecnologia visual que o suporta e da visualidade resultante.

O *Cenotáfio* como modelo do universo : a esfera e a cúpula

Nas suas duas versões, uma nocturna (FIG. 1) e outra diurna (FIG. 2), o *Cenotáfio de Newton* estrutura-se como uma imensa esfera oca inserida num cilindro. Através de corredores em rampa sob a grande esfera, o observador é conduzido até ao seu interior e aí, numa plataforma cerimonial contendo o túmulo de Newton, imersa em nuvens de fumo e situada na base dela, é confrontado com a vasta cúpula. Na versão nocturna esta está mergulhada na escuridão de «uma noite pura»: somente pequenas aberturas, dispostas ao longo da superfície curva de modo a formarem um mapa astronómico dos céus, deixam passar a luz do mundo exterior criando – como num moderno planetário – a sensação de infinito ou, pelo menos, de um mundo sem limites: o universo de Newton.

Como afirma Boullée no seu *Essai sur l'art*, o objectivo é alcançar o impossível: envolver Newton em si próprio, isto é, na sua própria «descoberta», no seu «sistema divino», colocando-o no interior deste imenso céu (Boullée, s.d.). Quanto ao observador, ele «é, como por encanto, transportado nos ares e levado sobre vapores de nuvens na imensidão do espaço», ficando totalmente rodeado de uma longínqua superfície «contínua que não oferece começo ou fim» e aí obrigado, por forças que o transcendem, a «ocupar o lugar que lhe foi atribuído e que (...) o mantém num distanciamento propício para favorecer a ilusão dos efeitos» (Boullée, s.d.). Na versão diurna, suspensa no centro da esfera, uma enorme *lâmpada sepulcral* ilumina, por meios não especificados, todo o interior. Trata-se de uma esfera armilar representando o sistema heliocêntrico. No desenho de Boullée é visível uma plataforma mais ampla onde um grupo de personagens presta adoração a Newton e ao novo universo.

A imponente abóbada celestial de Boullée, no seio da qual o indivíduo é um ser minúsculo

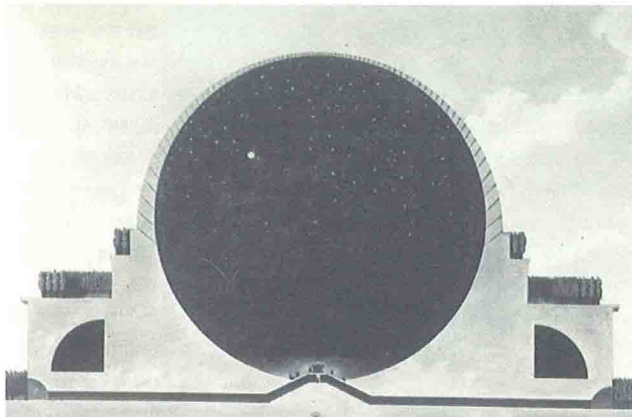


FIG. 1 · Étienne-Louis Boullée (1728-1799) *Cenotáfio de Newton* (versão diurna), 1784. Desenho. Paris, Bibliothèque National (MS. F 9153)

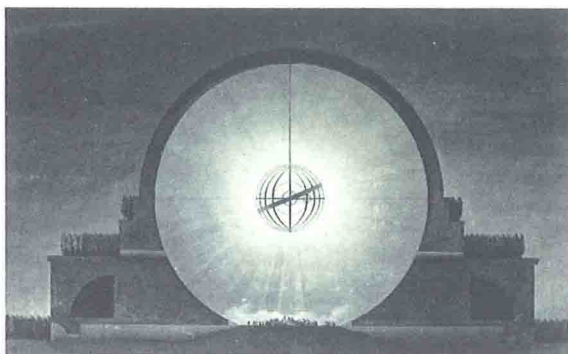


FIG. 2 · Étienne-Louis Boullée (1728-1799) *Cenotáfio de Newton* (versão noturna), 1784. Desenho. Paris, Bibliothèque National (MS. F 9153)

esmagado pela imensidão do universo, constitui, como o autor deixa claro, uma máquina de ilusão e uma ambiciosa, utópica e abstracta reformulação das máquinas celestiais pintadas nas cúpulas das igrejas; uma espécie de nova visão dos *céus em majestade* combinando conceitos da tradição hermética com o infinito espacial da ciência newtoniana e a nova estética do sublime. Nesta nova visão do espaço e do universo, onde Newton surge divinizado, a poderosa experiência ilusionista tem como objectivo, ainda e sempre, conduzir o sujeito a uma intensa experiência espiritual, a uma transcendência dos seus limites e a uma percepção, extraordinária e maravilhosa, do mundo – por outras palavras, a um *rapto do observador*, da realidade e de si próprio (cf. Reis, 2006).

Na inovadora máquina cósmica de Boullée, tanto a eleição da forma esférica como modelo ideal do universo como a redução simbólica da Terra a uma plataforma a partir da qual o sujeito observa um firmamento imenso e distante – perante o qual se sente, simultaneamente, em comunhão espiritual e em dissociação física – constituem a materialização de duas ideias recorrentemente presentes na relação perceptiva do homem com o céu: este é visto como uma imensa abóbada que cobre e limita o mundo terreno e a Terra é entendida como uma imóvel plataforma a partir da qual o homem contempla esse extraordinário espectáculo celestial que em muito o transcende. Enquanto tal, ele pode ser efectivamente entendido como um *planetário* e, mais importante, o seu modelo. Acima de tudo, o seu conceito pode ser usado para compreender a relação

visual e subjectiva que estabelecemos com o céu, mas também com o espaço visual em geral. A veneração da perfeição da forma circular é, pelo menos, tão antiga quanto a filosofia e a geometria gregas, tal como o é a sua associação simbólica com o divino ou, de forma consequente, a identificação formal do céu com a esfera e dos movimentos celestiais com a circunferência (FIG. 3). Nesse sentido, a cúpula, enquanto superfície hemisférica, é a expressão simbólica do céu no espaço da igreja e, ao mesmo tempo, a forma capaz de, por si só, traduzir e reproduzir de forma verosímil e eficaz a percepção do céu como uma vasta esfera que, distante, se estende sobre o sujeito. Modelo dos céus, ela é não apenas uma alusão à abóbada do firmamento mas a formalização da natureza esféricamente perfeita do céu paradisíaco, do empíreo. Esta assimilação da cúpula ao céu cósmico e do céu cósmico à cúpula constitui não apenas um dos acontecimentos fundamentais da arte e da cosmologia cristã (Damisch, 1972: 235), mas, ao mesmo tempo, uma das mais fecundas interações entre pintura, religião e ciência. Símbolo do mundo celestial, a sua perfeição geométrica exprime a perfeição divina e, desse modo, a autoridade e o poder de Deus sobre o universo. Não admira por isso que, na história visual do Cristianismo, ela tenha passado de símbolo do céu a lugar privilegiado da sua representação. A sua forma hemisférica revela-se também o *ecrã* ideal para a projecção de uma visão panorâmica do céu que seja perceptiva e subjectivamente eficaz: um simulacro da abóbada celestial, da sua vastidão e da sua natureza ilimitada. Por outras palavras, enquanto máquina celestial a cúpula reforça a natureza de *planetário místico* da igreja.

A concepção do tecto como um *ecrã* (cf. Reis, 2006: 254-272; Reis, 2011) e da cúpula como um *planetário* onde se projectam, em grande escala, visões do mundo sobrenatural traduz não apenas um gosto mas, mais importante, uma estratégia fundamental da época barroca: a obtenção de resultados espirituais por via de meios sensorialmente espectaculares. Estas pinturas integram-se, por isso, não apenas numa história de formas artísticas mas também numa mais lata história da cultura visual e dos meios tecnológicos de ilusão, no seio da qual, desde as cúpulas e abóbadas barrocas até aos modernos ecrãs IMAX, diferentes meios, formas e técnicas foram sendo usados para produzir um impacto que é tanto físico como psicológico – um choque visivo onde a espectacularidade sensorial se destina a obter tanto novas formas de percepção como poderosos efeitos emocionais. Mas, sobretudo, a «integrar o observador e a imagem» (Grau, 2003: 5), ou melhor, o observador *na* imagem.

O Cenotáfio como caverna ou gruta : imagem, representação e ilusão

No livro VII da sua *República*, Platão desenvolve a sua famosa alegoria da caverna, na qual indivíduos aprisionados e obrigados a olhar para o fundo escuro dela, tendo uma fogueira atrás de si, observam as sombras que manequins ou marionetas em movimento projectam na parede de fundo, acompanhadas de sons e vozes daqueles que as manipulam. Para Platão esta experiência audiovisual conduz a uma experiência cognitiva: as sombras, os manequins e os sons, sendo meras representações, são tomados pelos seus observadores como a realidade. Por outras palavras, imersos nesta artificiosa experiência sensorial, são enganados. Nesse sentido, para Platão, este *teatro de aparências* é a melhor metáfora para a nossa relação com o mundo visível: devemos comparar o modo como apreendemos «o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol» cá fora (Platão, *República*: VII, 517a-b). Por isso, para o filósofo ateniense, os melhores indivíduos devem ser forçados a abandonar a caverna, a empreender a ascensão para um mundo superior; alheio às imagens, às representações e às ilusões da caverna; devem ser forçados a libertarem-se das sombras, a voltarem-se para a luz, ou



FIG. 3 · Johannes Kepler (1571-1630)
«Modelo do Universo», in *Mysterium Cosmographicum...*
Tübingen, 1596

seja, para a verdade. Boullée, pelo contrário, mostra-nos que é possível (senão mesmo desejável) estar na obscura caverna e ver a luz, numa ambígua interação entre visão e experiência visionária (ou *videncial*), essa experiência mística tão cara ao pensamento e à arte barroca. O *Cenotáfio de Newton* torna-se assim um estranho e ambíguo território do qual é possível sair (mentalmente) permanecendo (fisicamente) lá dentro. O *Cenotáfio de Newton* é a nossa caverna mais do que a de Platão. Esta caverna tem para nós vários nomes e várias funções: planetário ou sala de cinema, por exemplo, são apenas duas das mais recentes. E, tal como estas, ele é um *teatro da visão* e, nesse sentido, o espaço ideal para compreendermos a dimensão ficcional e espectacular que a imagem enquanto representação adquiriu para nós ao longo da modernidade.

A ilusão do planetário é, em primeiro lugar, a recriação de outra ilusão: a do céu como abóbada. Esta grandiosa ilusão perceptiva é por nós experimentada diariamente quando milhares de diferentes corpos, situados a distâncias muito diferentes entre si, são vistos a igual distância de nós e como que projectados numa superfície bidimensional, côncava e achatada – porque a distância que nos separa do zénite é percebida como menor que aquela que nos separa do

horizonte. A cúpula recria esta abóbada ilusória e uma projecção astronómica sobre a sua superfície conduz, de forma consequente, não apenas à evocação simbólica do céu mas, em certas condições, a uma convincente percepção do céu ou até à ilusão da sua observação. É isso que ocorre no interior do moderno planetário, totalmente às escuras como o interior da esfera de Boulée, onde sofisticadas máquinas projectam na superfície côncava da cúpula padrões luminosos que são, nessas condições, apreendidos como verosímeis percepções do espaço celestial. Neste contexto profundamente ambíguo, nada impede o observador de interpretar e ver os padrões na superfície da «mesma forma que interpreta (e portanto vê) o céu nocturno» (Gombrich, 1960: 215). Nesta situação, independentemente da sua forma plana ou curva, a superfície *desaparece* da consciência do observador e o resultado é a «ilusão de uma fantasmática abóbada celestial que, em teoria, se poderá tornar indistinguível do céu aberto» (Gombrich, 1974: 167).

A maior eficácia ilusionista que experimentamos hoje perante as cúpulas dos modernos planetários, comparativamente com aquela que obtemos, por exemplo, face às cúpulas pintadas dos templos, não deve, no entanto, fazer-nos esquecer o essencial: o céu é, por definição, um espaço indeterminado, no seio do qual não somos capazes de definir com precisão distâncias ou posições, e a sua percepção o «resultado de uma hipótese vaga» (Gombrich, 1974: 209) – a imaginária abóbada que vemos sobre as nossas cabeças.

Num contexto de informação insuficiente acerca das distâncias reais entre os corpos que observamos a percepção do céu como abóbada surge como a melhor resposta ao nosso dispor. É esta indeterminação, este domínio definido apenas por uma hipótese vaga, que tanto o *planetário como máquina óptica* como o *planetário como máquina pictórica*, as barrocas visões celestiais pintadas sobre as cúpulas dos templos, exploram.

De alguma forma, tanto a câmara obscura como as máquinas ópticas que a partir dela se desenvolveram – paradigmáticas do estatuto atribuído ao observador neste período (Crary, 1990: 8) – constituem concretizações modernas da ideia oriunda da Antiguidade clássica da *gruta* como uma passagem mágica entre mundos diferentes ou da *caverna* de Platão como uma câmara de ilusões. Por exemplo, em 1720, o poeta inglês Alexander Pope (1688-1744) mandou construir na sua casa de campo em Twickenham uma gruta artificial ligando os jardins à margem do Tamisa (cf. Cheetham e Harvey, 2002: 112-117). Povoada de exemplares de conchas e minerais, iluminada artificialmente e tendo no tecto de um dos seus espaços um espelho, a caverna de Pope – que ele reconstruirá em 1740 para que se assemelhasse a uma mina – é para si uma câmara obscura criadora de uma experiência cinematográfica estimuladora da imaginação e da escrita. Numa carta escrita em 1725 afirma:

Quando se fecham as Portas desta Gruta ela passa nesse instante de um luminoso Compartimento a uma Camera Obscura, nas Paredes da qual todos os objectos do Rio, Colinas, Florestas e Barcos formam uma Imagem em movimento (...) (Pope, 1725; cit. por Cheetham e Harvey, 2002: 113)

2. O *Cenotáfio* como panorama : a vista total

A palavra *panorama* surge no final do século XVIII, mais exactamente em 1791, para classificar uma nova forma de espectáculo visual. É um neologismo resultante da associação de duas palavras gregas: *pan* (total) e *horama* (vista). Portanto, *panorama* significa *vista total* e é uma vista total que o *Cenotáfio de Newton* oferece; nesse sentido, esta obra pode ser considerada precursora imediata e conceptual do primeiro panorama mostrado cinco anos depois, em 1789.

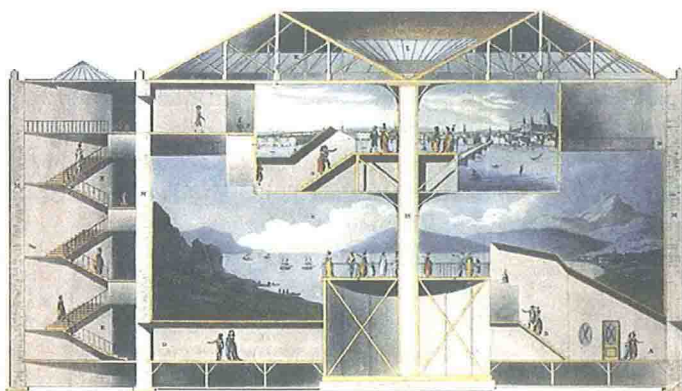


FIG. 4 • Robert Barker (1739-1806) *Rotunda do Panorama*, 1793, (estrutura interior do edifício em Leicester Square, Londres)

O Panorama e a experiência de imersão

Foi em 1787 que o inglês Robert Barker patenteou uma forma de vista total, isto é, uma imagem em grande escala representada numa tela completamente circular, colocada sobre as paredes curvas de um espaço cilíndrico, e realizada de acordo com os princípios da perspectiva. Quando vista de uma plataforma circular no centro do cilindro, a percepção da imagem resultava numa experiência de ilusão total (FIG. 4). A dimensão da imagem, o apurado realismo técnico, o controlo do ponto de vista e iluminação, tudo concorria para este efeito de impressionante verosimilhança.

O primeiro panorama construído por Barker mostrava uma vista de Edimburgo e ficou terminado em 1789. Depois, construiu de raiz um outro, bastante maior, que abriu ao público em Leicester Square, Londres, a 14 de Maio de 1793. Com uma área de 930 m², funcionou até 1864, exibindo ao longo deste tempo 126 panoramas diferentes. O sucesso do *panorama* foi imediato e rapidamente foram construídos panoramas cada vez maiores e mais sofisticados em todas as grandes cidades da Europa, ao mesmo tempo que se disseminavam pequenos panoramas para uso privado, educacional ou científico. Devido ao seu êxito avassalador, assistiu-se, nas primeiras décadas do século XIX, a uma verdadeira febre em torno deste tipo de espectáculo visual, estimando-se em muitas dezenas de milhões o número de espectadores ao longo de Oitocentos. O *panorama* tornou-se, assim, um dos primeiros grandes espectáculos de massas anterior ao século XX e, em vários casos, suplantou o sucesso do cinema.

Em meados do século XIX eram normais panoramas com uma superfície de mais de 2000 m², combinando a pintura na sua superfície com prolongamentos tridimensionais para fora dela – os *faux terrain*. Tal como no caso dos grandes tectos barrocos, de que eram um sucedâneo profano, os panoramas eram o resultado do trabalho de grandes equipas de artistas especializados, de técnicos e de assistentes. Totalmente artificiais e artificialmente construídas por manipulação do sistema integrado de meios ilusionistas pós-renascentistas (da perspectiva, à cor e ao claro-escuro), as imagens do panorama, ocupando a totalidade do campo visual do sujeito, hermeticamente separadas da realidade e habilmente iluminadas, impunham-se como uma das mais eficazes formas de *ilusão total* na qual o observador, como numa ratoeira perceptiva, era capturado numa verosímil *pararealidade*.

Estupefacção e vertigem : do sonho ao pesadelo

O desenvolvimento da tecnologia visual e a crescente integração do observador na imagem permitiu uma experiência multi-sensorial, interactiva, destinada a fundir a experiência real com a experiência virtual, criando uma sensação de *imersão* – de *estar dentro de* – em mundos totalmente artificiais. De mergulhar no prazer do que Charles Baudelaire (1821-1867), em 1860, chamava os *paraísos artificiais*. Com os novos meios audiovisuais, multimédia e digitais, o espaço da ilusão dá lugar, de modo pleno, ao espaço da imersão, caracterizado pela diminuição da consciência do artefacto, da superfície da imagem, do papel do autor e dos seus processos de criação. Nesse sentido, o meio torna-se invisível. Visível é apenas o produto resultante: a realidade outra, paralela, ilusória e artificial. A imersão, mais do que a simples ilusão, provoca uma absorção mental, um colapso da descrença e uma perda da distância crítica. Mas também uma sensação de transporte para outra dimensão, de raptos da realidade, consequência do desenvolvimento dos mecanismos barrocos de raptos e de êxtase místico do sujeito visual. No decorrer do processo, este é transformado num sujeito visionário: aquele que vê o que não existe e que, como tal, não pode ser visto. E o transporte é um transporte do observador para dentro da imagem – o grande objectivo dos artefactos da chamada *realidade virtual*.

No caso do panorama, a par do aplauso generalizado, incluindo entre artistas e poetas, foram várias as críticas. Por exemplo, em 1805, o teólogo e filósofo alemão Johann August Eberhard (1739-1809), criticava o carácter totalitário desta forma de ilusão, aprisionando o sujeito numa «teia de um mundo de sonho contraditório»: «nem mesmo a comparação com os corpos que me rodeiam consegue acordar-me deste assustador pesadelo, sendo obrigado, contra a minha vontade, a continuar a sonhá-lo» (cit. por Grau, 2003: 63). A confusão mental, a vertigem e até a náusea física eram sintomas do seu excesso – e do seu sucesso tanto quanto do seu repúdio.

Conduzido para o seu interior por um túnel (exactamente como no caso do *Cenotáfio*), o sujeito era assim lentamente retirado da realidade e da luminosidade natural e conduzido até à alta plataforma. Chegado lá acima todo o seu campo visual era ocupado pela imagem de 360° e aí, impedido de se aproximar da superfície pictórica, suficientemente distante para não ter consciência perceptiva da sua natureza bidimensional, sem possibilidade de visualizar os seus limites ou de a comparar com a realidade próxima (o prolongado chão e tecto da plataforma impediam-no de ver o chão e o tecto do grande cilindro), a ilusão era total – embora ela tendesse a diminuir à medida que o tempo passava. De um certo modo, a *vista total* tornava-se em *visão totalitária*, algo que, afinal, foi objectivamente proposto, um ano depois da obra de Boullée e quatro anos antes da construção do primeiro panorama, pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham.

3. O *Cenotáfio* como *panóptico* : a *visão totalitária*

Jeremy Bentham apresentou em 1785 o *panóptico*: um modelo espacial de observação total destinado a controlar e a disciplinar o indivíduo e, sobretudo, como afirma no prefácio «um novo modo de obter poder sobre a mente, numa quantidade até agora sem exemplo» (Bentham, 1791). O panóptico tornar-se-ia o modelo das prisões – mas também de muitos hospitais, escolas e manicómios – do mundo pós 1789, ou seja, pós Revolução Francesa (FIG. 5). É o caso, em Lisboa, do Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda, de 1896 (cf. Freire, 2009). Nesse sentido, ele é um dispositivo, uma forma de organização do espaço e um modelo de sociedade tipicamente moderno. Também o *Cenotáfio da Newton* é, num certo sentido, um espaço panóptico: permite ver tudo e tudo ser visto; na plataforma, os observadores estão sob permanente observação e, a

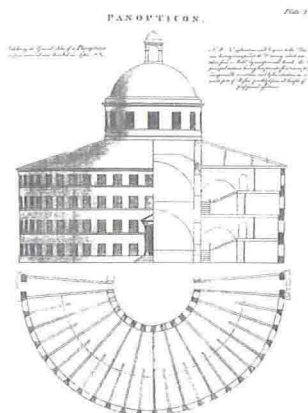


FIG. 5 · Jeremy Bentham (1748-1832)
Panóptico, 1791

sua forma esférica, é até uma metáfora do olho. O panóptico é um espaço ficcional onde todos podem ser vistos e onde todos sabem que estão a ser vistos. Neste espaço de absoluta vigilância a sua suprema eficácia resulta não apenas da existência de um olho que tudo vê mas no seu impacto sobre a mente que sabe estar constantemente a ser vista. O espaço do panóptico é, assim, o espaço organizado em função do olho *omnividente*, *omnipresente* e, como tal, *omnipotente* – olho esse descartado, desligado de um corpo. É também um espaço intrinsecamente espectacular: aqui se encena o espectáculo do poder e, em particular, desse poder absoluto baseado numa visão totalitária. Por tudo isso, o espaço do panóptico é um espaço moderno: hoje o espaço público em que vivemos tornou-se um espaço de permanente vigilância onde olhos-câmara acompanham, vigiam e transmitem em tempo real os nossos actos e comportamentos. Um espaço de absoluta vigilância significa um espaço de vertigem: produz a mais radical forma de perturbação e de atordoamento visual. Submetido a ele, o indivíduo torna-se um ser atónito, no sentido em que *deixa de estar em si* para estar na posse de outro; num sentido agora pouco poético, este sujeito atordoado é um ser raptado não apenas da realidade mas de si mesmo.

Ilusionistas e imersivos, os espaços panópticos são, em suma, espaços vertiginosos e esta vertigem gera uma dissociação ou, pelo menos, uma perturbação da relação do indivíduo com o mundo real. É assim no espaço prisional inventado por Bentham, no espectáculo panorâmico construído por Barker ou no *Cenotáfio de Newton* concebido por Boullée; é também assim, hoje, em muitos dos espaços criados por autores contemporâneos¹.

(1) É o caso de *2001, Uma Odisseia no Espaço* realizado em 1968 por Stanley Kubrick (1928-1999). A vertigem, o atordoamento e a transformação da percepção do real são também, em termos muito distintos, o tema de outra obra: o vídeo, realizado em 2002 por Michel Gondry (1963-), da canção de Kylie Minogue (1968-) *Come Into My World* – título que sintetiza de forma expressiva e metafórica o grande objectivo

dos espaços ilusionistas e imersivos. No cruzamento da Rue du Point du Jour com a Rue de Solferino, em Boulogne-Billancourt (Paris), um olho/câmara descreve, repetidamente, um movimento de rotação completa provocando, tal como quando rodopiamos sobre nós próprios, uma visão atordoada do mundo que assim se transforma, perante os nossos olhos, numa realidade estranha e surpreendente.

Referências

- CRARY, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BENTHAM, Jeremy (1791). *Panopticon; or, the Inspection-House: containing the idea of a new principle of construction applicable to... penitentiary-houses, prisons... and schools; with a plan of management, etc.* (3 vol.) Londres: T. Payne.
- BOULLÉE, Etienne-Louis (s.d.). *Essai sur l'art*. MS. F 9153. Paris, Bibliothèque National. [Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/boullée/cata/indexdoss.htm>>, consultado em Junho de 2006].
- CHEETHAM, Mark A; HARVEY, Elizabeth D. (2002). «Obscure Imaginings: Visual Culture and the Anatomy of Caves». *Journal of Visual Culture*. 1, 1; pp. 105-126.
- DAMISCH, Hubert (1972). *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil.
- FREIRE, Vitor Albuquerque (2009). *Panóptico, Vanguardista e Ignorado: o Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GOMBRICH, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. (5ª ed.) Londres: Phaidon Press, 1994.
- GOMBRICH, E. H. (1974). «The Sky is the Limit: The Vault of Heaven and Pictorial Vision», in *Perception: Essays in Honor of James J. Gibson*, Ithaca e Londres, Cornell University Press [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; pp. 162-171].
- GRAU, Oliver (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- PLATÃO (séc. IV a.C.). *A República*. (Trad. port. de Maria Helena Rocha Pereira) (5ª ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- REIS, Vitor dos (2006). *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*. 2 vols. Lisboa: [s.n.]. Tese de doutoramento Belas-Artes (Teoria da Imagem), apresentada à Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- REIS, Vitor dos (2011). «O Ecrã Barroco: Máquinas Ópticas, Máquinas Celestiais e a Moderna Cultura Visual». *Arte & Sociedade (Quinto Ciclo de Conferências): Actas das Conferências*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; p. 394-414.