

João Castro Silva

**Escultura Corpo**

Luz -----	P. 335
Forma -----	P. 336
Proporção -----	P. 337
Atitude -----	P. 339
Espaço -----	P. 340
Tempo -----	P. 343
Dinâmica -----	P. 343
Ângulos de visão -----	P. 346
Limites -----	P. 348

Todas las obras hechas por Dios que se pueden ver en la naturaleza, en el cielo y en la tierra, son esculturas (...). Lo más admirable que se ve en esta bella maquina de la tierra es el hombre, que fue hecho, como puede verse, de bulto redondo, o sea, de escultura; así son también todos los animales, plantas y otras cosas infinitas, como las flores, hierbas e frutos. La naturaleza nos muestra que hizo así estas bellas obras y, después, para mostrarlas con más belleza y variedad, les dio colores, de tal modo que son esculturas coloreadas.

Conviene no olvidar que el nombre que ha tomado la escultura quiere decir, verdaderamente, esculpir, y esta palabra no quiere demostrar otra cosa sino que las obras sean redondas, palpables y visibles.<sup>1</sup>

Corpo vivo e corpo esculpido mantêm entre si relações de proximidade mais vastas que as da mera fisicalidade ou semelhança fisiológica. É por aquilo que a identifica e pela sua própria identidade tridimensional que a escultura se torna mais próxima do homem e veículo de conhecimento essencial ao desenvolvimento humano. A escultura é aquilo que se vê, é aquilo que existe, a verdade feita matéria e, inversamente, a matéria feita verdade.

Se, de uma forma mais abrangente, encontramos estreitas relações entre o homem e a forma escultórica, essas relações adensam-se na medida de uma maior proximidade a um referente, que é simultaneamente veículo e contentor de conhecimento: o corpo humano. Como escultores, revemo-nos sempre naquele que representamos, projetamo-nos no modelo que temos à nossa frente. Utilizamo-lo para nos idealizarmos fisicamente, por um lado, e para nos revelarmos psiquicamente, voluntária ou involuntariamente. Na representação a partir de um corpo humano, somos sempre nós e, esse modelo que tentamos mimetizar, evoca as memórias de tudo o que trazemos connosco, de tudo o que queremos vir a fazer de nós próprios<sup>2</sup>. Fazer um corpo, mesmo a partir de outro, de um modelo, remete-nos sempre para nós próprios. É o processo pessoal de construção, que se esforça no sentido da isenção, ou seja, do afastamento em relação às construções mentais pessoais para uma proximidade ao modelo. E é, curiosamente, a impossibilidade real da reprodução igual, mimética, absolutamente fiel, que torna este ato um ato criador, apesar de, na sua génese, ser outro o objetivo que conduz à representação — a proximidade ao modelo.

À maneira de dispor os vários elementos de uma escultura, de posicionar os diversos componentes de uma cena em relevo, ou de formar um todo homogéneo com várias figuras de vulto perfeito chamamos composição. A composição, obedece a regras fundadas sobre conhecimentos específicos — ótica, morfologia, proporções, etc. — que foram criados há séculos atrás e que têm vindo a ser desenvolvidos e aprofundados desde então. As normas compositivas, sendo de aplicação prática, assentam em bases de

cariz mais ou menos teórico-científico e funcionam como matriz para a representação da figura humana em escultura. Em termos conceptuais, a estrutura de uma escultura é a sua composição. Estrutura não somente em termos físicos, de suporte e sustentação, mas estrutura enquanto conjunto de princípios mentais esquemáticos que se resumem na objetivação de uma ideia. Assim, composição é aquilo que contextualiza uma forma com um determinado conceito, temática ou ideia, ao mesmo tempo que integra harmonicamente a obra com o seu entorno. Podemos pensar a composição como um esquema mental de construção que se materializará em objetos tridimensionais.

A escultura de representação do corpo humano só revela a sua estrutura composicional indiretamente, como o esqueleto implícito que se assinala na superfície da pele. Física e conceptual, a composição de uma escultura organiza a forma exterior ajustando-a à forma interior, ao conteúdo, tornando as duas harmónicas e unas. Acima de tudo, é ao conteúdo que a composição se refere. A maneira como a forma se constitui está diretamente relacionada com a ideia inicial que o escultor concebeu para a representação de um determinado conteúdo. Assim, enquanto seres humanos, assumimos naturalmente posições e atitudes diversas para diferentes ocasiões e estímulos, a escultura de representação do corpo humano aprende e adequa a sua forma dentro destas matrizes. Na escultura de representação do corpo humano, o homem é utilizado como tema, como meio e como fim em si mesmo.

Quando falamos em escultura de representação do corpo humano, o termo composição inclui e associa teoricamente duas noções:

— por um lado temos a invenção, a ideia ou tema, que, consciente ou inconscientemente, passa pela escolha do sujeito, pela opção por determinadas proporções e anatomias, atitudes e expressões, pela escolha e ajustamento dos panejamentos, quando os há, e pela eleição do material ou materiais e tipos de acabamento superficiais.

— por outro lado confrontamo-nos com a integração da obra num local, a disposição e escolha de um espaço ou superfície, a eventual distribuição dos elementos e a repartição das figuras e dos objetos, as medidas, o estudo das sombras e luzes, a representação do espaço cenográfico (se for caso disso) e a escolha dos pontos de vista principais e secundários. Compilamos numa forma tridimensional todos estes fatores de carácter concreto, objetivando e sintetizando em volumes a fluidez de um pensamento.

Uma observação atenta e a consciência do nosso próprio corpo possibilitam o entendimento das formas que compõem o corpo humano, e leva-nos a perceber de que maneiras são geradas as compensações ao nível estrutural para nos mantermos sempre em equilíbrio, de pé. A coluna vertebral flexível e as suas duas transversais, o conjunto clavículas/omoplatas e os ossos da pélvis criam um sistema de compensação de forças contrárias que, conjugadas, asseguram o peso do corpo sempre dentro de um eixo de gravidade. A partir desta premissa poder-se-á, livremente, fazer esculturas de representação do corpo humano em qualquer posição já que elas estarão sempre em equilíbrio.

## Luz

Para a escultura, a luz marca uma diferença crucial na aparência e conteúdo das formas, a luz tem a função de caracterizar a forma e seus detalhes, de articular e ordenar a obra. Luz e sombra têm uma importância fundamental pois concorrem à criação das formas ou à sua destruição. A luz, é um fator preponderante não só em relação à concepção e execução de uma representação do corpo humano como à sua posterior visualização: uma distribuição de luz criteriosa possibilita unidade e ordem à configuração das figuras. A distribuição de diversos graus lumínicos numa mesma escultura, através da acentuação de texturas ou volumetrias, define orientações diversas dos vários elementos no espaço. Através de alterações lumínicas percebemos de que maneira os vários elementos que compõem uma figura se relacionam entre si: áreas de orientação espacial similar ou próxima correlacionam-se visualmente pela sua claridade idêntica.

Toda a forma determina os limites de um ser, essa forma pode ser identificada com a sombra projetada produzida por um foco de luz. A sombra é a região escura formada pela ausência parcial da luz, o contorno bidimensional de um objeto formada por um ponto de luz. O sólido e a sua sombra funcionam como objeto único, as sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre um outro ou de uma parte sobre uma outra do mesmo objeto. A sombra própria é parte integrante do objeto e define volumes. A sombra projetada, por outro lado, é a interferência de um objeto sobre outro e a causa da falência de uma leitura clara.

O escultor cria com e a partir da luz. É o escultor que constrói as suas sombras, próprias e projetadas, e com elas compõe a obra acabada. O modelado é um sistema de valores que depende da direção da fonte luminosa e do tratamento das superfícies. A distribuição das zonas de luz e das zonas de sombra contribui para uma acentuação do movimento das figuras bem como para a diferenciação de diversos tipos de superfície. Nos relevos, as sombras próprias sublinham os volumes mas são as sombras projetadas que destacam as figuras do fundo.

A luz e a sombra servem para sublinhar as formas, fazê-las girar, animá-las e, por vezes, acentuar o seu relevo ou sugerir o movimento. Uma escultura pode ser modulada pela luz direta do sol, desde o seu nascimento ao seu ocaso, e do luar, quando se situa ao ar livre; pode ser iluminada apenas pela claridade indireta, ou filtrada, do sol se debaixo de uma cobertura ou dentro de um edifício; pode ainda ser apenas iluminada por luz artificial. O dramatismo da luz artificial potencia uma teatralidade que a luz solar na verdade não tem. As fontes de luz artificial permitem também criar uma maior e melhor integração da obra com o lugar onde se encontra, compatibilizando ou acentuando diferenças de tonalidade e níveis de iluminação. Com este tipo de luzes podem ainda gerar-se zonas de sombra projetada acentuando efeitos cenográficos e enfatizando expressões.

## Forma

A partir de processos mais racionais ou mais intuitivos, todas as esculturas que produzimos referenciam uma realidade objetiva que apreendemos à medida que tomamos consciência daquilo que nos rodeia. Só conseguimos captar os objetos de conhecimento de uma maneira antropomórfica, dentro das possibilidades humanas e em função delas, quer dizer: uma representação, uma descrição, um modelo, uma teoria. Conscientemente ou não, passamos o nosso tempo a representar, a imitar. Sejam modelos reais sejam modelos teóricos nascidos da confrontação com uma determinada realidade.

A forma pode ser entendida como estrutura ou como disposição das partes. Através dela observamos os elementos em relação a conceitos como simetria, ordem e proporção, aspectos racionais e objetiváveis que podem ser expressos em termos aritméticos. São formas que resultam do desenvolvimento de cânones, a expressão matemática de um conceito de figura humana.

A forma também pode ser tão somente aparência, a realidade que envolve o conteúdo. A forma torna-se então sentido, significado e elemento expressivo. Estas são as formas de expressão puramente formal, em que a fruição se obriga a ser quase táctil.

A forma é ainda o limite ou fronteira que se define pela linha dos contornos exteriores. Limite também essencial e metafísico que procura encontrar uma forma universal comum para um determinado conceito; limite ainda subjetivo, da projeção do inconsciente do autor na matéria.

Na escultura de representação do corpo humano, a forma é sempre um pouco de cada uma destas abrangentes definições. Teremos sempre uma essencial métrica de construção, linhas estruturais de composição e desejo de encontrar o cânone perfeito, expressão universalizante do corpo humano. Estão ainda sempre presentes os valores tácteis da sensualidade natural do corpo humano em que as formas se dão *de per se*, sem outra necessidade de justificação que a sua existência real. A forma é sempre, também, a expressão de uma mente, o limite que a interioridade do modelo e tema impõem, sugerindo o conteúdo da vida e a sua organização interior. É finalmente ideia, forma inconsciente e incontrolável, feita desenho, que o escultor destina à matéria.

Qualquer forma exterior é reflexo do seu interior, essa verdade torna-se exponencial quando falamos da representação do corpo humano. Por um lado temos toda a estrutura óssea que nos suporta, forças dinâmicas que nos configuram e caracterizam a nossa especificidade física. Por outro lado encontramos uma estrutura psíquica que se reflete na nossa forma corporal e na maneira como nos apresentamos ao mundo. É da junção destas duas forças internas que compelem a nossa exterioridade visível que o nosso corpo se compõe e como ele toda e qualquer representação escultórica. Conscientes do reflexo que o interior subjetivo assume na exterioridade material e palpável do corpo humano, do ponto de vista da morfologia importa o reflexo que o interior objetivo, a estrutura osteológica, possui na forma exterior do corpo representado. O estudo da anatomia

comporta em si uma necessidade para uma verosímil representação do corpo humano.

Os estudos de anatomia são fundamentais para o escultor pois permitem-lhe adquirir o conhecimento científico das formas de que se compõe o corpo humano. Do ponto de vista físico, o corpo humano define um exterior que revela configurações estruturais interiores. Ao representar um corpo humano há que, previamente, estruturar a forma, que é decorrente do conhecimento adquirido sobre os ossos, só então surgirão os tendões, músculos e adiposidades. É da maneira como estes elementos se adaptam e compõem uns com os outros que a forma se compõe. É com a imagem mnemónica desta estrutura interna que o escultor pode criar figuras que interpretem o exterior de acordo com o seu reflexo físico interior.

O trabalho concept/manual do escultor procede em sequência e aquilo que é visto como um todo na obra final, é criado parte por parte, do interior para o exterior, da mente para o corpo e neste, da osteologia para a miologia. A imagem condutora na mente do escultor não é tanto a antecipação de como será a escultura acabada, mas principalmente o esqueleto estrutural, a configuração das forças que determinam o carácter da obra final.

## Proporção

(...) mère de la sculpture, nourrice de tous les artistes, amie du genre humain, qui a assuré tant de gloire aux anciens sculpteurs, peintres et architectes.<sup>3</sup>

Falar de composição, escultura de representação do corpo humano, é falar de proporcionalidade, de sistemas de construção. Os cânones são a base de suporte para a representação objetiva da figura humana pois permitem perceber a forma essencial, ideal ou esquemática, facilitam a representação do modelo e asseguram a transmissão de certas formas sintetizadas. Estas normas não surgiram a partir de proporções antropométricas mas, acima de tudo, como forma de fixar relações objetivas e harmoniosas entre as diferentes partes representadas e, ao mesmo tempo, facilitar o trabalho de representação, criando as linhas gerais de estruturação do corpo humano.

O objetivo de um cânone é alcançar a beleza. E a beleza concebeu-se na simetria, em sistemas de proporções harmónicas e equilibradas, num sistema inteiro e global que relaciona o físico e o psíquico, que possui o entendimento daquilo que é um corpo humano na sua completude. O pensamento sobre a proporção mensurável pode ser entendido como uma espécie de religião que manifesta a sua fé na harmonia dos números. "(...) la belleza consiste en la armonía de los miembros en la relación del dedo con el dedo, de los dedos con el metacarpo y el carpo, de estas partes con el cúbito, del cúbito con el brazo, y de todos estos miembros con el conjunto del cuerpo".<sup>4</sup>

Esta divisão mais ou menos sistematizada em grupos matemático científicos poderá fazer-nos esquecer, no entanto, que de certa forma todo um cânone terá na sua

raiz uma impregnação de fundo religioso, no sentido da procura de um corpo ideal onde se pode rever a fisicalidade do Criador. A porfia de uma medida de identificação universal para o Homem é sempre a procura da dimensão primeira, representação transcendente de um ser que não existe. O caráter científico mistura-se a uma propensão metafísica, natural no homem, que é também o seu agente. Utiliza-se um corpo que nos é próximo como forma de identificação de um corpo que acreditamos existir e de onde provimos. Redundantemente enleamo-nos sempre com a nossa realidade mesmo quando queremos identificar um corpo assumidamente metafísico. Partimos contínua e inevitavelmente de uma objetividade conhecida para a procura de uma dimensão que não existe no nosso plano material. Os cânones são então a manifestação numérica de um conceito metafísico de corpo, a demanda de respostas para o nosso estar aqui, a procura de uma significação para o nosso ser. Todo entanto, todo o cânone revela a crença num ser perfeito que, na verdade, existe apenas enquanto materialização de uma ideia, enquanto síntese do corpo humano. Talvez que a representação da figura humana não seja mais que a necessidade de acreditar numa ideia de perfeição que está para lá do meramente físico mas que nessa fisicalidade se reflete e materializa.

Todo o cânone é uma expressão adquirida e imposta pela ação de uma sociedade, não é uma forma inata de representação da figura humana ou uma tendência natural de expressão plástica. Neste sentido, um cânone pode ser visto como uma abstração, ou síntese, de certas qualidades racionalizadas de forma original e distintiva. Os estudos de observação da composição do ser humano podem ser analisados historicamente, não só do ponto de vista exclusivamente científico mas ainda, e anterior a este, do ponto de vista religioso, na cultura popular, no pensamento médico, na literatura e mitologia e, em geral, em quase todo o tipo de manifestações culturais. Do ponto de vista canónico tampouco é estritamente necessária a formulação de uma autêntica ciência anatómica teórica, sistemática e metódica para que exista um cânone humano representativo. Deste ponto de vista, a observação direta da realidade é a componente mais essencial que existe para elaborar um cânone, já que a sua informação é fundamental para todo o restante processo de elaboração e sem a qual nada se poderia iniciar.

Servindo de suporte à representação do corpo humano, segundo um esquema geométrico gráfico, permitindo perceber uma forma essencial básica e facilitando a representação do modelo real, os variados sistemas de construção do corpo humano existentes, encontram acima de tudo uma mesma finalidade que consiste na transmissão, através do ensino, de certas formas fundamentais, que poderão, depois de percebidas, ser desenvolvidas individualmente pelos escultores. Entenda-se então a teoria das proporções como uma espécie de cartilha sintética para a representação do corpo humano em escultura. Estes sistemas proporcionais surgem de um entendimento entre forma exterior e forma interior e da comunhão que existe entre ambas. Como determinadas atitudes provocam em nós equiparadas posturas, ou como as posturas que tomamos são afins àquilo que

interiormente sentimos. Como se as proporções métricas que os corpos auferem estivessem intrinsecamente ligadas aos nossos humores internos compondo um todo harmónico, um discurso físico coerente que revela perceptivelmente um estado de ânimo afim.

Mas mais do que uma regra estrita que se aplica cegamente, fusão de observações empíricas e teóricas sobre o corpo humano, os cânones são uma ferramenta obrigatoriamente complementada pela observação direta de um modelo vivo.

### **Atitude**

Representar o corpo humano não é uma simples reprodução de volumes e formas facilmente identificáveis com um corpo. Há uma mais-valia intrínseca que é exatamente a de ser corpo, logo, a de permitir ser 'indivíduo'. Esse facto incontornável que contém em si uma outra linguagem, mais universal, fala de tudo aquilo que nos representa e/ou representamos. Base de toda representação antropomórfica ocidental, a representação do corpo humano é a tradição escultórica mais antiga, que enraíza a imagem do homem junto do pensamento criador de uma forma profunda, que nos remete para os primórdios. Isto deve-se, acima de tudo, à singularidade do motivo em si e à importância que cada homem dá ao seu próprio corpo e, simultaneamente, à importância do corpo — a sua centralidade mesmo — como matéria e conhecimento.

Qualquer escultura reflete um pensamento, independentemente de este ser livre ou coagido por uma razão qualquer extrínseca, ou não, à obra. A eleição cuidadosa de uma determinada posição reflete a consonância com um pressuposto dado *a priori*. Na escultura de representação do corpo humano a posição exprime uma atitude, e a atitude define uma posição. Aos escultores pede-se-lhes que as suas esculturas "falem", expressem algo. Ainda que emudecida uma escultura comunica, é uma linguagem não verbal mas a mesma que reconhecemos uns nos outros, uma linguagem física. Ao encontrar no ser humano a sua grande referência a escultura utiliza uma linguagem facilmente percebida por todos.

Os conceitos do senso comum que se criam de determinados temperamentos poderão ser auxiliares na hora de os representar mas transformar a ideia que se tem dessa atitude na realidade objetual que caracteriza a escultura é um passo mais além. A capacidade de síntese, o rigor e a concisão são requisitos fundamentais para o escultor, mas também devemos ter sempre presente que a representação do corpo humano é, também, culturalmente construída através de escolhas ou imposições sociais e de um conjunto de valores que configuram o que o homem deve ser. Olhar para o corpo é sempre procurar decifrar uma outra linguagem que fale da sociedade e da sua dinâmica.

## Espaço

O âmbito da escultura não passa apenas pela criação de formas isoladas mas pela potencialidade de criar e articular espaços. Espaço é o lugar da escultura tratado segundo as suas necessidades. Por ela definido e criado, o espaço é matéria plástica e mutável, escultura é a forma que constrói um espaço.

Espaço exterior e espaço interior, massa interna e massa externa.

Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior? Essa exterioridade, essa superfície está adaptada de tal maneira a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência quanto no mais forte movimento.<sup>5</sup>

Quando observamos uma escultura percebemos que o seu volume ocupa uma determinada porção de espaço, mas percebemos ainda que dentro desse volume existe igualmente um espaço — limitado pela volumetria exterior — independentemente de este ser maciço ou oco. Mas até que ponto é sempre a forma o que delimita o conteúdo ou, pelo contrário, será o conteúdo que dá forma ao contentor? Espaço como limite e espaço como meio. O primeiro, de certo modo, influi sobre a forma, limitando-lhe severamente a expansão livre, já que a forma se comprime contra ele. O segundo é inteiramente disponível à expansão dos volumes que não contém, mas que nele se instalam e desmultiplicam como todas as formas que o habitam.

Mas o espaço não existe apenas enquanto elemento fixo, ou relativamente à nossa imobilidade, o ser humano move-se e, com o movimento, o espaço passa a ser percecionado por quatro dimensões — altura, largura, profundidade e tempo. A partir do momento em que nos movimentamos o espaço, anteriormente estático e limitado, passa a ser ao mesmo tempo efémero e infinito. Efémero porque visto fragmentariamente, com limites de princípio e fim; infinito porque a mobilidade nos permite chegar mais além, numa incomensurabilidade de locais e pontos de vista.

Ao contrário de uma pintura — representação de objetos tridimensionais sobre um plano —, em que o espaço pictural, imutável, pode ser completamente induzido, a escultura sobrevive por si só com as contingências espaciais que encontra, num ambiente que se altera constantemente. A escultura adapta-se, ou adapta o espaço em que se integra. Em escultura, o espaço é concebido, não como uma condição abstrata e imutável de formas materiais, mas como intrínseco ao processo configurativo. Pode-se conceber o espaço como anterior à forma, entendido assim como espaço gerador; ou podemos assumi-lo como posterior à forma, gerado por e a partir de uma escultura. Do primeiro caso teremos os exemplos das esculturas que são pensadas e executadas

para um local dado *à priori*. Do segundo exemplo temos toda a escultura que é criada livremente no espaço oficial do escultor, o *atelier*, e quando colocada em determinado lugar se apropria inevitavelmente do espaço que a envolve.

Dentro destes constrangimentos espaciais encontramos especificidades em locais como jardins<sup>6</sup>, praças<sup>7</sup>, e determinados elementos arquitetônicos das mais variadas formas<sup>8</sup>. Há ainda a altura a que as obras serão colocadas, e as deformações perspéticas que estas sofrerão aos olhos do observador. Temos também as sombras provocadas pela sobreposição de elementos dificultando, ou anulando, a leitura da obra. Estas são muitas das questões práticas que ao escultor é pedido analisar e solucionar tendo sempre em conta a necessária adequação à ideia inicial.

Identifica-se comumente uma escultura com a sua realidade concreta, com uma volumetria que a concilia a uma ideia, com a massa matéria que a identifica enquanto forma. Mas uma escultura é mais do que a sua própria identidade volumétrica, em escultura os volumes são trabalhados na sua mais completa totalidade. Por um lado temos o volume, real, da matéria a modelar, a desbastar, a construir, por outro temos o volume do espaço a conformar. É desta dualidade que nasce a escultura, é nesta dupla relação que são realizadas as esculturas. Para um escultor, a escultura e o seu espaço circundante são considerados como dois volumes conexos. Para uma escultura, o espaço que a circunda assume um papel ativo. Espaço e obra interagem de uma maneira formalmente dinâmica.

Muitas vezes as esculturas surgem adossadas a elementos arquitetônicos que, se nas duas dimensões se apresenta como um espaço imaginário escapando às nossas percepções táteis e motrizes, na terceira dimensão assume um duplo papel. Ele pode, tal como na pintura, ser um espaço representado e trabalhado segundo esquemas mais ou menos ilusionistas e picturais — o relevo — ou ser um espaço físico real e tridimensional ganhando uma qualidade tátil que o espaço pictural não tem. O espaço representado remete-nos para os baixos relevos, onde um enquadramento — trabalhado em volumetria — é iludido como realidade. Este espaço cenográfico, imutável, define os limites de uma cena enquadrando e contextualizando determinada temática. O baixo relevo, adequando-se ao plano, possibilita a ocupação de espaços ligados a uma expressão plástica mais bidimensional através da exploração dos efeitos dramáticos de claro-escuro, linguagem do desenho. Sejam de expressão mais planimétrica ou mais tridimensional, a integração de esculturas em paredes comportam em si uma problemática específica em que a representação ilusória da realidade tem um papel mais predominante que a representação do natural. Fatores como a perspectiva geométrica e a exploração dos efeitos de luz, para uma percepção o mais próximo possível da realidade, entram mais em linha de conta na altura da concepção/execução da obra do que uma mimese mais literal dos modelos humanos a representar.

O espaço arquitetónico é um local preciso, fixo, influenciando consideravelmente

a concepção e execução das formas escultóricas. Sendo ao mesmo tempo um espaço livremente aberto à expansão de volumetrias é também fechado dentro dos seus limites, constringendo a idiosincrasia do escultor. As relações de harmonia entre a escultura e a arquitetura obrigam o escultor a certas escolhas formais para que as figuras se adaptem aos locais que lhes estão reservados sem, para isso, se deformarem ou perderem proporcionalidades em função dessa adaptação. Os corpos esculpidos, tal como os corpos reais, podem adquirir posições que lhes permitem adaptar-se aos lugares que lhes são reservados pela arquitetura. Temos o exemplo das figuras inclinadas, implantadas em frontões, que obedientemente se fixam no espaço a si reservadas sem, no entanto, se encontrarem física e formalmente corrompidas em função do enquadramento arquitetónico.

Também podemos assistir a um conceito de escultura que entende a arquitetura como um espaço a conquistar, uma área aberta à livre propagação de volumes. A escultura, operando um jogo de cheios e vazios numa multiplicação de planos e multitude de formas tornando difícil uma apreensão clara das estruturas arquitetónicas. A riqueza expressiva da escultura invade a fleumática construção, a fria planimetria arquitetónica.

A escultura tem volume e ocupa uma determinada área que pode ser cubificada, no entanto, ao tomarmos como limites de uma escultura as suas três medidas máximas — altura, largura e profundidade — não tomamos em linha de conta que o espaço por ela ocupado é normalmente superior a essas balizas. A escultura supera os limites do seu corpo material pela quantidade de espaço que consegue abarcar. A apropriação de massas de volume espacial, por uma escultura, está diretamente relacionado à forma final da obra. Uma volumetria condensada, compacta nos seus limites matéricos de prisma encontra o seu espaço reduzido à forma que representa. As tensões criadas na matéria criam uma sensação de vácuo à sua volta que tudo absorve, fica a escultura e a mudez do vazio; hieráticas, fechadas em si, adequando a forma aos limites do bloco originário, resumem o seu espaço ao da sua própria volumetria e modelado da superfície. No outro extremo encontramos um tipo de escultura que apresenta as suas massas volumétricas dispersas e afastadas entre si, figuras que se apropriam do espaço que as envolve. Volumes côncavos aprisionam enormes quantidades de espaço que se expandem a partir dos fulcros do objeto. A expansão dos limites da escultura obtém-se através do confronto entre os espaços abertos e os volumes fechados. A perceção que temos do volume da obra é, nestes casos, superior àquele que é ocupado realmente pela escultura. A criação de tensões, concavidades e convexidades, assimetrias, dispersões de massas volumétricas e a abertura de vazios na concretude do material possibilita a obtenção de espaços e uma melhor, e maior, apropriação do espaço envolvente.

Se espaço contém então a dimensão tempo, quando nos movimentamos, passaremos a considerar, também, as mudanças de localização e com estas as mudanças de forma. O fator tempo, influi consideravelmente na forma como uma escultura se

integra no espaço. Quando nos deslocamos à volta de uma escultura a sua forma adquire novas configurações que se vão revelando quase que ilimitadamente. Situados num mesmo ângulo de visão, consoante o nosso afastamento ou proximidade em relação à escultura, observaremos detalhes e texturas, planos gerais e imagens difusas; são novas formas que vemos sempre que nos movemos.

### **Tempo**

O conceito de espacialidade está indissoluvelmente ligado ao conceito de tempo. E estudar o tempo é estudar o espaço e a matéria. Não podemos conceber o espaço ou a matéria sem a participação do tempo como configurador do universo a que pertencemos. O movimento dos objetos, ou pessoas, oferece uma modificação temporal já que o próprio movimento e a sua representação está intimamente ligada com o tempo e a sua imagem.

O tempo existe sempre para lá, como se do espaço se tratasse, para trás e para a frente. É difícil entender o tempo do agora, entendemos o tempo como futuro, ou como passado. E, na verdade, o presente é o momento que rapidamente se torna em passado. A escultura de representação do corpo humano fixa um momento, um instante, torna-o atemporal pela permanência matéria que a constitui. Numa escultura está presente o tempo que foi. A obra explica e dá conteúdo a um tempo, o seu e aquele em que se integra.

O tempo é um valor absoluto e sem variações circunstanciais. Tempo é transformação, mudança e metamorfose e pode ser quantificado por uma medida, o antes e o depois, o passado e o futuro. Concebido como irreversível, o tempo é o lapso que medeia entre duas situações e é nessa diferença que o tempo se torna perceptível.

A suspensão do tempo na obra escultórica tradicional, essa atemporalidade que marcava um território em torno dela, impunha também uma introspeção necessária para que a sua leitura adquirisse a solenidade adequada. Mas muito embora as obras de arte sejam objetos tradicionalmente estáticos, só aparentemente são imóveis e a introspeção requerida à sua leitura será tudo menos fixa. As esculturas comportam em si uma dimensão temporal intrínseca, como se de uma paragem no tempo se tratasse, refletindo uma fração do passado, desejo de fixação do tempo. Para ser integralmente fruída, a escultura exige uma aproximação, um circular ao seu redor, a definição de um trajeto e de um sentido de direção.

### **Dinâmica**

Um corpo ao movimentar-se modifica a sua forma, nunca perdendo a sua identidade de corpo metamorfoseia-se, adquire volumetrias diversas em função das ações que vai praticando e da posição relativa no espaço, que vai preenchendo. Se considerarmos que percebemos um movimento na medida de uma alteração de formas e volumetrias

num determinado objeto ou corpo, fruto de uma mudança de posição, será através dessa assunção que a representação de uma ação se poderá fazer em escultura. A escultura trabalha com a criação de objetos tridimensionais a partir da organização de volumes no espaço, a sugestão de movimento será realizada através da mudança de formas e ubiquação de volumes como consequência de determinada ação. Do ponto de vista da linguagem escultórica, a representação do movimento não se efetua por meio de um movimento real, mas através de uma particular organização e tratamento de volumes tridimensionais.

A representação escultórica de um corpo humano não passa apenas pela similaridade à forma exterior, pela adequação das massas volumétricas a um equilíbrio harmônico. A mimese do corpo humano é mais do que isso, o ser humano é indivisivelmente corpo e espírito numa entidade só. “Esta admirável união do espírito e do corpo (que é um contínuo milagre) consiste na mútua e recíproca dependência das operações destas duas substâncias unidas. E nesta união (...) consiste também a razão formal do homem.”<sup>9</sup> As expressões físicas são sempre reflexo de expressões psíquicas. Estamos ou agimos motivados por determinada sensação. Assim, e ultrapassadas as dificuldades técnicas na representação de um corpo em movimento, há que ter presente que qualquer gesto é reflexo de uma sensação ou estado de alma. Um movimento revela sempre uma intenção, desde a mera deslocação no espaço, à expressão de um sentimento<sup>10</sup>. A relação de uma representação escultórica com o seu modelo humano pode ser tal que a matéria da escultura se acerca dessa fisicalidade complexa, misto de corpo e espírito, físico e psíquico de que nos compomos.

Na escultura de representação do corpo humano é a vida o que se tenta representar, e a vida é dinâmica, transitória, passageira. Essa energia viva que se torna difícil de apreender e fixar na matéria com os meios de representação específicos e disponíveis é qualquer coisa que sempre fascinou os escultores. A escultura como sistema de expressão de um movimento esbarra contra uma inelutável realidade que se resume a uma configuração volumétrica atemporal, que não varia com o transcurso do tempo. Em escultura a descrição de uma ação não se pode realizar através de outra ação, como ocorre na dança ou no teatro. O suporte físico da representação da escultura define-se através de uma matéria que se encontra estática no espaço, o movimento não faz parte desta linguagem, e a representação de uma ação ou movimento passa sempre por uma interpretação estritamente volumétrica do fenómeno temporal.

A representação escultórica, na sua pendente espacial, pode apenas sugerir as mudanças temporais e referir-se às ações de forma puramente alusiva, a escultura de representação do corpo humano é fixa, imóvel. Na caracterização de uma ação ou movimento, os escultores podem apenas reproduzir a forma que o corpo tomou numa única fração de tempo: o encadeamento de imagens que se sucedem aos nossos olhos, quando observamos alguma atividade que se desenvolve à nossa volta, é impossível de representar porque do âmbito dos seres vivos. A escolha do momento que mais facilmente permita a compreensão da totalidade da ação é de crucial importância para a caracterização de

um determinado movimento ou ação. O escultor tem de concentrar a ação representada numa única imagem imóvel que apreende toda a sequência temporal e a projeta fora dessa dimensão temporal.

Quando se observa uma figura na qual se reconhece uma ação concreta, percebemos que o seu autor encerrou nela uma série de dados que se referem ao tempo específico dessa mesma ação para que nós a pudéssemos reconstruir na sua totalidade. Para a eficaz leitura de uma ação é de suma importância a eleição do instante mais adequado a representar, já que será a partir dessa escolha que se construirá o sistema de relações que nos permitem perceber o movimento em toda a sua abrangência, dos momentos anteriores, que passaram, aos posteriores, que se continuam após aquele instante. Qualquer representação plástica de cariz estático pode apenas tirar partido de um único momento da ação e este deve ser aquele que melhor permita o entendimento do tempo que o precedeu e daquele que o seguirá. Só assim poder-se-á reconstituir a temporalidade que implicitamente está contida no instante representado e que possibilita a reconstrução mental da totalidade do movimento. E esse momento, que atende ao movimento das formas e à dinâmica que emana das linhas que configuram a sua estrutura, é a energia intrínseca de uma forma que se encontrou numa matéria e se percebe como viva.

Todos estes possíveis processos de plasmar o movimento articulam-se através de uma síntese, mediante a qual o escultor resume numa imagem as mudanças que comportam uma ação e, ao mesmo tempo, respeita a unidade e integridade dessa mesma ação, evitando que a imagem apareça apenas como um fragmento do movimento completo e não como a continuidade da ação que percebemos. Podemos definir o movimento como a variação de uma volumetria específica ou a alteração de uma posição relativa no espaço, mas sempre como mudança e não como soma de distintas fases. O movimento é uno, com início e fim, não um conjunto de fragmentos que se associam segundo vetores de direção.

O escultor faz mais do que selecionar um só momento da ação, ele sintetiza todo o movimento num único momento que valida a totalidade. A representação do movimento de um corpo humano pode não ter qualquer relação com a realidade, mas no entanto, é perfeitamente verdadeiro e caracteriza exatamente uma ação humana. A síntese é um processo de abstração que elimina grande parte daquilo que objetivamente conforma o movimento que se pretende representar. Aquilo que provoca no observador a ilusão de que a ação, efetivamente, se realiza é a ideia de movimento como metamorfose, que o escultor transfere para a matéria. O excerto que se observa no espaço mais não é do que a transição de uma atitude a outra e o que na realidade se vê, não é um fragmento mas a totalidade. Mais do que a representação exata de uma fração de segundo de um movimento o que se observa é a ideia que o autor faz de determinada ação. É essa ideia, esse conceito de movimento que é ao fim e ao cabo o conceito de vida, que torna o movimento representado verosímil.

### Ângulos de visão

As estátuas de vulto perfeito podem ser observadas livremente de todos os pontos de vista, e normalmente a uma distância próxima. Aquelas que se situam no topo dos edifícios ou sobre pedestais, distanciadas do observador, só poderão ser vistas de longe, talvez apenas, de um ou dois locais. Para que as obras se tornem reconhecíveis, os escultores têm de adotar regras de execução para prevenir possíveis deformações óticas. Devido à longa distância e ângulos de visão agudos, estas esculturas são muitas vezes observadas em escorço, surgindo corrompidas, com exageros nas dimensões verticais se executadas segundo os mesmos padrões de uma escultura situada no nosso plano de ação. As medidas, proporções e acabamentos terão de ser específicas, pensadas de maneira a corrigir as deformações perspéticas pela posição do observador face à figura representada.

Baseadas nas regras da perspectiva e essencialmente empíricas, este tipo de deformações funcionam como uma anti-perspetiva e tentam anular os efeitos visuais provocados pelo local onde o observador se encontra, nomeadamente, por baixo, a vários metros de distância. Na prática trata-se de aumentar o tamanho daquilo que está mais longe de nós e diminuir o que está mais próximo, alterando as proporções. Todos os elementos que se situarem mais longe, sofrendo demasiadamente os desaires deformativos provocados pela perspectiva, terão de ver o seu tamanho aumentado: a cabeça e os seus elementos e o tronco crescerão para poderem ganhar as proporções reais quando observadas em escorço<sup>11</sup>. Também poderão ser utilizadas inclinações no corpo da figura, projetando-a para a frente, simplificar ou acentuar a sua volumetria. A própria arquitetura de implantação poderá sofrer alterações, nomeadamente em planos horizontais que passaram a ser inclinados, para que as esculturas ganhem uma visibilidade superior e não se vejam truncadas em algumas das suas secções.

A distância da figura ao observador obriga ainda a acabamentos indispensavelmente mais sintetizados, com maior empenho no trabalho de grandes massas e poucas anotações de pormenores que tornariam a leitura do todo pouco clara e a obra de aparência fútil. Uma escultura que se situe no alto de um edifício exige uma simplificação no tratamento das formas e uma acentuação de volumetrias. Os detalhes desaparecem e são substituídos por grandes massas volumétricas; acentua-se o claro-escuro e anula-se parte dos cinzentos intercalares. Sintetiza-se a forma que ganha expressão pela violência do trabalho e intensificação de expressões e atitudes. O fino cinzel não cumpre a finalidade de um trabalho de grandes dimensões, para ser visto ao longe. É no ponteiro e na enxó, no esforço neles empregue e na quantidade de material que se retira que a força da escultura se expressa, é também nas grandes massas de barro trabalhadas com as mãos que o trabalho se afirma.

A linguagem da escultura situa-se na tridimensionalidade, os planos de visão são ilimitados. Por uma outra razão, que se pode prender com questões compositivas,

de execução, ou integração, os escultores elegem um ponto de partida por onde iniciam a sua obra, dão ênfase a um contorno estruturalmente pensado que se adequa ao que se pretende dizer, descrever, realçar. A totalidade da obra não é coagida por um plano, ela surge naturalmente a partir dele. Assinalar um ponto de vista principal é dizer que todos os outros são secundários e como tal executados subalternamente. Para os escultores, a peça é trabalhada como um todo, o cuidado posto num contorno é o mesmo revelado num outro. Capital é dotar uma forma que se vá revelando na medida de uma procura, e para que essa procure se efetive, não cesse, é fundamental que todos os ângulos se componham e relacionem harmoniosamente.

As figuras de vulto-perfeito, independentes e/ou isoladas, podem ser, teoricamente, observadas por tantos lados quantos pontos existam no espaço que as envolve. Mas já que é praticamente impossível resolver esteticamente todos esses pontos de vista, os escultores, pragmaticamente, subordinam os pontos de vista secundários a dois ou três pontos de vista principais.

Há de haver sempre planos de observação principais e secundários, por vezes a composição da forma pode estar melhor resolvida em dado ângulo o que o torna automaticamente o mais interessante passando a ser visto como o principal; o grau de acabamento dos diferentes planos pode também diferir, criando ângulos de visão plasticamente mais, ou menos, ricos; a própria temática induz a um determinado discurso que poderá não permitir perder-se a uma ilimitação de pontos de vista; e, finalmente, a física de um corpo humano — com um tronco, uma cabeça e quatro membros — e as suas limitações orgânicas poderá constranger composições mais arrojadas que pretendam uma multitude de planos identicamente interessantes. Mas mais importante que a procura de um ângulo de visão predominante, importa que a peça encontre na forma final uma adequação à ideia inicial do escultor e se encontre resolvida de forma harmoniosa em todos os seus lados, com um tipo de linguagem coerente e adequada a uma leitura que se pretende ilimitada de pontos de vista.

Independentemente da essencial tridimensionalidade da escultura e da efetiva possibilidade de múltiplos ângulos de visão, encontram-se duas formas distintas de interpretar a tridimensão e a unicidade da obra. Uma obra de escultura de representação do corpo humano é constituída por vários elementos que se compõem entre si. A forma como se concebe essa composição pode variar, mercê de conceitos interiorizados ou consciente método de fazer. Por um lado teremos um entendimento das partes como isoladas mas constituintes de um todo: cada forma isolada remete-nos imediatamente ao conjunto, residindo na totalidade da obra uma força capaz de despertar a atenção e de forçá-la a uma visão da multiplicidade dos elementos. A unidade é obtida atribuindo às partes uma função autónoma. Um elemento é assumido como uma parte isolada, a escultura é uma fusão de formas belas num todo harmónico, condicionado pelas partes, em que os elementos continuam a ter vida própria. Por outro lado, temos

uma submissão das partes a um todo: deixa de existir uma independência uniforme das partes, em função de um motivo geral mais unificado. O detalhe é assumido como parte indispensável ao conjunto e não como um elemento independente, ainda que integrado ao todo. Há uma submissão das partes a um motivo geral predominante, onde cada uma delas ganha sentido e significado na medida em que participam conjuntamente do efeito global. Os contrastes absolutos, o isolamento e a delimitação das formas são suprimidos, o movimento propaga-se através das interligações das formas.

Cada um dos elementos que constituem um corpo, vivo ou representado, existe em função de relações mútuas e de um todo, e tal como ele, a leitura será sempre global com base nas afinidades dos elementos que o constituem. A partir do possível plano principal contorna-se a escultura e procuram-se outros pontos, provavelmente considerados secundários, que vão, inevitavelmente, contribuir para a percepção da totalidade da figura. Se há um ponto de vista principal este deveria ser aceite como um ponto de partida, referência, e não como o plano mais importante.

No caso de uma escultura única, a representação de um só corpo, a tendência será tomar como ponto de vista principal aquele em que o corpo fica de frente para nós, ou a direção que o rosto toma, encarando-nos. Esta conceção de frontalidade está ligada à maneira como nos relacionamos uns com os outros, naturalmente comunicamos face a face, observamos o mundo de frente. Numa escultura de representação do corpo humano, o olhar, como em nós, tem um aspecto fundamental.

Uma escultura de representação é um corpo, prendemos o olhar onde mais nos encantamos, como observadores somos todos diferentes nos nossos conteúdos e agrados. Da mesma maneira que observamos uma pessoa, adivinhamos perfis a partir de um plano inicial, esse será o principal, o princípio. A partir daí é gerado um percurso compelido, ou não, pela forma, a atitude, os gestos, os diferentes tipos de acabamento. Os olhos de quem vê continuam a tocar a superfície da matéria para lá daquilo que, como escultores, julgámos ser possível. O caminho do observador cessa apenas na medida de uma satisfação que se acha saciada, um discurso que se julga compreendido. Mas um regresso à escultura revelará sempre novos planos, perfis nunca vistos, novas análises, novos gozos.

### **Limites**

O escultor é aquele que idealiza, transforma, constrói e faz nascer uma singular realidade nova, segundo um reflexo milenário, essencial. O escultor depende e está estrangido pela densidade e peso da matéria que utiliza, matérias antigas que conservam alguns dos mesmos segredos. Matérias diversas que continuamos a tentar desvendar, descobrir. Matérias múltiplas para tentar encontrar, revelar sempre um pouco além do mais complexo objeto que tentamos conhecer, o corpo humano. É com a matéria que o escultor se confessa e revela, (se) procura e adensa, (se) investiga e desenvolve.

Ligado ao pensamento, em estreita comunhão com a alma, existe sempre a realização prática, numa labuta com o concreto. É através da mão do escultor que a forma encontra a sua materialidade, forma e matéria, sujeito e objeto, exterior e interior elaborando-se mutuamente. E se à forma é necessário um suporte para se cumprir, não podemos considerar a matéria como um agente mas como uma mediação.

A atividade escultórica é eminentemente ativa, distingue-se substancialmente de outros processos criativos baseados unicamente no projeto e subsequente concretização deste por máquinas ou operários especializados, em que a expressão físico/mental do autor sobre a matéria é inexistente e a única adequação que existe é a da fidelidade à ideia inicial. Assenta numa relação profunda que concede um valor de colaboração criativa à própria matéria, possibilitando através dessa relação alterações profundas não só na expressão mas inclusivamente no desígnio da obra final. A escultura é algo de pensável/possível condicionado à sua concretização matérica. É a prática que define os limites da possibilidade, no movimento incessante da mão que a um tempo inventa e metamorfoseia: pensar e fazer, fazer e pensar. É a experiência técnica que permite ir mais além na demanda da forma ideal, um infinito tempo de aprendizagem que reflete o nosso estar no mundo. Com a matéria o escultor trava o diálogo entre o físico e o psíquico, numa forma que é sempre volume, espaço, luz e tempo, onde a forma é sempre o elemento essencial da procura e em que a mão nunca é suficientemente ágil para seguir o pensamento.

Voltar às necessidades mais essenciais do ser humano é também como poderemos entender a escultura: um diálogo entre os sentidos, e a natureza; o corpo em harmonia com a alma; o consciente e o inconsciente, como um só, na invenção de novas realidades. A ancestral transmutação da matéria num saber de experiências feito, aprendido ao longo de séculos, aculturado, definitivamente integrado. Todos nós manipulamos matéria para os mais diversos fins, alguns de nós conformamo-la segundo um pensamento. Os escultores potenciam a beleza das formas, segundo noções de escala e de proporção, na realidade palpável que nos é comum, na tridimensionalidade. Aos escultores é possível recriar o mundo como o aprendemos em essência ou, talvez, como o julgamos essencial.

Quando falamos de matéria o termo comporta um carácter universalizante não só como conteúdo de uma forma, sujeito, objeto, exterior e interior, mas também como abrangência de todas as possibilidades físicas e concretas que se conhecem. Ao falar de materiais incorporamos o conceito de utilidade e da sua instrumentalização. Integramos a materialidade da escultura com as ferramentas e procedimentos técnicos necessariamente utilizados na execução da forma tridimensional. Distinguimos assim, o material como elemento primário para a conformação de uma qualquer obra e os recursos — instrumentos e saberes diversos — para a sua criação.

A matéria é sólida, inerte, pesada, resistente e duradoura face à leve evanescência das ideias, é o lugar de todas as possibilidades físicas de concretização. Hoje em dia pode-se dizer que os materiais disponíveis são todos aqueles que permitem uma

conformação tridimensional. Mas materiais são ainda as sensações, os sentimentos, as percepções e as experiências em geral que perspiram do material tridimensional e do seu potencial expressivo. A pedra ou a madeira revelam uma forma que já possuíam interiormente, o barro projeta a sua forma no espaço, o ferro desenvolve-se como um desenho a três dimensões. Tecnicamente faz-se escultura através de vários processos: por extração, por adição ou por construção. Mas, independentemente da técnica utilizada, a forma final é sempre o resultado de uma elaboração do interior para o exterior, seja do ponto de vista físico como psíquico.

Não podemos imaginar uma forma escultórica sem uma matéria que lhe dê corpo e a torne real. Uma forma imaterial não se pode considerar, é uma imagem que habita o mundo das ideias. Uma forma sem uma matéria que a suporte que não é forma, a matéria é intrinsecamente formal. Tudo o que reconhecemos como forma situa-se dentro de algum conteúdo material e, no entanto, quando se concebe uma matéria automaticamente atribuímos-lhe forma. Matéria e forma consomem-se como uma unidade. Tudo o que reconhecemos como forma situa-nos dentro de uma matéria e, ao revés, se alguém concebe uma matéria está, de imediato, a atribuir-lhe uma forma.

A forma, enquanto não se materializa, se torna real, não tem uma natureza palpável ou visual, habita somente o mundo das ideias. É na transferência do ilusório imaginário para a concretude da realidade que a forma passa a existir. É na comunhão entre o objetivo da matéria e o subjetivo da ideia que a forma se encontra. A ideia toma corpo na matéria e é aí que existe, num mundo que é concreto e ao mesmo tempo subjetivo. Mas a matéria propõe-se também à ideia, impondo uma total simbiose entre conteúdo e contentor, a matéria concede um sentido prévio à escultura que a alberga. A matéria existe e apresenta-se *a priori* como ideia e como forma, real e concreta, com massa e volume, surge-nos como um elemento relacional que não nos permite subjetivismo algum já que nos arroja a sua presença racional como um freio. A forma é ilusória antes de se afirmar na matéria como ação. A matéria é um componente construtivo da forma e ambas condicionam e impõem os seus princípios reguladores uma à outra. Não é possível separar aquilo que, na verdade, se constitui como um todo, matéria e espírito, forma e conteúdo.

Não podemos considerar a matéria somente como agente, mas também como uma mediação. Imagens mentais existem em todos nós, mas a capacidade de as concretizar em formas tridimensionais, produto da relação entre o pensamento e a matéria, a mente e a mão, somente os escultores a possuem. A escultura permite materializar tudo aquilo que é imaginado, pensado. A ideia surge *a priori* como possibilidade de concretização matéria, como relação entre um material específico e uma técnica de abordagem própria. A ideia só se converte em forma quando se encarna na matéria. E no entanto a matéria não é somente contentor, mas também conteúdo já que constrange a ideia e o seu surgimento. Em escultura, a matéria é o limite físico em que esbarra

a inefabilidade da ideia, e o término que impõe uma linguagem própria e com o qual se pactua numa relação assertiva.

Um dos fatores fundamentais para que uma escultura se cumpra é a sua existência material. Ainda que se representem atitudes diáfanas, formas etéreas, uma escultura resulta sempre num objeto concreto, com dimensões e peso bem definidos. Para se concretizar, uma escultura requer a utilização de matérias com densidades específicas, matérias que têm peso e sofrem a ação da força de atração que a Terra exerce sobre os corpos colocados sobre a sua superfície. Obrigatoriamente assente num plano ou fixa a uma parede, pelas especificidades físicas que lhe são constituintes, a escultura é limitada pela gravidade da terra, essa força que nos constrange e molda os corpos. A gravidade, um dos maiores “inimigos” da escultura, é afinal um dos elementos que lhe é mais intrínseco.

Pressuposto tão natural à existência terrena, em escultura a gravidade é tomada como um dado *a priori* que importa respeitar e vencer percecionalmente. Se em peças de pequenas dimensões o fator gravidade poderá não ter grande expressão, em esculturas à escala natural, ou superior, o peso de uma escultura, ou dos vários elementos que a constituem, é um fator essencial a ter em conta na hora de se escolher a pose a representar. Quando pensamos em escultura de representação do corpo humano, e dos séculos de exemplos que podemos observar, pensamos obrigatoriamente em pessoas e na forma como se movem, agem, estão, são. Somos fisicamente constituídos de ossos, tendões, músculos e são estes os elementos que nos permitem a locomoção e o movimento. A nossa densidade não é uniforme, e é através da contração/distensão dos músculos que podemos efetuar um sem número de movimentos sem cair ou partir os elementos mais rígidos do nosso corpo, os ossos. Se aquilo que nos estrutura são os ossos, é aos músculos e aos tendões que devemos a sua resistência. Ao contrário de um corpo humano, a escultura é normalmente realizada com materiais que mantêm a mesma densidade na totalidade da forma. A escultura não pode escolher uma pose ou compor uma figura com a mesma liberdade que se faz para um desenho ou uma pintura. E se muito embora materiais como o bronze ou outras ligas metálicas permitam uma muito maior liberdade na escolha das poses a representar, por muito aço que possa existir numa estrutura interior, há sempre estrangimentos físicos, diretamente ligados à gravidade que limitam as posições das figuras e os elementos que lhes são apostos.

A escultura contém em si o princípio da frugalidade. E a frugalidade da escultura tem um espelho na própria frugalidade do corpo humano, em que todos os elementos que o compõem têm uma função específica: a sua existência define uma função, a sua função justifica uma existência. A harmonia, a composição do nosso corpo, existe a partir de uma funcionalidade própria. Tudo funciona numa relação de forma/efeito, em que as diversas partes existem de maneira a melhor responder às variadas funções para as quais devem a sua existência. Os olhos no topo do corpo para nos permitir ver mais longe, por cima destes, as sobrancelhas, que fazem sombra e impedem que as gotas de suor salgado

queimem as pupilas; a boca por baixo do nariz para podermos sentir a comida que saboreamos; o aparelho digestivo tirando partido da força gravítica para que, com lógica, a comida faça o seu trajeto no sentido do chão; os ossos da bacia, assim chamada pela sua forma que serve para albergar grande parte dos órgãos internos e servir de aconchego às crianças em gestação; a miologia como um sistema de alavancas que nos permite não só a locomoção mas o levantamento de pesos nas mais variadas posições. É um interminável número de relações conceito/forma/função daquilo que se constitui como um corpo humano. Em estreita relação compositiva com o corpo humano, e independentemente da forma, uma escultura assume naturalmente como princípio, as mesmas razões fundamentais que estão na base da nossa organização fisiológica.

A escultura não trabalha com elementos que possam servir, simplesmente, como forma de equilibrar a composição. É a escultura em si, a forma, que se auto equilibra e compõe. Elementos que existam, estão lá por razões discursivas ou questões práticas de sustentação. A escultura mantém sempre um comedimento e economia de formas. Todos os elementos que compõem uma escultura existem por uma razão concreta, seja por razões físicas estruturais, seja por questões discursivas e de entendimento temático da obra: reforços estruturais sabiamente transformados em elementos vários que contextualizam conteúdos. A escultura não se pode perder em pormenores decorativos e disfuncionais, o que está a mais não pode existir sob pena do todo perder a sua eficácia num emaranhado de apoios e contrapesos, contrafortes estruturais que pela sua presença impediriam a leitura da obra. É a forma em si que ao mesmo tempo que se compõe harmonicamente se auto estrutura fisicamente. São duas proposições que se tornam numa só quando cabe ao escultor idealizar a obra, sempre o confronto com a realidade bem presente a demarcar a fronteira entre o possível e o impossível, entre o fazível e o infazível.

Por muito ostensiva que nos pareça, obedecendo por vezes a regras estilísticas ou discursos estéticos de gosto, o simples facto da necessidade de autossustentação dificulta, ou impede, toda a inserção de elementos não obrigatoriamente fundamentais. Definida pela sua real presença corpórea, pode-se considerar a escultura como uma arte feita de pragmatismo. Tudo o que não seja absolutamente necessário, do ponto de vista conceptual, é preferível que não exista. Sobrecarregar desnecessariamente a estrutura de uma peça por questões meramente decorativas é coisa que nunca passa na cabeça de um escultor. A escultura é como um corpo humano que não consegue suportar mais do que um determinado peso sob o risco de colapso. A composição de uma obra de escultura tem de ser sempre essencial. As limitações impostas pela fisicalidade da matéria são grandes e a criatividade do escultor sempre esbarra contra as estreitas baias da realidade que o constrange. A realidade sempre a impor-se face ao mundo etéreo das ideias. O escultor é necessariamente comedido, frugal. Dentro da volumetria que lhe cabe terá de dizer tudo, ser absoluto, aberto. A escultura apresenta-se-nos despojada, é crua, não tem como esconder-se, arroga-nos a sua presença. A escultura é

clara e frontal, a realidade da sua forma impede-a de ser hermética, e se muito embora se possam observar meandros mais ou menos obscuros, mais ou menos impenetráveis, na sua essência formal uma escultura é sempre franca pela sua intrínseca materialidade. E é nessa mesma materialidade onde a escultura se assume e que, ao mesmo tempo, a define como área artística, que mais a limita na sua possível abrangência de forma.

---

1 CELLINI, Benvenuto — *Tratados de orfèbreria, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: AKAL, Fuentes de Arte, 1989, p. 217.

---

2 CLARK, Kenneth — *The Nude: A Study in Ideal Form*. Washington: Princeton University Press, 1953, p. 8.

---

3 GAURICO, Pomponio — *De Sculptura* [1504]. Genève: Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie, 1969, p. 100.

---

4 GALENO, Livro V, p. 449. Citado por BORDES, Juan — *História de las teorías de la figura humana: El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiogonía*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 207.

---

5 GOETHE, Johann Wolfgang von — *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 159.

---

6 Nos jardins, para além da escala sempre presente, temos o tipo de flora e a sua distribuição, o tipo de solo e a necessária ancoragem das peças, a luz e as sombras projetadas.

---

7 O enquadramento com a arquitectura envolvente, o mobiliário urbano e a sinalética viária são alguns dos factores a ter em conta relativamente à integração de uma escultura numa praça ou outra qualquer paisagem urbana.

---

8 Arcos, portais, capiteis, tímpanos, nichos, balaustradas, etc., são locais onde se poderão inscrever peças escultóricas dentro das limitações que espaciais que esses elementos contêm.

---

9 FORTES, Manuel de Azevedo — *Lógica Racional*. Lisboa: INCM, 2002, p. 80.

---

10 “(...) a união de um espírito com um corpo consiste na recíproca e mútua dependência das suas operações. Em virtude desta soberana lei (...), de certos pensamentos da alma seguem-se certos movimentos do corpo a que se acha unida; e de certos movimentos do corpo se excitam na alma certas sensações.” *Idem*, p. 82.

---

11 “(...) cuando se colocan las figuras en sitios altos, donde no hay espacio para contemplarlas y el espectador tiene que situarse casi debajo de las mismas, las estatuas deben tener una o dos cabezas más de alto que lo acostumbrado, para que no pierdan la perspectiva y aparezcan deformes o enanas. (...) Pero creo, sin embargo, que la mejor medida la proporciona el juicio de la vista, pues, muy por bien medidas que estén las figuras, el ojo puede ofenderse en su apreciación.” (VASARI, Giorgio — *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edição de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Madrid: Cátedra, 2004, p. 61).