

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O BELO IDEAL E A TEORIA DA MIMESE NA
HISTÓRIA DA ESCULTURA**

O Belo Natural e o Belo Ideal na Escultura

Sérgio João Fonseca de Matos

Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Estudos de Escultura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Sérgio João Fonseca de Matos, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “O Belo Ideal e a Teoria da Mimese na História da Escultura”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 23 de Dezembro de 2016

RESUMO

Esta Dissertação procura responder à problemática da Idealização na História da Escultura, focando-se na noção Clássica, Contemporânea e Moderna de mimese, entendida como imitação da Natureza, como imitação da Ideia e como imitação de paradigmas artísticos presentes em obras de Arte da Antiguidade Clássica...

Postula-se uma análise e uma abordagem de enfoque e cariz filosófico-escultórico, para uma questão de capital importância, procurando compreender a ciclicidade que pautou os vários movimentos estéticos de intersignificação da Civilização Humana, relativamente ao conceito de Belo Ideal como Verosimilhança, e de Belo Ideal como Sublime, segundo uma visão de mimese como cópia, e de mimese como criação...

Palavras-Chave:

Belo Ideal; Belo Natural; Mimese; Sublime; Arte Figurativa

ABSTRACT

This Dissertation seeks to respond to the problem of Idealization in the History of Sculpture, focusing on the Classical, Contemporary and Modern notion of mimesis, understood as imitation of nature, as imitation of the Idea and as imitation of artistic paradigms present in works of Art of Classical Antiquity...

We postulate an analysis and approach of focus and of philosophical-sculptural nature, for a matter of capital importance, seeking to understand the cyclicity that guided the various aesthetic movements of intersignification of the Human Civilization, in relation to the concept of Ideal Beauty as Resemblance, and of Ideal Beauty as Sublime, according to a vision of mimesis as copy, and of mimesis as creation ...

Keywords:

Ideal Beauty; Natural Beauty; Mimesis; Sublime; Figurative Art

Um genuíno agradecimento aos meus pais, e a todos os meus amigos e colegas
escultores...

Um agradecimento a todos os professores – de profissão ou de inspiração – que a vida
generosamente me alvitrou... com especial destaque para o meu orientador, o
inolvidável professor José Carlos Pereira...

*“Além disso, se a censura é por não ter representado a verdade como é mas <como>
deveria ser, pode resolver-se o problema como Sófocles, que disse que ele representava
os homens como deviam ser e Eurípedes como eles eram.” (Aristóteles, Poética, página
98 – 1460b-32)*

ÍNDICE

– Preâmbulo	1
– Introdução	6
1 – Da Mimese I	
1.1 – Teoria da Proporção	9
1.2 – Teoria da Idealização e da Transcendência	13
1.3 – Teoria da Imitação da Natureza, Imitação da Ideia e Imitação da Arte	24
1.4 – Teoria da Tragédia e do Sublime	40
2 – O <i>Decorum</i> , a Verosimilhança e a Originalidade em Horácio	51
3 – O Nu e o Belo Ideal	57
4 – Da Mimese II	
4.1 – Mimese como cópia e Mimese como Criação	67
4.2 – A Mimese e o Belo Ideal na Antiguidade	84
4.3 – A Mimese e o Belo Ideal na Idade Média	93
4.4 – A Mimese e o Belo Ideal no Renascimento	104
4.5 – A Mimese e o Belo Ideal na Época Contemporânea	126
5 – Uma Nova Visão do Belo e do Sublime	139
– Conclusão	145
– Bibliografia	153
– Fontes Digitais de Imagens	163

PREÂMBULO

Urge, neste espaço de contemporaneidade estética que nos envolve, um esclarecimento de cariz explicativo e exemplificativo relativamente ao que ainda é possível postular como *Belo Ideal*, e como este se relaciona formal e conceptualmente com o entendimento do que é a Arte como passado, presente e futuro do Homem...

Nesta proposta, o Belo Ideal assume-se e existe em consonância com o *Sublime*: o apogeu máximo da Arte que se manifesta na relação da *Natureza* (vertente física / Corpo) com o *Homem* (vertente intelectual / Mente)... e da qual é possível dar como exemplo, uma das suas disciplinas artísticas mais nobres e reconhecidas: a Escultura, que – quase como um efeito Kuleshov, mas aqui como uma reconhecida alegoria que reduz o espectador a lágrimas – anseia por acrescentar algo à Ideia e ao Ideal de Humanidade – formando a *alma* e a consciência transversal face ao *banal* – e tornar-se Una com a História que a compõe e define.

Todavia, o mundo natural – o doravante denominado *Real* – não é Sublime...

O Real não se aproxima, nem se pode aproximar do conceito de Perfeição, que corre paralelo ao Sublime, devido – entre outros aspectos – ao impenetrável ideal de Heráclito, onde a única constante é a mudança...

Assim, a Perfeição – existindo como manifestação de um paradoxo *constante* – é exclusivamente metafísica e baseada numa dimensão puramente intelectual, e no encadeamento desta com o Natural e o Sensível... perdurando e subsistindo apenas penosamente ao Homem, essa busca estética infinita – a denominada *peregrinação* – na impureza da matéria que choca muitos, de Platão a Rui Chafes.

Compreendemos então a necessidade deste exercício de procura do Sublime, e de como tal empreendimento necessita do apoio exclusivo de um movimento (um *devir*) que ironicamente sempre persistiu na realidade artística, e que na esfera contemporânea – depreciativamente – se denuncia como **Figurativo**... que humildemente a mais não almeja, que uma representação fidedigna (do latim *fide dignus* – “crença na verdade”) da interpretação do Real, numa linguagem *possível* que aproxima o espectador do artista e da sua Arte...

E é neste ponto que se descortinam as ramificações deste conceito de Sublime com o público da obra de Arte... e de como um – naturalmente e previsivelmente – não existe sem o outro... (sendo o processo não *apenas* de comunicação entre a obra e o espectador (como criticava Deleuze)... mas *também* de comunicação...)

Podemos então finalmente – após quase um século perdido – e cumprindo o desígnio da pequena criança inocente que aponta a todos que o *Rei vai nu*, (do imortal conto de Hans Christian Andersen) afastarmo-nos dessa terrível Torre de Babel que é (maioritariamente) o Abstracionismo... mas também o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, a Op-Art, o Minimalismo, a Pop-art, e a Arte Povera (que ironicamente se opunha a essas duas últimas), etc.... assim como da denominada “arte auto-biográfica” (que trespassa muitos destes movimentos), onde, numa espécie de utopia egocêntrica, o artista espera que o espectador queira conhecer e quiza viver todas as experiências da sua vida, de forma a compreender toda (ou por vezes apenas parte) da sua excelsa obra e conceito... Diríamos que uma vida plena não bastaria seguramente para apreciar (que vive do conhecer) mais do que uma mão cheia de obras, e uma pequena parte dos artistas que compõem o panorama contemporâneo...

Assim, a todos esses movimentos e sub-movimentos artísticos que pautaram o *status quo* do século passado (e que teimam em não morrer por esquecimento neste século), damos um nome que doravante os resume e define de forma quase poética: **Facilitismo** (não por ser *facilitant* de algo... mas por ser fácil, simples... entendido aqui mais como adjectivo do que como advérbio) ... partilhando algo em comum com o inconfundível Oblomov de Ivan Goncharov... mas sendo ainda mais supérfluo...

Isto, porque todos estes “movimentos” sem excepção – mesmo nas suas possíveis distinções e anacronismos – tinham e têm em comum pelo menos um pecado capital inimigo da Arte – a *pigritia* – expressão de descendência latina, e conhecida actualmente por *preguiça*... (por algum motivo mais que coincidência, foi criado o movimento *Minimalista* e não o movimento *Maximalista*)... a intenção conceptual aqui é sempre do todo (Universal) para o nada (Particular) – como, em ironia, Aristóteles o preconizou – e não o inverso...

Talvez fosse possível em parte perdoar tal desvio à época – e principalmente a sua aceitação (se bem que apenas no campo das elites afastadas do “mundano”... e naqueles que vêem a Arte como uma comodidade de investimento capitalista, com revalorização constante do seu valor) como um *zeitgeist* fortemente hedonista (vertente que reaparece ciclicamente nos movimentos pré-guerra) numa sociedade petrificada pelo medo e a dúvida de um futuro pós-revolução industrial, onde a máquina substituiria o Homem nos trabalhos físicos (e eventualmente – por ironia confirmada – também nos intelectuais).

Por tal se aceitariam as dúvidas e incertezas de curiosos e “pseudo-artistas”... e esse

constante questionar do que pode ou não ser a Arte... sem que tal acrescente aparentemente nada a esta, e correndo o risco de a extinguir de vez... pois a filosofia que aqui procura encontrar e eventualmente quebrar as barreiras semânticas com a consideração de que tudo pode ser Arte ou nada pode ser Arte... acaba inevitavelmente por rasurá-la da existência, ora por excesso ou por defeito...

Todavia (e o que muito espantava Platão) uma cadeira será sempre uma cadeira independentemente da semântica, do léxico, e do que a confunde com uma mesa ou um banco (aqui podíamos citar Pierre Paulin, o maior especialista em cadeiras)... pois aparentemente (estranhamente, diríamos) a educação, a categorização, e algo mais, nos dá a certeza...

Assim como sabemos o que é a Arte, mesmo sem o conseguir enunciar... pois a filosofia que encerra todas as perguntas de cariz estético, e nenhuma das respostas, é aqui parte menor da equação que cria o Sublime... com a Arte a alavancar todas as respostas, pelo simples facto de criar todos os exemplos empíricos da sua existência...

Assim, esta questão muitas vezes complexificada – o que é a Escultura? – tem uma resposta muito simples na esfera pública e social (em perfeita concordância com o Academismo mais arcaico): **a Escultura consiste na representação tridimensional da figura humana...** que pode conter no seu conjunto final, animais ou objectos... o que definirá (quando estes se apresentam sozinhos) o seu grau ou nível, a representação do mundo animal e vegetal isolado (Escultura de segundo grau) e objectos isolados e compreensíveis do quotidiano (Escultura de terceiro grau)... cabendo naturalmente à representação do ser humano o grau/nível primeiro.

Compreendemos então o pleonasma que é a designação de *arte antropomórfica*, pois embora a enunciação referente ao que é Arte deva ser elástica o suficiente para não impedir o fulgor criativo e a imaginação do seu autor (falando do clássico *lavrante*), os seus limites devem existir bem definidos de forma a impedir a sua inútil e desnecessária confusão com outras definições e conceitos... (é por vezes triste ver o encavalitar de *objectos estéticos* (seguramente de muito valor) às costas da designação de Pintura ou Escultura... porquê, podemos interrogarmo-nos? Há casos em que os próprios autores não consideram as suas obras Escultura, chegando mesmo a criar novos termos para as definir: *Land Art*, *Objet Trouvé*, *Performance art*, *Happenings*, *Video Art*, etc. designando-se os próprios como *artistas plásticos* ou *artistas visuais* e não como Escultores ou Pintores (podemos citar a título de exemplo a “*Dreamachine*” de Brion Gysin, o primeiro objecto de Arte feito para ser visto de olhos fechados). A confusão

existirá apenas em função de um possível complexo de inferioridade, mascarado de abrangência estética com o intuito de aproveitar o estatuto e o eventual *bom nome* das disciplinas clássicas, confundindo-as propositadamente com a esfera contemporânea, do que as elites do Modernismo *definem* como Arte, muitas vezes em locais transpirando um natural recalque conceptual Classicista (basta recordar o fotógrafo Léo Caillard para o exemplo mais paradigmático).

Todavia, actualmente – neste século XXI – e conhecendo as falácias da existência humana (por Schopenhauer, Nietzsche, Cioran, Benatar) e o inevitável Eterno Retorno, tal confusão é inaceitável, e permitida apenas por intuítos *facilitistas* e desvios atávicos iniciados no período do Construtivismo Soviético (e não Russo, como erroneamente se postula) e prolongados ao longo do século passado até aos dias de hoje... “aprisionando” a Arte com fundamentos de vanguarda, como o espaço *conceptual branco/preto esterilizado* (dando origem ao “novo” ideal de Instalação – que já existia quando a Arquitectura se seguia à Escultura no planeamento de partes de um edifício/cidade) e a necessidade do *novo* pelo *novo*, sem que deste advenha necessariamente uma melhoria na qualidade estética ou técnica do objecto...

Na verdade, acreditamos que é por isto que ainda se esculpe com as mãos e o próprio corpo e não com as mãos de terceiros a quem chamamos e remuneramos como “técnicos”, quando de artistas se tratam... escondendo em vergonha a manufatura como se de um detalhe se tratasse para lá do impoluto *conceito*...

Como se existisse Escultura sem conceito... ou Arte sem conceito...

Toda e qualquer obra de Arte é sempre Conceptual... mas a verdadeira obra de Arte contém também e igualmente: Forma, Técnica, Simbolismo, Ideia, etc. Pois o artista não é apenas um *cientista* ou *filósofo da estética* que cria formas exacerbadas na sua mente que nunca se materializam no Real... O Artista é sempre o Autor da sua Obra (Conceptualmente e Formalmente).

Deste modo – e recusando esse exercício de écfrase – a mimese responde a esta problemática desde os milénios pré-Socráticos com uma perfeita relação entre o *Real* e o *Representado*, onde o resultado final nunca é a representação do Real, mas a sua *interpretação*, que aparece idealizada nas suas inúmeras vertentes... da deformação voluntária do Barroco, ao exagero Maneirista, à estilização Modernista...

Assim, a questão central deste trabalho encontra-se na noção de *Idealização*, do Belo que queremos ver, não do que vemos ou que existe no Real, mas o *Belo Teatral* (encenado, segundo Bernini) construído até à exaustão (segundo Carpeaux) ou intuitivo

(segundo Rodin)... o *Belo Subtil* que treina o espectador para o compreender... o Belo que simultaneamente se compreende e se vê... no fundo, o *Belo Poético*, dos espaçamentos e das reticências que salvam cada frase da morte que é a sua conclusão... Também Deus – existindo – é unicamente um ser de natureza estética e não ética... pois para Deus, a *elegância* (conceptualizada como harmonia e composição perfeita: o Sublime) é mais importante que o sofrimento humano. As questões éticas não preocupam Deus, salvo se interferirem com o Belo... milhares, milhões podem morrer sem justificação moral, se existir Beleza nesse acto, e este for Idealizado... Sem dúvidas e afasias...

NOTA: Como já será aparente, a utilização de reticências neste trabalho não obedece a um critério linguístico ou semântico, mas a uma liberdade estilística do seu autor... para quem, a utilização do ponto final é “um assassinar da frase”, uma conclusão excessivamente forçada para todas as interrogações e paradoxos que pululam na existência do Ser, preferindo em seu lugar a utilização de algo que não afirme uma conclusão definitiva, mas deixe sempre algo de incompleto e de reticente... Dissertação como Inconclusão...

NOTA 2: Como também já será plenamente visível, esta Dissertação de Mestrado não utiliza o novo Acordo Ortográfico de 1990 (aplicado em Portugal a 13 de Maio de 2009) por dois motivos: Todas as citações, apresentadas nesta Dissertação, não obedecem, naturalmente, ao novo Acordo... o que, seguramente, criaria uma incoerência entre o texto escrito e o texto citado... Por outro lado o Acordo Ortográfico ainda não é de aplicação global pela CPLP, pelo facto de Angola e Moçambique se recusarem à sua ratificação...

Aguarda-se igualmente o resultado da acção da Associação Nacional de Professores de Português (Anproport) – representados pelo jurista Dr. Artur Magalhães Mateus – contra o acordo ortográfico no sistema de ensino público, entregue no Supremo Tribunal Administrativo, em Lisboa, em Novembro de 2016.

INTRODUÇÃO

Na desenvoltura do pensamento estético contemporâneo, é comum afirmar que a primeira utilização do termo *mimese*¹, foi disposto por Heródoto (484 a. C. – 425 a. C.), um historiador contemporâneo de Sócrates, famoso pela criação do conceito de narrativa histórica não ficcional... Todavia, a primeira utilização do termo que chegou até nós – em registo manuscrito – encontra-se na peça teatral Ἐκκλησιάζουσαι (traduzível por: *As Mulheres na Assembleia*) escrita em 411 a. C. pelo grande dramaturgo Aristófanes (446 a. C. – 386 a. C.)... e onde, num dos momentos iniciais do diálogo, a personagem Agaton afirma: “Se os heróis são homens, tudo neles será viril. O que não possuímos por natureza, devemos adquirir por imitação.”²

Ao determo-nos relativamente à noção da própria origem da Arte, e para lá do *Modelo da Participação* (visto como Sabedoria Artística Divina), que confere a noção da origem da Arte a Deus³... podemos referir David Lewis-Williams (1934-_), professor e arqueólogo sul-Africano, que postula no seu tratado *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, a origem da Arte como a tentativa de interpretar e compreender o enigma da morte (do ignoto deus Orco)... A Arte seria na sua visão uma tentativa de comunicar com os mortos e prestar-lhes homenagem através dessa ligação intrínseca entre a Arte e os aspectos místicos incompreensíveis, que se situam entre o espaço e a imagem, criando uma composição⁴ ritual de significado.

Estas são algumas das ideias preconcebidas que circulam... ao que se junta uma noção estereotipada (que em momentos se confirmou) da História da Arte e da sua relação com o Belo-Ideal... Primeiro com Platão, para quem o belo é uma ideia inteligível representando o bem... seguidamente com Aristóteles que, ao contrário de Platão, acredita que o belo é inerente ao Homem, e característica necessária para a própria existência de um artista, postulando que a beleza de uma obra de Arte é atribuída em sua justa medida por critérios como *proposição*, *simetria* e *ordenação*... Seguidamente, na escolástica da Idade Média, onde o belo é apenas uma manifestação de Deus... e tanto Santo Agostinho como São Tomás de Aquino identificam a beleza com o Bem, ademais da *igualdade*, do *número*, da *proporção* e da *ordem*, atributos que são apenas

1 Segundo a dicotomia Platónica e Aristotélica entre *mimesis* (que mostra a narrativa), e *diegesis* (que conta a narrativa).

2 “If the heroes are men, everything in him will be manly. What we don't possess by nature, we must acquire by imitation.” (tradução nossa) <http://classics.mit.edu/Aristophanes/thesmoph.html>

3 Sendo Beseleel e Ooliab – os primeiros artistas segundo o Cristianismo – encarregues da construção de um templo religioso em nome de Deus.

4 Arranjo formal de uma Obra de Arte no espaço físico.

reflexos da própria beleza de Deus... Deste ponto segue-se para a Renascença, onde o artista é visto como criador absoluto, através de uma reinterpretação de Aristóteles de maneira normativa, focando-se no seu conceito de Arte enquanto *mimese* e a classificação dos três géneros literários artísticos – *épico*, *lírico* e *dramático*, como géneros imutáveis da norma de actuação... Dando seguidamente lugar ao nascimento das Academias, que no século XVII primavam pela preservação dessas releituras Renascentistas dos preceitos Aristotélicos, num liame objetivo de reconceptualização do belo, em busca de um juízo universal, e de uma verdade absoluta e inexorável... Chegando por fim, ao século XVIII, onde, com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, se adoptaram novamente os padrões neoclássicos, agora reforçados na certeza cartesiana do conhecimento justificado pela sua própria existência...

*Na origem da beleza está unicamente a ferida, singular, diferente para cada qual, escondida ou visível, que todos os homens guardam dentro de si, preservada, e onde se refugiam ao pretenderem trocar o mundo por uma solidão temporária mas profunda.*⁵

Muitos destes preconceitos foram esquecidos numa tentativa de imparcialidade da análise desta temática, pois, para além da proximidade semântica entre conforto e confronto, sabemos de que forma os pré-juízos podem ser causadores de muito prejuízo⁶...

Assim, optamos pelo circunspecto método interrogativo, colocando na génese desta dissertação duas intrigantes perguntas:

Porque motivo apreciamos o que não é real? E o que podemos entender por idealização sensível?

Pois no fundo, esta dissertação procura apenas responder a um paradoxo... Tentando compreender como é possível um escultor (ou artista) representar o real através da *mimese* (imitação), quando o resultado é sempre uma idealização do que se pretende representar... pois essa imitação da(s) realidade(s) nunca corresponde apenas à apreensão dos sentidos, mas também a inúmeros outros factores que compõem o que se denomina por ideal... sendo que esse ideal é, paradoxalmente, igualmente *subjectivo* (na sua interpretação a partir de escolhas e vivências pessoais) e *objectivo* (na sua noção académica de regras globais e gerais).

5 GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, página 18.

6 Também Orfeu acalmava com a sua lira, não só os animais e as bestas selvagens, mas também os homens primitivos, permitindo-os assim, criar a primeira Civilização Humana evoluída...

O que nos deixa envoltos em novas questões labirínticas: O que é verdadeiramente a mimese e de que forma esta foi aplicada ao longo dos milénios?

O que é a realidade, e de que forma esse real é aprendido pela Física e pela Metafísica?

E o que é o Ideal e a Idealização... senão um conceito formado a partir de uma harmonia entre o que o escultor percebe *a posteriori*, e o que este conhece *a priori*...

1 – DA MIMESE I

1.1 – TEORIA DA PROPORÇÃO

Toda a Arte contém proporção... quer na representação do ser humano (como Protágoras postulava: “O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são.”), quer mesmo na sua relação com a métrica musical, essencial para a composição que divide os compassos e transforma o som na mais bela das músicas.

Platão afirmava no seu tratado *Timeu*, que não existe Beleza sem Medida (*Timeu* 87c) dando primazia não a uma relação matemática, mas a uma relação geométrica entre os objectos (é curioso ver que também em Panofsky, a sua teoria da proporção coincide com a sua teoria da construção).

Mas a utilização do conceito de proporcionalidade ganhou fôlego séculos antes de Platão, por uma necessidade meramente construtiva – que criou o designado modelo Egípcio – mais precisamente a quadrícula egípcia... uma grelha que tomava como medida (largura e altura) o punho humano, e onde se tornou módulo de todas as proporções e representações bidimensionais futuras. Todavia, esta grelha variava apenas relativamente ao tamanho da obra a representar, e não relativamente à idade ou ao tipo do modelo representado. Assim, as crianças eram representadas da mesma maneira que os adultos, apenas numa escala mais reduzida (com escala, mas sem regra de proporção). Analizando do ponto de vista escultórico, a técnica da quadrícula egípcia era igualmente utilizada numa perspectiva tridimensional, que consistia em construir Esculturas de relevo completo, que eram executadas e montadas a partir de três blocos, um da parte da frente, um das costas, e um do lado... onde a quadrícula era utilizada como um plano em todas as faces⁷.

A sul e a leste do Mar Mediterrâneo, escultores do Médio Oriente utilizavam um conceito muito semelhante, mas a partir de indicações divinas: “O carpinteiro estende a régua sobre um pau, e com um lápis esboça um deus; dá-lhe forma com o cepilho⁸; torna a esboçá-lo com o compasso; finalmente dá-lhe forma à semelhança dum homem,

7 A quadrícula egípcia foi um dos diferentes sistemas de construção do corpo humano, a partir de cânones de *proporção modulares*: com um esquema de construção geométrico – através da multiplicação de uma unidade até à obtenção de um módulo – de 18 a 21 quadrados... Assim como os cânones italo-bizantinos (cânone bizantino, pseudo-Varroniano e o cânone de Cennino Cennini), e esquemas de construção geométricos como o esquema Gótico. No outro lado do espectro, temos os cânones de *proporções fraccionários*, que exprimem as relações matemáticas que existem entre as diferentes partes do corpo, recorrendo a fracções da altura total (como exemplo salienta-se os cânones de Policeto, Lísippo e Vitruvius).

8 Pequena plaina usada por carpinteiros para alisar a madeira.

segundo a beleza dum homem, para habitar numa casa.”⁹

Este era igualmente o procedimento corrente na época arcaica grega, onde Diodoro Sículo conta no seu tratado *Bibliotheca Historica* a alegoria de dois escultores irmãos – Telecles e Teodoro – que esculpiram uma estátua de madeira de Apolo Pítico para a ilha de Samos, sendo que uma das metades foi esculpida por Teodoro, em Samos, e a outra metade por Telecles, em Éfeso. De forma surpreendente, quando as duas metades foram unidas, o encaixe foi tão perfeito, que parecia ter sido obra de um único homem no mesmo local. Desconhece-se todavia se este método de proporcionalidade era já à época conhecido dos Gregos como dos Egípcios, embora segundo estudos mais recentes – contrariando o próprio Sículo – tal pareça verdade.

Posteriormente – e já em pleno período Clássico – o desenvolvimento do conceito de proporção evoluiu de forma empírica, baseando-se agora não em esquemas geométricos, mas na relação entre membros do corpo... e onde Claudio Galeno no seu tratado, *Placita Hippocratis et Platonis*, definiu o célebre cânone de Policleto como: “A Beleza não consiste em elementos individuais, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para o outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão com o punho, destes para o antebraço, do antebraço para todo o braço, em suma, de todas as partes para todos os outros.”¹⁰

De recordar que nem o Tratado original de Policleto *Cânone* (literalmente significando *regra*), nem a estátua original de bronze – o agora denominado *Doríforo* – utilizada como exemplo, e futuro referente para inúmeras cópias, sobreviveram até aos nossos dias... salvo, respectivamente, em citações – como a de Galeno acima transcrito – ou em variadas réplicas romanas de mármore de variado rigor e qualidade técnica¹¹...

Todavia, tal trabalho inspirou a designação de proporção Clássica como uma regra intemporal, que corresponde à divisão da figura Humana em oito partes, utilizando a cabeça como medida, ou dez partes tomando a face como medida (o que futuramente explicaria o ideal de Vitruvius¹² no seu tratado *De Architectura* e do seu Homem de dez faces de altura e não de dez cabeças).

Também a Arte Helenística, da qual não é conhecido tratado algum de proporção, evoca nos seus trabalhos escultóricos uma melhorada noção de proporção e escala face aos

9 Isaías 44:13 livro da Bíblia – Versão Almeida Atualizada.

10 A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art: Volume VII*, página 666.

11 A oposição à época era feita entre o cânone de Lisipo, e o seu *Apoxiomero* de 8 cabeças de altura, e o cânone de Policleto, e o seu *Doríforo* de 7 cabeças de altura.

12 Onde se inclui a conhecida Tríade Vitruviana da Arquitectura: *firmitas* (estabilidade e resistência) *utilitas* (função de comodidade), e *venustas* (beleza estética).

entre dez, nove ou oito cabeças de proporção perfeita para a representação da figura Humana (dez para Vitruvius, por razões e simbolismo matemático óbvio)... nove e oito consoante tratando-se de heróis (idealização) ou humanos (real)¹³.

Tal noção, conjuntamente com o renovado (mas ainda discreto) interesse por anatomia e combinado com o cânone geométrico Gótico, com o estudo de esculturas clássicas (agora reemergentes em terrenos de cultivo e construção), com a observação da beleza natural aos olhos da ciência, aliada à recente ligação entre a Arte e o estudo científico (com novas disciplinas científicas a ampliar este *spectrum* geral), reintroduziu um novo conceito de proporção como base para toda a produção artística.

Pela sua abrangência – e pelos seus surpreendentes e soberbos resultados na sua aplicação escultórica – esta teoria de proporção manteve-se praticamente inalterada até aos nossos dias, salvo pequenas alterações no período Maneirista, onde esta convenção teve um enfoque diminuto, regressando depois com revigorado fôlego no período Neoclássico¹⁴.

13 A distinção entre o cânone de Vitruvius e o de Policleto assenta no enfoque que o primeiro dá aos conceitos de Proporção, Simetria e Eúritmia (harmonia das proporções, das linhas, dos movimentos, e da elegância da composição – *Venusta speciens commodusque aspectus* (aparência agradável e aspecto apropriado)... enquanto que o segundo baseia-se exclusivamente no conceito antropométrico, que tem por fim estabelecer proporções objectivas.

14 Uma referência à teoria das proporções de Alberti, Leonardo da Vinci e Albert Dürer, dos séculos XVII, XVIII e XIX, de deformações e desproporções (anamorfoses)... sendo o próprio corpo entendido como lugar de práticas artísticas.

1 – DA MIMESE I

1.2 – TEORIA DA IDEALIZAÇÃO E DA TRANSCENDÊNCIA

Como postula a enciclopédia, “Todo o processo estilístico de idealização baseia-se tanto na acentuação de um aspecto particular do modelo ou de uma redução aparente de algumas das características particulares do modelo para uma norma extrínseca.”¹⁵

A relação propínqua entre Idealização e Transcendência instaurou-se desde as primeiras representações do divino, pois a utilização da figura Humana como modelo da representação do sagrado – antropomorfismo – atribuía conscientemente características meta-humanas de devoção à figura que servia de referente, obrigando a que esta conseguisse criar, em igual medida, temor e reverência ao observador... Todavia, o inverso também era verdade, pois toda a figura Humana representada assumia também características divinas; assim não só os deuses possuíam aspectos e características humanas (vícios e pecados), segundo o conceito do panteão grego, mas também o homem possuía aspectos divinos (virtudes idealizadas).

Tal fenómeno manifestou-se por meio de diversos métodos de idealização em cada época e cultura autónoma, usualmente através da própria estrutura organizacional interna de cada uma, se bem que, em muitas ocasiões, a idealização era obtida por métodos que não envolviam a estrutura da própria figura.



(fig. 2) *Madonna Gótica com Cristo – século XV*

Podemos dar, como exemplo, uma Madonna Gótica (em cima), onde – embora toda a sua estrutura formal seja bastante rígida, padronizada e geométrica – é possível observar algumas características de idealização “emprestadas” pelo seu cariz divino... desde o seu sorriso delicado ao segurar o filho de Deus, à sua graça jovial (etimologicamente partindo do deus Júpiter), à sua considerável riqueza ornamental (tão anacrónica da realidade sociológica do comum cidadão à época), até ao seu longo cabelo mais típico da fantasia das lendas medievais que da realidade.

¹⁵ A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art: Volume VII*, página 672.

À época, a idealização ainda se encontrava muito presa aos conceitos de *alargamento* e *melhoramento* de certas partes do corpo – olhos, boca, nariz, barriga, pernas ou genitais – eram aumentados ou reduzidos com propósitos simbólicos e iconográficos muito marcados, que, com o avançar histórico, chocaram pela banalização e previsibilidade indesejada de tais símbolos criados... Chegando mesmo – em casos extremos – à situação caricata de certas idealizações serem vistas por outras culturas (que não possuíam o conhecimento iconográfico e simbólico característico das ideias dessas culturas) como caricaturas ou deformações grotescas, alvos de crítica, censura e sinónimo de possível atraso civilizacional (como exemplo, podemos referir a dificuldade de aceitação das Esculturas Africanas na Europa, na época pré-cubista).

Foi, assim, possível registar ao longo do tempo – através de diversos exemplos concretos – o paralelismo entre o exagero de partes do corpo, e a distância das culturas em relação aos centros civilizacionais... logo, quanto mais longe e “primitivas” estão as culturas, maiores são as dimensões dos membros representados... pois a necessidade de acentuar a representação dos elementos físicos, denota a incapacidade de uma acentuação mais complexa e mais conceptual (menos literal e formal) com uma noção de sagrado mais subtil e poética...

A idealização manifestou-se igualmente pelo exagero numérico, através da multiplicação de partes do corpo humano – aqui mais conceptual e simbólico, mas também de cariz formal – como o exemplo da representação do deus romano de duas cabeças Janus (aqui sem equivalente grego)... da Sagrada Trindade (representada pelo Pai e Filho) semelhantes às duas faces de Janus (nova e velha), e o Espírito Santo (a pomba divina do amor eterno de Deus sobre os homens)... e de divindades indianas com múltiplos braços (a deusa Durga ou Shiva), etc. Aqui, todavia, é de referir a visível diferença entre *simbolismo local* (algo aprendido apenas por quem tem conhecimentos dos mitos e símbolos locais) e *simbolismo global* (extrapolação dos mitos locais para reconhecimento e adoração globais).

Ao considerar a representação e modelação da figura Humana a partir de uma forma geométrica, temos de referir a coincidência entre o processo de idealização e o método desenvolvido por Villard de Honnecourt (artista, arquitecto e mestre de obras francês do século XIII), onde o Homem é estilizado de forma geométrica simbólica, de modo a simplificar a sua compreensão, e posterior reprodução em massa... tal processo de distribuição generalizada de formas pré-definidas foi extensível até à época moderna (servindo de base à prática de algum do *design* contemporâneo), mas também utilizado

por Picasso ao reduzir os touros a linhas geométricas (obra *Touro*, de 1945), e anteriormente o ready-made *Cabeça de Touro*, de 1943, e, finalizando a sequência, o “A” invertido de Joan Brossa, *Cap de bou* de 1969... (a estilização de um touro utilizando a própria linguagem humana).

Assim, ao analisar a pulcritude de uma obra que tenta conciliar o balanço precário entre o natural (o mundo) e o supernatural (os deuses e os heróis), e entre a racionalidade matemática e a imitação da Natureza¹⁶ tal denota a exigência de conciliar todas as fórmulas de apreensão do mundo, com a mimese desse mesmo mundo.

Seguindo agora mais proximamente o conceito escultórico, podemos afirmar que a Escultura Grega – em contraste com a Escultura Etrusca e Romana – reteve, entre os seus esforços mais realistas, um Ideal de relação entre o Humano e o Divino... todavia este renascer de noções espiritualistas levou à readopção de cânones geométricos, ao que se seguiram formas ainda mais complexas de estilização que se afastavam da imitação da Natureza, e se aproximavam à imagem sagrada, para representar a presença super-humana. É exemplo disto a estatuária Bizantina, que reduzia a Escultura a uma norma supernatural, a uma epifania espiritual. Isto porque onde a estátua grega manifestava a intenção de *tomar o lugar de* a Bizantina *sugeria a reaparição*, o que pedia a devoção e a participação do espectador para activar a obra... (qual mestre ignorante com sensibilidade de “espectador emancipado”).

Uma das provas da ciclicidade histórica aplicada à Arte¹⁷ reside na plurividência de no passado das culturas clássicas já ser possível observar a presença de Ideais estandardizados e consolidados de grande rigor, (visível pelo estudo das características de monumentos ainda existentes), mas posteriormente, na Idade Média – que viu reaparecer o misticismo numérico do Sistema Pitagórico – se observar o reemergir do cânone de Santo Agostinho, que postulava que a proporção Ideal para qualquer produção estética é a que compõe os números 6 e 10, pois são a estrutura proporcional da construção da Arca de Noé e do corpo de Cristo.

Posteriormente, dois filósofos e teólogos cristãos do século XII – Honório de Autun e Hugo de São Vítor – continuaram o estudo de variações alegóricas do *homo quadratus* (que pode ser traduzido *ipsis verbis* por Homem Perfeito), relacionando de forma cada vez mais complexa os números com o corpo humano, criando relações *a posteriori* que

16 A dúvida persiste actualmente: É a matemática uma linguagem humana de compreensão do mundo, ou uma argamassa fundadora do universo?

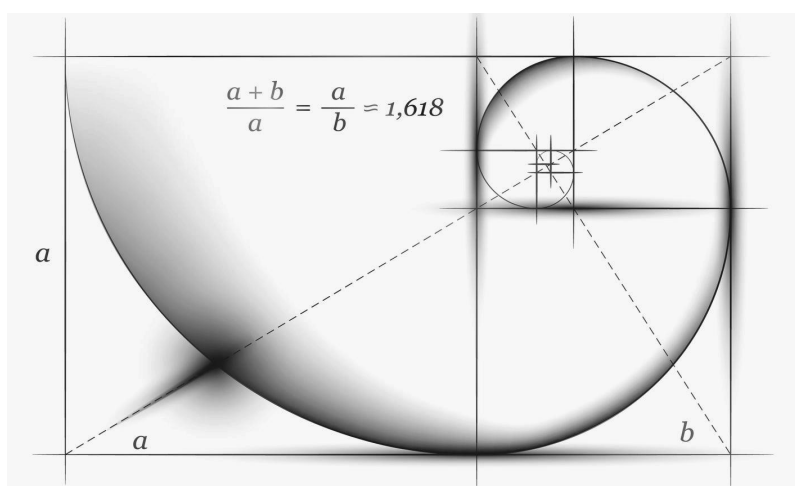
17 Outra é a existência de água canalizada em casas de Cnossos em, 3000 a.C. ...ou a existência de pintura Surrealista e Abstracta em mosaicos romanos na Península Ibérica (de Conímbriga e Vídigerin até aos Pirinéus).

justificavam quase tudo... Assim, se o corpo humano representado tivesse dez cabeças, tal estaria relacionado com o número perfeito do Universo (seguramente por inspiração de Vitruvius); se tivesse nove cabeças estaria relacionado com a Santíssima Trindade (pela divisão perfeita de três conjuntos de três); se tivesse apenas sete cabeças representaria o Tetraedro (que é o primeiro princípio da perfeição), que sintetiza a relação perfeita: o espírito (3) e a matéria (4)); se tivesse apenas cinco cabeças seria o típico número humano, pois denota os cinco sentidos, e a união entre o homem/macho (3) e a mulher/fêmea (2); se tivesse quatro cabeças, simbolizava o homem em vários aspectos de caracterização: os quatro elementos, os quatro temperamentos, as quatro humores, e as quatro idades da vida; e se tivesse apenas três cabeças – algo completamente desfasado da realidade, apenas de representação simbólica – corresponderia ao número da alma...

Todavia, no Renascimento, tais propostas numero-lógicas e simbolismos espirituais, deram lugar a uma abordagem mais científica pela mão de grandes artistas polivalentes, como Leonardo da Vinci, que nas anotações no topo do seu célebre Homem Vitruviano afirma:

O arquitecto Vitruvius diz no seu Tratado sobre Architectura que as medidas do corpo humano estão divididas por natureza, da seguinte forma: 4 dedos constituem a largura de uma mão, 4 larguras de uma mão constituem um pé, 6 larguras de uma mão constituem um antebraço ou uma jarda, 4 jardas constituem a altura de um homem. E 4 jardas constituem um ritmo de 24 larguras de uma mão que é a altura de um homem; e foram essas medidas que ele usou para a construção de edifícios.

É necessário saber que quando se abrem as pernas, a altura do corpo diminui por ¼, e ao levantar e abrir os braços, os dedos médios estão ao nível da coroa, o centro dos braços abertos estão ao nível do umbigo e o espaço entre as pernas é um triângulo equilátero.



(fig. 3) *Proporção Áurea (1,618) ou (Razão de Fídias – arquitecto do Pártenon)*

Todavia, é seguro afirmar que Da Vinci não utilizava a Proporção Áurea (Regra de Ouro) nos seus trabalhos – desconcertante, pois era um adepto dos ideais de Vitruvius –

isto porque ao analisar as obras que actualmente lhe são atribuídas, podemos verificar que tal regra não está presente em nenhum dos seus trabalhos, nem mesmo conceptualmente nas suas anotações do homem Vitruviano.

Outro aspecto fundamental da idealização da figura Humana assenta no conceito do nu artístico, e principalmente do nu feminino, onde esta forma de nudez assumia originalmente um papel fulcral em inúmeros rituais pagãos de magia e fertilidade, com inúmeras representações escultóricas de Afrodite e posteriormente de Vénus...

O nu masculino por sua vez, está presente desde a Arte primitiva, primeiro como um motivo funerário catártico de despojamento total, depois ligado ao conceito do atleta vitorioso (com inúmeros exemplos gregos e romanos) e, por fim, assumido no conceito do herói de guerras lendárias e portador de todas as facetas heroicas...

Um dos primeiros exemplos dessa nudez parcial (para além de alguns outros na Arte egípcia) pode ser encontrado de forma muito subtil na estátua de *Augusto de Prima Porta*, que embora apareça totalmente coberto com uma couraça peitoral de general, surge com os pés descalços (assim como todas as figuras da sua armadura de guerra). Tal parece querer significar e sugerir, que – como nenhum homem mortal iria para a guerra com os seus pés nus – Augusto é um deus ou um herói, pois, segundo a tradição mitológica, estes são frequentemente descritos como tendo os pés descalços em batalha devido à invencibilidade da sua natureza divina (exemplo e excepção no caso de Aquiles).



(fig. 4) *Augusto de Prima Porta* – 1º século d.C.

Para além do exemplo de Augusto, também as figuras de Alexandro ou Trajano apareciam usualmente representados como estando descalços em batalha, o que posteriormente se viria a tornar o símbolo Helenístico do *Herói-Monarca* e do *Imperador Romano*... transformando-se assim num dos principais elementos a reter ao

representar o Sublime, que, como se confirma na mitologia clássica, utiliza o nu como forma de inspirar medo e terror ao espectador/ouvinte...

Na perspectiva Medieval, a nudez assume um novo conceito ligado à nudez sagrada, *nuditas virtualis*, como um símbolo da pureza e da inocência, que une e liga o Homem à Natureza... em oposição ao *nuditas criminalis*, a nudez própria dos condenados ao Purgatório, e de Adão e Eva ao serem expulsos do Paraíso...

No Renascimento, estas duas formulações antagónicas deram lugar ao conceito de Nudez Idealizada, que era pensada – à boa maneira neoplatónica – como um atributo simbólico do divino... visível principalmente na representação de um *David* nu por Miguel-Ângelo (e outros artistas e representações da mesma temática à época), igualmente com conotações totalmente neoplatónicas da virtude da Unidade e do Uno.¹⁸ Posteriormente, nos séculos XVI e XVII, o nu tornou-se cada vez mais expressivo e sensual – afastando-se muito do seu objectivo de beleza inteligível – e, por isso, cada vez menos idealizado até que – devido à sua utilização excessiva – a temática foi banalizada de tal forma que passou a ser um factor meramente decorativo nas obras, sem conter ou relacionar-se com nenhum aspecto conceptual de fundo... esquecendo, em parte, os ideais que fundaram o Renascimento: “Para Sandro Boticelli, como para os demais seguidores do Neoplatonismo, o essencial era conseguir exprimir, com a maior veemência possível, a beleza ideal *'não a das coisas belas, mas a da divina beleza que as transfigura'*”¹⁹.

Foi também, na época Renascentista, que se criaram algumas associações entre o motivo da nudez e a escala do denominado “motivo do gigante” – que se caracterizava exclusivamente, à altura, pelos exemplos da Antiguidade, como a estátua de Zeus de Olímpia, em ouro, da autoria de Fídias e, naturalmente, o *ex-libris* da Antiguidade que foi o Colosso de Rodas, do escultor Carés de Lindos...

De referir que na Itália do século XV, se chamava “*giganti*” a todas as figuras superiores à escala e ao tamanho real – à época referindo-se apenas a pinturas e a frescos – ...até ao nascimento do *David* de Miguel-Ângelo em 1504... que reintroduziu e popularizou a produção de figuras Humanas superiores à escala real, seguindo um cânone próprio que concedia uma ênfase especial à musculatura, com o intuito de

18 “O Neoplatonismo, doutrina filosófica nascida em Alexandria no século III d.C., cuja essência associava o platonismo ao misticismo, teve como representantes Porfírio e Plotino, sendo este último o seu maior destaque. Plotino procurou na metafísica de Platão e na de Aristóteles aquilo que lhe permitiria descobrir os caminhos que o conduzissem à contemplação da origem de todas as coisas.” REMAEH, Cinthia; CONCEIÇÃO, Hélio, *A presença do Neoplatonismo nas artes*, página 79.

19 REMAEH, Cinthia; CONCEIÇÃO, Hélio, *A presença do Neoplatonismo nas artes*, página 96.

representar e expressar a extraordinária intensidade moral e cívica da suas virtudes.

Todavia, quer no nu heroico²⁰, quer na concepção do “gigante Renascentista”, a idealização estava apenas presente como uma forma de simbolismo literário, pois esta nudez simboliza o conceito de beleza Humana, previamente elaborado a um nível filosófico, poético e teológico.

Aqui, é possível fazer um paralelismo com a época Gótica, onde a ideia de beleza e nudez – e especialmente a beleza feminina – era um reflexo do divino, algo postulado em inúmeros textos, mesmo os de grande cariz teológico, como os de Nicolau de Cusa, que receberam, por sua vez, inspiração dos textos de Plauto, onde este afirma sem ironia numa das suas comédias: “Uma mulher bonita é mais bonita desnudada que vestida num fino vestido púrpura”²¹.

Também na Arte Gótica – com a sua iconografia cristã – se criou a noção da Madonna como ícone perfeito e idealizado: com uma pele perfeita, um nariz de primor regular, lábios vermelhos e inflamados pela paixão e amor por Deus, um pescoço como uma sólida coluna redonda e longa... e onde o aspecto místico da figura feminina sintetizava inúmeros atributos, postulados também na poesia, devido ao relacionamento próximo entre *poesis* e *pictura*...²²

Uma teoria divergente – e que futuramente seria a base do Academismo – insinua que a Idealização está ligada à Transcendência através de um elo com o passado, e que tal Idealização apenas pode ser obtida com a cópia de outras obras de Arte clássicas da Antiguidade... utilizando como estereotipo do Sublime, alguns exemplos, de onde se pode destacar: o *Apolo de Belvedere*, o *Hércules Farnese*, o *Grupo de Laocoonte* (em baixo)²³, o *Torso de Belvedere*, a *Afrodite de Cnido*... entre outros. Segundo esta teoria – paradoxalmente – parece que nada na Natureza consegue igualar as obras baseadas na própria Natureza... e isto, mais do que por questões de *estilo* ou *técnica* (que obviamente seriam bem superiores na própria Natureza que na cópia desta), mas pelas qualidades morais e éticas (conceito) que estes trabalhos expressam (e que não estão presentes a cru na Natureza) e, igualmente, por já fazerem parte de um património

20 Na idealização Renascentista, o termo “heroico” expressa um grau de perfeição, nobreza e grandeza de espírito, automaticamente associada a uma beleza física e moral que eleva o ser humano a um plano idealizado semelhante a deuses e semideuses.

21 “*pulchra mulier nuda erit quam purpurata pulchrior*” Plauto, *Mostellaria* (la *Commedia del Fantasma*), página 284.

22 Relacionamento esse que futuramente viria a influenciar a arte de Ticiano – principalmente a sua representação sensual de mulheres nuas em cenas bíblicas – e muito posteriormente a arte de Ingres, ao representar a princesa Angélica numa sensualidade fatalista a partir do poema épico, *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto.

23 Com uma idealização presente no exagero da torção e na utilização da escala ambígua...

civilizacional reconhecido por toda a Humanidade, e parte integrante da História da nossa memória colectiva.



(fig. 5) O Grupo de Laocoonte, por Agesandro, Atenodoro e Polidoro (aprox. 40 a.C.)

Para além da própria representação formal da Escultura em si, outra questão fundamental reside nas características do local da sua implementação, isto é, o contexto onde a obra se encontra, pois se esta está colocada num plinto (o púlpito da Escultura), numa coluna, ou num pedestal, tal factor concede-lhe automaticamente uma importância superior, que exalta questões heroicas e eleva a obra acima do olhar e presença do espectador. A Idealização e a Transcendência estão também relacionados com a escala da própria Escultura (que idealmente, está provado, terá de ser sempre superior ao real – escala 1.5:1 – como o mínimo necessário para dar a ideia de ter uma dimensão idêntica à Humana), o material utilizado, como a pedra (mármore principalmente), bronze, marfim, ou ouro, igualmente escolhidos para exaltar ou idealizar características... assim como o cálculo dos inúmeros pontos de vista do

observador, por forma a obter o máximo impacto no espectador...²⁴

Neste ponto, um Escultor destaca-se de entre todos, Bernini... que tinha uma visão da Escultura como algo totalmente cenográfico, pois, ao contrário de Miguel-Ângelo, que criava as suas Esculturas para uma total visão tridimensional por parte do observador (salvo naturalmente as tumulares), Bernini criava e consentia apenas um ponto ideal de onde as suas Esculturas poderiam ser observadas, escolhendo criteriosamente todos os aspectos, de forma a criar o maior impacto e a melhor primeira impressão possível...



(fig. 6) Bernini – *Éxtase de Santa Teresa* (1647-1652)

O exemplo acima reproduzido é paradigmático deste facto, pois todo o espaço circundante (na Basílica de Santa Maria da Vitória) foi escolhido ou alterado para receber a obra... desde as colunas que apontam para o céu numa moldura perfeita da Escultura, até à escolha cromática do contraste entre o verde e o creme da pedra mármore; até à abertura/janela que foi criada propositadamente para dar uma iluminação ascendente/descendente à obra, reflectindo os raios dourados do céu como

24 O melhor exemplo será o de Machado de Castro... que, no seu tratado relativo à estátua equestre do rei D. José I, descreve longamente o seu trabalho de análise relativo ao impacto da Escultura nos transeuntes no centro da Praça do Comércio, a diferentes horas do dia consoante a incidência da luz solar...

que elevando toda a Escultura ao divino...²⁵

Para além destes exemplos mais reconhecidos, muita da Arte religiosa aproveitava ou utilizava com grande critério e cuidado a iluminação natural e/ou artificial de modo a criar uma melhor aplicação da luz na obra, deslumbrando e maravilhando o crente... mas obedecendo sempre a padrões simbólicos, para além de estéticos, para a colocação das figuras no templo religioso em questão...

Por exemplo, na construção de grupos escultóricos, era necessário que o protagonista principal estivesse sempre visível e destacado do grupo quer pela escala, quer pela posição (usualmente central), quer pelo contraste do seu movimento, ou pela falta deste em relação ao grupo em que está inserido.²⁶

Relativamente ao movimento e à expressão das próprias figuras, o homem idealizado foi usualmente representado de forma estática... ou no denominado *movimento fora do tempo*, executando uma acção que está fora, e para lá do seu tempo cronológico e metafórico... pois a figura ideal deve representar a força em *potência* e não em *acção*, sendo a força potencial a essência do *ethos* atribuído à concepção da imagem do herói clássico.

Na Arte Grega, todo este processo de evolução estilística do dinamismo da figura foi consideravelmente lento, devido a uma presença estilística e iconográfica muito marcada, que exigiu evoluções em pequeno grau... Assim, de uma rigidez total, as figuras começaram pouco a pouco (de forma metafórica) por levantar um pé, depois colocando o peso do corpo mais para a frente, posteriormente mexendo os braços, e por fim alterando toda a pose para dar um dinamismo equilibrado a todos os seus membros. Mais tarde, tal questão foi ultrapassada quando a Escultura passou a ser modelada consoante o movimento real de um atleta, criando, por fim, os princípios da Arte Helenística, onde se desenvolve o conceito de torção dramática.

O desenvolvimento do período Romanesco²⁷ para o período Gótico foi igualmente árduo, com Esculturas ainda muito estilizadas, sem dimensão naturalista e emoção, que viriam a caracterizar as obras Góticas que se seguiriam. As Esculturas (estátuas, será o

25 Também no ponto relativo à construção da própria Escultura, Miguel-Ângelo e Bernini discordavam, pois enquanto o primeiro apenas aceitava a produção a partir de um só bloco maciço de mármore, o segundo aceitava (e incentivava) a utilização de múltiplos blocos para compor a obra final.

26 Tal não terá tamanha aplicação em grupos do Maneirismo, onde devido à sua tensão helicoidal, todas as figuras são igualmente (e propositadamente) visíveis e agradáveis de todos os ângulos circundantes.

27 Estilo particular de Arquitectura, pautado por formas mais maciças e pesadas, que revelavam maior segurança e consolidação Cristã na Europa, e se espalhou, a partir do séc. XI, simultaneamente por França, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Espanha, entre outros países.

termo mais correcto, pois ainda não eram esculturas *per si*) estavam totalmente limitadas e subjugadas ao espaço e às características da arquitectura circundante – como meras molduras de uma grande tela arquitectónica – libertando-se pouco a pouco, primeiro curvadas (num movimento de reverência metafórica), depois viradas, quase que querendo libertar-se do seu “calabouço arquitectónico” através da representação de um gesto de cada vez... o que levou Hugo de São Victor a postular a tese – comum hoje em dia, mas uma heresia à época – que o valor estético de uma figura Humana representada não consiste na sua proporção ou escala, mas no movimento que a anima, em que, mais tarde, artistas como Miguel-Ângelo e Dürer foram fundamentais para a flexibilização do sistema Vitruviano, de forma a melhor espelhar a realidade do mundo. Logo – e porque o gesto é o primeiro aspecto do movimento – será possível fazer uma distinção entre alguns dos períodos da História da Arte e a sua relação cíclica e reincidente com o simbolismo formal do *gesto* na Escultura... Assim, na Arte Clássica e no período Neoclássico as suas obras são maioritariamente caracterizadas por gestos alusivos, com características metafóricas e alegóricas sempre respeitantes a outras realidades; enquanto que na Arte Barroca, no Romantismo e no Expressionismo, os gestos são expressivos, mais directos e claros na postulação da sua temática.

1 – DA MIMESE I

1.3 – TEORIA DA IMITAÇÃO DA NATUREZA, IMITAÇÃO DA IDEIA E IMITAÇÃO DA ARTE

É possível dissertar sobre variadíssimos aspectos que envolvem o termo mimese... quer discorrendo sobre a mimese como imitação da Natureza, quer como imitação de uma Ideia, quer como imitação de outras Obras de Arte, quer, mesmo, pensando-a a partir do seu antónimo de antimimese...

Etimologicamente, o substantivo grego μίμησις (imitação ou representação) está relacionado com o verbo μιμῆσθαι (imitar; representar; copiar), que tem como correspondente a palavra latina *imitatio*... Todavia, os grecismos mais contemporâneos *mimesis* e *mimus* têm um significado bastante mais restrito, e usualmente com um sentido pejorativo de representação como contrafação, o que, naturalmente, acaba por derivar para a designação de caricatura.

Em italiano – mais precisamente no dialecto toscano desenvolvido por Alberti e essencial à época Renascentista a par do latim – o grecismo *mimesi* é apreendido na sua origem, estando ligado à dispersão de conhecimento dos tratados de Platão e Aristóteles, e nos quais a Arte é designada por *mimesis*... Posteriormente, outros tratados de Arte adoptaram os termos *mimesis* e imitação, utilizando-os profusamente até à época contemporânea; com um apontamento para o termo italiano *icastica* – que deriva do grego εικάζω (representativo) – e que é usado para denotar os mesmos conceitos de expressão visível, ou representação por imagens²⁸.

É importante referir que embora *mimesis* e imitação (e as suas formas adjectivais) sejam usualmente usados para denotar a Arte figurativa em geral – acabando por se confundir ambas as noções – também as novas tendências não figurativas na pintura e na Escultura, foram por vezes referidas desta forma em documentos mais recentes... como uma espécie de *mimesis* do conceito ou da Ideia em relação ao “referente” e não apenas da forma.

Do ponto de vista da literatura, podemos referir o clássico *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, de 1946, escrito no exílio pelo filólogo alemão Erich Auerbach (1892-1957) e onde este – a partir da célebre cicatriz de Ulisses na

²⁸ Em Aristóteles, os ensinamentos relativos à *mimesis* estão espelhados no tratado *Poética*, onde este se refere à Poesia (e mais precisamente à poesia dramática), como génese do conceito, e posterior origem de todos os debates que se desenrolaram posteriormente desde o Renascimento até à época moderna.

Odisseia – postula uma complexa teoria relativamente à presença da *mimesis* na literatura para se referir ao conceito de imitação da realidade.

Do ponto de vista da Arquitectura, Hans Sedlmayr (1896-1984), historiador de Arte Austríaco, ao estudar a Arquitectura Bizantina, Gótica e Barroca, encontrou no termo e princípio mimético alemão *Abbild*, a essência de toda a Arquitectura... que na sua ideia era apenas uma “arte imitativa” (*abbildende Kunst*) e que, posteriormente, iniciou a polémica de oposição à Arquitectura Moderna, que este considerava esvaziada do seu essencial carácter imitativo.

Quando falamos de *mimesis* como Imitação da Natureza, pensamos numa fiel reprodução da Natureza sensível, onde o artista opta por elementos orgânicos ou formas vitais da Natureza, para desenvolver uma criação análoga ao processo natural.

Por sua vez, quando pensamos em *mimesis* como Imitação da Ideia, pensamos na imitação de formas geométricas racionais... e de como em certos círculos artísticos modernos a Imitação da Ideia também foi entendida como uma forma da Arte melhorar a realidade palpável, até que esta alcance a beleza absoluta... e como a imitação da Ideia pode também ser considerada como uma interpretação da Arte sugerida por certos aspectos da Psicologia moderna.

Por fim, quando consideramos a *mimesis* como (apenas) uma Imitação de outras obras de Arte, temos imediatamente uma primeira função, que é a definir das obras que podem ser consideradas para este conjunto, onde o supremo modelo se encontra apenas nas obras de Arte idealizadas, produzidas num passado mais ou menos distante, como imitação da Natureza e extraordinariamente fiéis e aderentes à realidade sensorial... e seguidamente postular se a cópia deve ser directa ou apenas uma forma de inspiração para linguagens mais contemporâneas, mas respeitosas da memória estética²⁹.

Quando nos referirmos ao conceito de Arte não-mimética, partimos da premissa da Arte como um poder criativo e inventivo livre da capacidade imaginativa para produzir imagens, e tendo um valor intrínseco à parte de qualquer “realidade” ou “verdade”, que possa ter existido anterior às próprias imagens³⁰.

É uma significação extremamente restrita de Arte não-mimética, e que tem origem nos ideais modernos (de génese no Romantismo Alemão), que os românticos reclamavam

29 Também no passado é possível encontrar teorias onde a manifestação do *protótipo* apresentava a imitação de uma ideia, e que por esta ser fiel ao *arquétipo* – aqui como a verdade que transcende a realidade natural – tinha como função corrigir as imperfeições da Natureza, abstraindo assim uma *beleza ideal* da Natureza.

30 Se bem que a mimese como *causa primeira* já se encontrava presente nos escritos Aristotélicos da *Poética*.

para a imaginação, de liberdade total... A partir das premissas românticas, a filosofia idealista (criticando a filosofia analítica inspiradora do Iluminismo) teve o seu próprio contributo para libertar a Arte do que consideravam ser a sua “prisão mimética”, ao descartar a criação artística como uma mera reprodução de imagens que – no seu âmago simbólico e melancólico – não tem relação com a realidade perceptiva³¹.

Todavia, uma das mais recentes premissas para a concepção teórica não-mimética é encontrada na Psicanálise (mais precisamente na Psicologia do inconsciente), onde Wilhelm Worringer – um historiador e teórico de Arte Alemã – entre 1908 (com o livro *Abstracção e Natureza*) e 1910 – fez a formulação da Estética como *Einfühlung* (empatia)... que através desta noção de projecção sentimental entre a beleza orgânica, como o resultado do impulso de satisfação, e a beleza inorgânica como resultado de leis e impulsos abstracionistas – providenciou ampla justificação para a existência de uma Arte não-mimética³².

É possível encontrar noções e teses de Arte não-mimética ao longo da ciclicidade histórica, desde as deformações que ocorrem em certos períodos (por motivos técnicos ou teóricos), até à apresentação de seres imaginários e religiosos (aqui assumindo que a representação de seres míticos não é mimese, postulando que um animal mítico não é a soma das partes de vários animais naturais) e propósitos decorativos de características geométricas de caligrafia decorativa, quando a representação de homens e animais foi proibida, ou era muito rara, devido a práticas de Iconoclastia do Império Bizantino. Mesmo no Ocidente, na época medieval, onde a justificação para estas tendências não-miméticas não se baseava numa negação da mimese como a essência da Arte, pois normalmente os filósofos que teorizavam sobre a posição não-mimética interpretavam mimese como mimese da Ideia... e Ideia como uma realidade divina, ou uma essência inteligível, que constitui uma verdade que está acima da realidade terrestre.

Todavia, qualquer discussão relativamente à anti-mimese – pelo facto de ser uma

31 Aqui é possível fazer também, não só uma oposição entre o Iluminismo Francês e o Romantismo Alemão, mas também entre este e o Romantismo Inglês que o antecedeu, e que em muitos aspectos se afastava do conceito que a união perfeita entre Arte e Sociedade se encontra em modelos artísticos e estéticos medievais... algo que Heinrich Heine viria também a criticar nos seus debates com um jovem Karl Marx, e no poema *Os Tecelões de Silésia*, de 1844.

32 Também muitas das perspectivas da ciência contemporânea são usualmente citadas como uma justificação para a Arte não-mimética (ou até mesmo anti-mimética) pela prova da existência de uma relatividade que concebe o tempo e o espaço como um tecido uno e indissociável... Na ciência e na física modernas, as justificações para a Arte não-mimética estão entregues à noção de que o Universo é simultaneamente espaço e tempo e que ambos não existem separados um do outro, não surgindo como entidades individuais, implicando a impossibilidade de captura de uma imagem estática, pois não existe uma realidade imutável e fixa ao longo dos tempos... tudo é deformação, num universo em constante movimento...

negação simples – denota sempre a necessidade de voltar à própria noção de mimese como exemplo primeiro, onde se depreende a falácia de uma certa narrativa histórica que afirma – em aspecto de conclusão – que a mimese é a imitação da natureza, e a anti-mimese, a imitação de uma Ideia (posição que julgamos simplista e incompleta).

É possível encontrar alusões à noção de mimese no mundo Ocidental, nas próprias escrituras do Antigo Testamento, com referências ao pressuposto do bom exemplo do que poderíamos chamar de mimese como a imitação artística da natureza, em oposição ao erro da Idolatria, do Antropomorfismo e do Zoo-morfismo³³.

Mesmo numa fase pré-filosófica do pensamento grego, é possível encontrar nos mitos da Antiguidade uma concepção de mimese da natureza, como por exemplo, no mito de Dédalo e Ícaro, onde as asas construídas por Dédalo (*téchne*) são uma mimetização aproximada das asas e da técnica de voo das aves que servem de referente.

Numa primeira fase da filosofia grega, Empédocles refere-se a pintores que desenham figuras que se assemelham a qualquer tipo de ser, mesmo dos deuses... postulando que tal facto não é inconsciente, pois é possível que os deuses se aproximem mais da nossa compreensão se forem concebidos antropomorficamente, a partir de uma pintura imitativa da realidade sensorial... sendo sempre mais fácil conhecer o semelhante³⁴.

Hermann Diels, filólogo alemão e especialista máximo do período pré-Socrático afirmou no princípio do século XX – referindo-se a uma nova noção de mimese – ter encontrado uma conexão entre o cânone de Policleto e a filosofia Pitagórica que, de acordo com uma passagem de Aristóteles, aparenta dizer que a realidade sensorial é ela própria uma imitação baseada em números transcendentais... Segundo esta teoria, a Arte seria definida como a mimese de uma entidade ideal que consiste num número... e a realidade inteligível platónica não seria mais que um grande algarismo abstracto (que serão sempre ideias sem manifestação física).

Por outro lado, Górgias – um sofista pouco apreciado por Platão – declara no seu *Encomium de Helena* (para além de uma exaltação retórica relativa à inocência de Helena de Troia), que é função natural dos pintores e dos Escultores deliciarem os seus espectadores com a mais variada e possível combinação de figurações compositivas e cores, como imitação do mundo visível (também ele de grande variedade cromática)... sendo irrelevante se a representação é fidedigna do real ou não, pois se for necessário o

33 O maior exemplo de censura bíblico será naturalmente a adoração do Bezerro de Ouro, mas críticas à Idolatria estão presentes tanto na Bíblia, como na Torá e no Alcorão...ou não descendessem todas da *Epopéia de Gilgamesh*.

34 Aqui a Arte tem uma intenção de dar conhecimento.

artista deve enganar o espectador (Paradoxologia), com aquilo que aparenta ser algo, mas não é... colocando na mente de quem observa imagens que podem ser ilusórias – verdadeiras ou falsas – mas que têm de ser encantatórias e belas...

Uma concepção bem diferente – e aparentemente defendida por Sócrates – numa passagem do tratado *Memorabilia* (memórias de Sócrates) de Xenofonte, onde, num diálogo com Parrásio de Éfeso (~470 – 400 a. C.), Sócrates critica todos os pintores por não serem capazes de imitar a alma das pessoas cujas imagens eles reproduzem (à época, a pintura – ao contrário da Escultura, já muito desenvolvida – era considerada uma Arte menor)... e acrescentando ainda que tal poderia ser conseguido, se os sentimentos (as paixões da alma) dos representados estivessem presentes nas expressões dos olhos, que tudo reflectem³⁵.

O que Sócrates queria, assim, exprimir – como também podemos encontrar em Platão – é que a Arte deve tentar não apenas imitar a forma, mas – e principalmente – deve tentar mimetizar a alma do representado, por meio de uma representação pictórica das suas qualidades expressivas, e não meramente das suas características físicas...

Foi no grande tratado *República*, que Platão discorreu sobre a Arte como imitação da realidade sensível, e os seus representantes à época – os pintores – como meros imitadores... não do Ser, mas da aparência do Ser, copiando apenas o seu aspecto exterior (aparente) e, por isso, longe da verdade...

Platão regressa a este tema no *Sofista*³⁶, onde faz a distinção entre a *mimesis* que produz cópias exactas, e a *mimesis* que apenas cria uma ilusão... a primeira sendo fiel ao modelo, enquanto que a segunda reproduz a imagem como ela aparece ao espectador. Este ponto é crucial pois é introduzido no segundo exemplo a consideração de perspectiva do criador, onde a intenção do artista, que quer agradar ao espectador,

35 É célebre a disputa entre Parrásio de Éfeso (pintor grego, representante da escola Jónica, e célebre pela sua forma original de representar a figura em movimento) e Zêuxis de Heracléia (464–398 a. C.), e onde os dois concordaram em apresentar-se diante de uma comissão para decidir quem era o “príncipe dos pintores”... Após a execução das duas obras, Zêuxis retirou o tecido que cobria a sua pintura e expôs uma natureza morta, representando cachos de uvas. Estes pareciam tão “reais” que, conta a lenda, um bando de pássaros atirou-se sobre a obra, para comer os frutos. Todavia, quando Zêuxis – confiante da sua vitória – pediu a Parrásio para retirar também o pano que cobria a sua obra, todos se aperceberam que o próprio pano era uma pintura... dando a vitória a este, pois enquanto um apenas conseguiu enganar os pássaros, o outro, conseguiu enganar o próprio artista.

36 No *Sofista* é feita a distinção entre imitação “icástica” (*téknen eikastikèn* – 235d) a imitação do objecto... e imitação “fantástica” (*téknen phantastikèn* – 236c) a imitação da aparência...

A imitação *icástica* procura reproduzir o objecto imitado (*eikón*) de forma exacta, seguindo ao máximo a proporcionalidade original da forma... todavia, na Escultura (principalmente a de grande escala) uma reprodução que respeite as medidas originais provocaria deformações entre as partes superiores e inferiores da Escultura, devido à distância de observação e a colocação da obra no espaço... por tal, os artistas utilizam a imitação *fantástica*, que altera as proporções, adaptando-as à posição do espectador... substituindo a verdade por uma impressão desta... um *phántasma*...

(criando a obra mais bela possível) é apresentar uma imagem que *pareça correcta* do ponto de vista do observador, e neste processo afastar-se da verdade factual para dar primazia à beleza do resultado final.

Tal questão também aparece discutida no livro *Crátilo* de Platão – num discurso entre aquele e Sócrates – postulando que se o objectivo de uma imagem é ser apenas uma imagem, e nada mais, então deve ter como propósito ser independente de partilhar uma fidelidade absoluta com o seu modelo ou referente.

Igualmente no *Timeu* é dito que a única obra de Arte, que é realmente bela, é aquela onde o artista não imitou aqueles elementos do referente, que são percíveis ao tempo e ao espaço, optando por reproduzir a forma e as propriedades de um modelo eterno.

Por fim, no segundo livro do diálogo *Leis* – também de Platão – este elogia os modelos primitivos (mas a seu ver, sempiternos) dos Egípcios, por terem conseguido criar cânones fixos para a Pintura e para a Escultura, baseados em imagens observadas por artistas ao longo dos séculos, e modelos ideais – de influência Pitagórica – baseados em números e fórmulas matemáticas, que adornam os templos exteriormente (Arquitectura) e interiormente (Pintura e Escultura).

Assim, na passagem de Platão a Aristóteles, conclui-se que a censura feita à mimese, tem por fundamento o facto da realidade sensível ser uma imitação da ideia, e a *mimesis* da realidade sensível a imitação de uma imitação...

Em várias passagens dos livros II, VI e VIII da *Política*, Aristóteles considera a mimese como imitação do visível, e em concordância com a teoria Socrática, dita por Xenofonte, acrescenta que na representação do visível também devem ser incluídos aspectos do carácter moral do representado, características observáveis e reveladas por fenómenos conspícuos, através de mudanças corporais perceptíveis – e comportamentais, acrescentaríamos – que estudam e representam a psicologia da complexidade do real...³⁷

Ainda na senda do pensamento platónico, um dos seus apologistas – Plutarco – adere a esta teoria mimética de Aristóteles, definindo de forma elogiosa a Poesia e a Pintura como artes miméticas, e onde deve ser admirada a capacidade de imitação (o trabalho final que detém o tempo) e não o sujeito imitado (o referente percível da Natureza)... diferenciando a Pintura da Poesia de uma forma temporal... onde a primeira deve representar a realidade presente, e a segunda representa a realidade passada.

³⁷ Na opinião de Aristóteles, a imitação da realidade sensível implica igualmente a imitação da Ideia, pois a Ideia também é parte da realidade e não pode ser separada desta.

O retórico e filósofo grego Máximo de Tiro – em eco próximo da atitude Platónica – infere que a imitação perfeita do real constitui a habilidade do artista, enquanto que a imitação da Ideia de Beleza constitui a sua virtude (aqui virtude como algo inteligível)³⁸.

Também Plotino, no livro V das *Enéadas* – a propósito da beleza inteligível – vê a Arte como uma imitação da Ideia, e não da Natureza... todavia, este discorda da problemática Platónica relativa às limitações e capacidades da Arte. Isto porque a beleza – segundo Plotino – não é o resultado de uma imitação de... mas, sim, uma participação na Ideia. Os corpos – ou as obras que os representam – são belos apenas pela sua comunhão com uma razão ou uma essência divina e imaterial... em si, os corpos não são mais que imagens, impressões, sombras... De onde se pode depreender, em silogismo lógico, que a Arte não copia o corpo, mas a Ideia do qual este se constitui em imagem palpável... e – naturalmente – ao imitar a Ideia, a Arte tem um efeito positivo, pois acaba por trazer beleza (superior) para o mundo terreno (inferior), por ser uma participação dessa mesma Ideia.

Fora dado, como exemplo, a estátua dourada de Zeus, do escultor Fídias, que naturalmente não foi concebida a partir de um modelo humano, mas de uma Ideia... neste caso a forma como ele imaginava Zeus, caso este aparecesse à Humanidade. Este exemplo de Fídias, usado por Plotino para demonstrar que a imitação da Ideia é superior à imitação da realidade sensível, foi também suportada por Cícero, que manteve – apesar da sua imensa admiração por Platão – uma posição levemente discordante relativamente ao conceito Platónico de Ideia, embora concordando que a *mimesis* em Arte é a imitação da Ideia, e não da realidade.

Por sua vez, o poeta e filósofo romano Horácio afirmava que a Arte é uma imitação fiel da realidade, embora reconhecendo que essa imitação possa ser conseguida de vários modos; valorizando o trabalho técnico, postulou que a beleza de uma Escultura alterava-se consoante a incidência da luz ou o ângulo a partir da qual era observada... (aqui a noção essencial, não é tanto entre o que se imita, o real ou a Ideia – que parece uma discussão quase semântica, pois facilmente se admite que uma cadeira pode ser uma cadeira, ou a ideia de uma cadeira – a questão fundamental é saber qual o resultado dessa representação; o objecto resultante – e que é designado por “obra” é reconhecível

38 Podíamos neste ponto antever ideais de artista renascentista completo e de obra de arte completa *Gesamtkunstwerk* (obra de Arte total), mas, acima de tudo, podemos falar do artista completo factual – que é (ou aspira ser) o Escultor – quer no seu domínio técnico: a sua habilidade empírica e formal de simular o real... quer no seu domínio intelectual: a sua capacidade de imitação da Ideia, ligando-a indelevelmente à forma...

ou não... e aqui não é relevante se é pensado a partir de uma ideia ou não, pois uma Ideia representada pode ser reconhecida mesmo sendo figurativa, ou desconhecida mesmo sendo abstracta).

Vitrúvio partilhava da mesma opinião que Horácio, ao afirmar – falando de decoração pictórica, e numa visão muito material – que ninguém deve elogiar aqueles pintores que se afastam da verdade, pois a pintura deve imitar coisas que são, que foram ou que serão, não aquelas que não são, nunca foram e nunca serão. Séneca, pelo contrário, tentou reconciliar a concepção Platónica (Arte como imitação da Ideia) com a formulação Aristotélica (Arte como imitação da realidade), utilizando para tal o exemplo do retrato romano, ao propor uma interpretação do processo artístico de modo que o próprio modelo utilizado como referente para o retrato constitui a Ideia imitada pelo artista³⁹.

Séneca afirma ainda que toda a Arte é imitação da Natureza, no sentido em que o processo artístico é semelhante ao processo da Natureza, e, como este, é baseado também no Princípio da Causalidade (falando de Causalidade linear de efeito proporcional). De acordo com esta concepção, imitação da realidade, imitação da ideia e imitação do processo produtivo natural parecem ser convergentes no seu propósito.

Falando ainda de Arte como imitação de outras Obras de Arte, podemos citar Marco Quintiliano – professor romano de retórica e impulsor da pedagogia – que dedica um capítulo inteiro no seu *Institutio Oratoria*, ao conceito de imitação (na oratória), mas igualmente citando exemplos do processo imitativo na Pintura. Aqui postula que a concepção mais importante para um bom académico e estudioso é a imitação da Arte, que reúne em si a memória dos mais altos feitos do passado da Humanidade... noção muito em voga à época – pelas cópias de trabalhos gregos, feitas pelos próprios romanos – e que, como em todas as Artes, o ideal seria a inspiração em outros pintores do passado (os denominados mestres)⁴⁰. Concluindo que – ao contrário do pleiteado à época – a imitação não esvazia a Arte, pois esta não poderia ter surgido no mundo apenas por imitação, sem algo mais que a complementa (o que nos levaria à

39 Supondo que na cabeça do artista se encontra uma imagem a guiar o seu processo...

40 Uma nota para uma distinção formal entre as esculturas gregas e romanas... Pois, ao contrário do senso comum, os gregos eram os únicos que pintavam as suas Esculturas de mármore (sobretudo os panejamentos, cabelo e olhos)... Assim como se reconhece igualmente que, embora perdidas, muitas das esculturas gregas eram originalmente em bronze e não em pedra...

Foi em Roma que se introduziu o conceito de esculturas de mármore branco sem pintura, algo que já vinha do período Helenístico, e que encontrou nos romanos bons apologistas formais... Por exemplo, relativamente à representação dos olhos, os Romanos optavam entre o modelo Grego (mas sem aplicar cor, o que resultava no clássico olho liso) e o modelo Helenístico (no qual os olhos eram esculpidos na própria pedra).

impossibilidade da criação da primeira obra de arte por falta de modelo, a Arte sem umbigo), afirmando que aqueles que nada acrescentam e apenas copiam, são maus pintores⁴¹.

Para além de Quintiliano, também Dionísio de Halicarnasso – historiador grego e professor de retórica do primeiro século a.C. – desenvolveu no seu tratado *Imitatio* (traduzível por *mimesis*) um método oratório e literário de apologia à imitação de textos (extensível a obras de Arte), através da sua adaptação e enriquecimento constante pela conjugação e acumulação de variadas fontes, afirmando que a qualidade está na diversidade... e que o objectivo do artista não é a originalidade *per se*, mas o constante aumento de qualidade da sua obra, através da superação do predecessor que serve sempre de ponto de partida.

Merece neste ponto referência o excelente tratado *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho – naturalista romano – que nos livros XXXIV, XXXV e XXXVI – dedicados à Pintura e à Escultura – conta um sem número de acontecimentos e histórias (umas mais verosímeis, outras mais hiperbólicas) do conceito de Arte como imitação da realidade... como a célebre disputa entre Zêuxis⁴² e Parrásio – referida anteriormente – e uma outra anedota fabulosa, onde as pinturas das faces humanas de Apeles de Cós (do qual não restam obras) eram tão realistas, que *metopóscopoi* (Fisiognomonistas) conseguiam adivinhar o ano da sua morte⁴³.

Na época cristã da Idade Média, encontramos duas posições em parte complementares... Uma primeira da defesa (prática) do conceito de Arte como imitação da realidade – que primeiramente se manteve por torpor e abulia, ao ser implicitamente aceite, quando a religião cristã começou o seu alargamento pela Europa – mas que posteriormente acabou por criar alguma desconfiança por parte dos teóricos que viam nesta forma artística um regresso ao paganismo e à idolatria pagã. Todavia – e principalmente com o desenvolvimento e diversificação da Pintura e da Escultura como motivo instrumental para a comemoração de tipo funerário, tais preconceitos estavam destinados a desaparecer em face do gosto e admiração que renascia relativamente à

41 “*nihil autem crescit sola imitatione*” (mas nada cresce apenas por imitação) Quintilian, *Complete Works of Quintilian*, página 1658.

42 “É preciso que eles superem o modelo e sejam tais como Zêuxis os desenhou.” Aristóteles, *Poética*, XXV.

43 Ao falar das lendas da Escultura, encontramos a história de Butadès de Sícion, um oleiro de Corinto, que se diz foi o primeiro a inventar a arte de modelar retratos em argila, graças à sua filha... que estando apaixonada por um jovem que partiu para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra da sua face à luz de uma lamparina... ao qual o seu pai aplicou argila, criando um modelo em terracota, que colocou no fogo para endurecer juntamente com os outros vasos de barro.

Arte da Antiguidade⁴⁴.

E uma segunda, ainda no século V e VI – e de um ponto de vista mais inteligível – defendendo os conceitos platónicos da Arte como imitação da Ideia, que ficaram bem estabelecidos no pensamento cristão, pelo empenho da filosofia de Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que faz a ponte entre o neoplatonismo ateniense e a tradição mística cristã... se bem que, em territórios afetados por grandes migrações, esta tendência da Arte, como imitação da Ideia, era alternada por via de um gosto bárbaro mais “primitivo” da imagem pela imagem⁴⁵.

A grande cisão que surgiu na cultura Bizantina com o movimento Iconoclasta dos séculos VIII e IX, que condenava como idolatras as representações da divindade como tal, favorecendo uma imagética mais secular, não afectou todavia as noções de Arte como imitação da realidade e como imitação da Ideia, que ainda alternavam, em simultâneo, consoante as geografias e o entendimento de questões estéticas de cariz mais local...

Posteriormente, no século XII, é possível encontrar nos escritos dos teólogos místicos da Escola de São Vítor uma tentativa de reconciliação (em bases Platónicas) do conceito de Arte como imitação da realidade e como imitação da Ideia... E em especial o próprio Hugo de São Vítor que, inspirado por Santo Agostinho, postulou que os objectos visíveis criados pela Arte, com a intenção de mostrar o invisível, não deveriam ser alterados, deformados, ou distorcidos arbitrariamente (uma crítica inconsciente ao ainda distante movimento Abstracionista), e ao representar seres imaginários ou criaturas místicas tal seria apenas possível a partir de imagens da Ideia⁴⁶...

Assim, a realidade visível é uma mimese da Ideia, e a Arte é uma mimese da Ideia transmitida pelo meio da realidade, o que significa, em última instância, que a fidelidade imitativa ao real constitui fidelidade à Ideia, da qual a realidade é uma imagem. Algo fiel ao real é algo fiel à Ideia que constitui esse real... e ao imitar o real estamos a imitar a Ideia, pois o real manifesta a Ideia (sendo a cópia do real uma cópia

44 Na segunda fase da expansão da fé Cristã, a Arte como imitação da realidade acabou finalmente por ser aceite no Ocidente, criando a base teológica para a imitação da figura humana – que criaria todas as representações futuras de Cristo – na semelhança entre o Filho e o Pai e a Santíssima Trindade, como ensinado por São Basílio de Cesareia na sua Epistola do século IV.

45 Podemos referir-nos aqui à denominação de uma civilização Anicónica – período primitivo anterior à criação de imagens esculpidas... que antecedeu as primeiras estátuas gregas primitivas da Antiguidade, que tinham, como particularidade, os corpos serem esculpidos em madeira, e a cabeça e os membros em pedra, denominados Acrólitos...

46 Outro teólogo da mesma abadia – Ricardo de São Vítor – prossegue tal conceito ao afirmar que os objectos visíveis são como a imagem de coisas invisíveis... *“quasi rerum invisibilium picturam”* – à letra – *como uma pintura invisível*.

em primeiro grau).

Conceitos similares podem ser deduzidos nos escritos e pensamentos de Guilherme de Conches que, tal como outros filósofos do século XII, professorava a doutrina Platónica do “*Deus Artifex*” (deus artesão) e de “*Natura Artifex*” (natureza artista/artesã), expondo a doutrina que a Arte é uma imitação da Natureza como um processo produtivo, no sentido em que o artesão imita a Natureza em tudo o que faz, e a imitação da Ideia é o resultado material desse processo, pois a Ideia foi previamente concebida na mente do artesão.

Todavia – salvo raras reinterpretações – o conceito de Arte como imitação da Ideia parece ter prevalecido até meio do século XII, com o juízo que as formas naturais partem de Ideias... embora, na segunda metade do mesmo século, o conceito de Arte como imitação da realidade tenha regressado e se tenha enraizado até à denominada época Renascentista.

Ars Simia Veri (termo Medieval) ou *Ars Simia Naturae* (termo desenvolvido por Boccaccio para opor ao primeiro), que significa literalmente, e respectivamente, *Arte, o macaco da verdade*, e *Arte, o macaco da natureza...* é uma curiosa metáfora que resume perfeitamente o paradigma que prevaleceu até ao Renascimento, e que se alterou quando o símbolo adoptado pelos Artistas (principalmente Escultores e Pintores) passou a ser o macaco... em homenagem ao mito de Boccaccio de Epimeteu (irmão de Prometeu castigado ao ser transformado em macaco, e exilado numa ilha por Zeus, por ter ousado afirmar que foi o primeiro a modelar uma forma humana a partir da lama...) e onde tais considerações originaram posteriormente a noção: “A Arte imita a Vida”⁴⁷.

Foi a partir deste conceito da Arte imitar a Vida, que cresceu a popularidade do tema da Natividade de Cristo (representado como um segundo Adão), e apresentado realisticamente e com grande frequência, principalmente entre os Franciscanos – inspirado a partir da primeira cena da Natividade de 1223, realizada à época com pessoas reais por São Francisco de Assis – e posteriormente registada em pintura por Giotto e muitos outros, e em Escultura pela criação de presépios⁴⁸.

Com uma referência explícita a Aristóteles (e com alguns ecos dos conceitos Platónicos

47 Uma modificação da expressão “A arte imita a natureza”, de Aristóteles, livro II, da *Física*; onde Aristóteles trabalha com os conceitos de: “arte” (techné), “imitação” (mimesis) e “natureza” (physis)... distanciando-se da “arte” como *poiesis*, da “vida” como *práxis*, e onde o conceito de natureza se refere à característica essencial da coisa natural, que a técnica tenta reproduzir no artefacto manufacturado.

48 Posteriormente, e impressionado por essas pinturas, Tomás de Aquino, o teórico dominicano, escreveu: “*procedit ad similitudinem alterius*” que à letra significa *procede como qualquer outra*, o que por outras palavras significaria que a cena é uma imitação da realidade.

de “*deus artifex*” e “*natura artifex*”), no canto XI do *Inferno* de Dante, este estabelece que a Arte “humana” – no sentido em que a Arte era compreendida na Idade Média – era uma imitação do processo produtivo da Natureza, que por seu turno imitava a actividade criativa divina... a mesma teoria que assume que a actividade humana é derivada da actividade divina através da Natureza – de tal forma que toda a acção humana é considerada como uma imitação do processo produtivo natural – e que também se encontra manifestado no livro II do *De Monarchia* de Dante.

Na perspectiva da Arte como imitação da Natureza, o pintor Italiano Cennino Cennini refere-se à imitação de outras obras de Arte, como sendo um passo natural na formação dos jovens artistas (aconselhando todavia contra a cópia das obras de mais do que um mestre em simultâneo), mas afirmando que a primazia fundamental está no referente Natural: “o guia mais perfeito que um artista pode ter é a porta de entrada triunfal de poder copiar da Natureza”⁴⁹.

Também, através da cultura Florentina do século XIV, os dois conceitos de Arte como imitação de obras de Arte – na pessoa dos mestres, mais precisamente de Giotto – e de Arte como imitação da realidade, aparecem reunidos, como afirmam Filippo Villani e Giovanni Boccaccio.



(fig. 7) Retrato de Laura de Noves pelo pintor Simone Martini (pintor italiano radicado em Siena)

Todavia, da maioria dos vultos de relevo à época, Petrarca ocupava uma posição isolada a este respeito – seguramente influenciado pela cultura Gótica tardia da Provença e de Siena – e mantinha uma defesa cerrada da filosofia Platónica... aspecto claramente visível no seu célebre soneto em elogio do retrato de Laura de Noves (em cima) pintado por Simone Martini, e onde este postula o conceito de Arte como imitação da Ideia.

A posição Medieval resumiu-se, assim, a dois polos de concepção mimética: Arte como *mimesis* da Ideia, e Arte como *mimesis* do Real – pois quando a imitação dos clássicos entra na equação, é apenas para se conjugar com a imitação da realidade... Todavia, a importância da Significação e da Alegoria na Arte à época Medieval – designadamente,

49 A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art*: Volume X, página 99.

quando algo tem um significado diferente daquilo que era representado, ou representa algo inteligível (Deus, o diabo) relativamente às superfícies aparentes e sensoriais – criou uma justificação para compreender a Arte como imitação de uma Ideia – ou, pelo menos, como representação de uma realidade supramundana ou inframundana – o que ao longo de toda a Idade Média é invocado como justificação para a existência de uma Arte não-mimética no sentido literal da palavra.

Neste ponto, um dos seus grandes opositores foi Isidoro de Sevilha (um dos últimos grandes Académicos do mundo antigo) que pugnou ferozmente contra o conceito de Arte não-mimética, baseado principalmente numa apologia Aristotélica que procurou preservar e espalhar pelos seus conterrâneos... todavia – e principalmente no período Medieval – este conceito de Arte não-mimética estava destinado a resistir, devido a uma questão meramente pragmática: a necessidade da criação de uma heráldica simbólica (rica em abstracção colorida de design iconográfico) para nobres e novos burgueses decorarem as suas novas *villas* e mansões⁵⁰...

No período Renascentista, reemerge a ideia do modelo idealizado da Antiguidade como cânone de perfeição (com o revisitar de noções Platonistas), na qual a interpretação dominante de mimese torna-se uma combinação entre a imitação da Arte e a imitação da Ideia, crescendo o conceito de Arte como algo intrínseco à mente do artista, e não algo extrínseco apenas presente no modelo⁵¹.

Num dos centros nevrálgicos do século XV – Florença – a teoria da imitação da Ideia recebeu um forte incentivo da essência ideal do trabalho de Arte, que considerava que produzir uma obra de Arte é materializar, isto é, imitar a Ideia concebida pela mente do artesão (assim como o próprio mundo está concebido como uma Ideia presente em Deus (a denominada *forma formativa*)). Tal, é particularmente visível nos trabalhos de Marsílio Ficino (contemporâneo teórico de Pico della Mirandola), que postulou no tratado *De raptu Pauli*: “Quando se considera uma obra de Arte produzida por um artesão e, deixando de lado a substância material [ou matéria], considera-se a ordenação do trabalho, tudo o que resta é a mente do artesão que já se revelou para a sua própria mente.”⁵²

50 Foi Filippo Villani quem, por fim – exaltando os artistas como imitadores da realidade – sinalizou o fim da concepção Medieval de mimese, ou pelo menos daquelas tendências não miméticas que em variados graus acompanharam a tendência mimética ao longo da Idade Média.

51 Contrariando Cennini, os círculos literários Renascentistas concluíram uma disputa entre a imitação de um ou de vários autores clássicos... chegando à conclusão que é preferível a imitação do maior número de autores, e onde o conceito de imitação da Antiguidade, se confunde com a reflexão sobre a experiência num ideal interno de perfeição.

52 “*When you consider a fine work produced by a craftsman and, leaving aside the material substance*

Leon Battista Alberti, grande polímata (e símbolo raro do “*uomo universale*” Renascentista) testemunha no seu *De pictura*, que o único objectivo de um pintor deve ser “*representar o que vê*”, mas sempre a partir de um ponto de vista analítico e científico, de total compreensão do funcionamento espacial do que procura representar; pois, para ele, a pintura é uma ciência baseada nas “*proporções e embelezamento da superfície*”, considerando o desenho a raiz da Pintura, que encarna no fundo, apenas uma aplicação prática da Óptica como ciência.

Por outro lado, critica o facto de se imitar ou simular directamente a realidade:

Deve agradar ao pintor não só representar uma semelhança total, mas também acrescentar beleza, visto que a beleza não é menos bem vinda que essencial na Pintura. O pintor antigo Demétrio falhou ao alcançar os píncaros da fama porque preferia representar as coisas como eram, em vez de embelezá-las.⁵³

Uma concepção análoga – de Arte como ciência, mas omitindo a imitação da realidade em favor de uma base matemática para essa realidade – encontra-se no *De prospectiva pingendi*, de Piero della Francesca. Aqui é apresentada a imitação da Ideia como uma concepção científica da Arte, que resolve a imitação dos grandes mestres com uma imitação da Natureza. A contraposição da imitação da Arte com a imitação da Ideia encontra-se na disputa entre Pico della Mirandola e Pietro Bembo (humanista e cardeal Italiano), onde o primeiro – ao defender a Arte como imitação da Ideia – usa na sua resposta a Bembo, o exemplo dado por Cícero ao citar Fídias (como já referido acima)... Por outro lado, Bembo, que defendia a imitação da Arte preexistente (de acordo com a sua própria prática de escrita poética e teórico-literária) onde apenas aquilo que já foi aceite como belo e perfeito merece ser imitado... Refere-se ao exemplo prático que observou (até ao dia da sua morte), de artistas que se dirigiam à sua amada cidade de Roma, para estudar toda a estatuária e Arquitectura clássica dos grandes mestres, e – numa perspectiva Académica – valorizando o valor das suas próprias obras pela parecença que estas partilhavam com as obras finais dos grandes mestres.

Um clássico, perdurante, é o livro *O Cortesão* (1528) do humanista Baldassare Castiglione, que no livro I debate a complexidade relativa à excelência da Arte, através

[or matter] you consider the ordering of the work, all that is left to you is the mind of the craftsman which has already revealed itself to your own mind” (tradução nossa) A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art*: Volume X, página 100.

53 “It shall please the painter not only to reproduce a full likeness but also to add beauty since beauty is no less welcome than essential in painting. The ancient painter Demetrius failed to reach the heights of fame because he preferred to represent things as they were rather than to beautify them.” (tradução nossa) A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art*: Volume X, página 100.

da voz de uma das suas personagens – o Conde Ludovico di Canossa – que afirma que a Arte é uma imitação da Natureza, mas com uma ênfase que em certa medida relembra a atitude Platónica do *Deus artifex* e da *Natura artifex*... Existindo uma sugestão do ideal Platónico de Beleza *per se*, onde a beleza física (implicitamente o mundo natural da realidade imitado pela Arte) é uma imitação. A interpretação Platónica da natureza Ideal do belo, corresponde em parte à fonte de inspiração descrita por Rafael na muito citada passagem da carta para Castiglione:

«A fim de pintar uma bela mulher, faço uso de uma certa Ideia que me vem à mente...” Esta ideia “, que reúne em si todas as estirpes de beleza, irá apresentar um conceito universal e reduzirá a sua multiplicidade à unidade desse único princípio [da beleza] difundido em todo o mundo natural;... não a beleza particular de uma mulher, mas a beleza geral que investe todos os corpos [substância feminina]»⁵⁴.

Embora Panofsky não faça alusão a Francisco de Holanda no seu tratado – seguramente por desconhecimento das poucas traduções existentes à época – julgo ser justa neste ponto uma referência relativamente a este verdadeiro homem português do Renascimento...

Isto porque Francisco de Holanda não foi apenas um exímio pintor (infelizmente com poucas obras sobreviventes ou atribuídas), mas também um aventureiro destemido, que partiu para Roma em busca de conhecimento artístico, cultural e militar, em nome da coroa Portuguesa, conseguindo – através dos seus preciosos conhecimentos – e possivelmente travar amizade com os maiores e mais conceituados intelectuais e artistas à época e, principalmente, com o grande Miguel-Ângelo, inspiração máxima para a composição dos seus célebres *Diálogos de Roma*...

Iluminado por esse vigoroso espírito Renascentista, Holanda descreve o seu próprio pensamento relativamente à Arte... considerando que o artista não é um simples copista da Natureza, nem esta deve ser vista como o seu único referente de trabalho... pois o artista deve ser independente do modelo natural, ao dar primazia ao seu próprio modelo mental do objecto face à Natureza⁵⁵.

Isto não só ajuda à legitimação do valor do artista como um actor pleno das Artes Liberais, como cria uma correlação directa entre Ideia e criação artística... considerando

54 *«In order to paint a beautiful woman,... I make use of a certain Idea that comes to mind.” This Idea, “bringing together within itself all strains of beauty, will present a universal concept and will reduce their multiplicity to the unity of that single principle [of beauty] diffused throughout the natural world;... no longer the particular beauty of one woman, but the general beauty that invests all bodies [female substance].»* (tradução nossa) A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art*: Volume X, página 101.

55 Holanda foi um precursor deste conceito, mesmo antes de Giovan Paolo Lomazzo (e o seu *Idea del Tempo della Pittura*), ou mesmo Zuccaro.

o artista como um criador do *novo* a partir do seu espírito, e não apenas como um *transformador* da Natureza visível.

Esta é uma noção obviamente inspirada por Miguel-Ângelo e pelos seus conceitos Neoplatónicos... por sua vez inspirados por Ficino e a sua noção de *Deus in Terris*... por Tomás de Aquino, e o seu conceito de *quasi ideia*... e por Santo Agostinho, onde a Ideia existe apenas no interior do artista...

Assim, a Ideia era entendida por Holanda como *imaginação, fantasia*, e fonte primordial de toda a criação artística... explicando o motivo porque, ao abordar o bloco de mármore, Miguel-Ângelo apenas necessitava de libertar o seu excesso de matéria, por forma a revelar a Ideia que já se encontrava no seu interior...

1 – DA MIMESE I

1.4 – TEORIA DA TRAGÉDIA E DO SUBLIME

Nascido e firmado das contrariedades entre o Belo e o Transcendental, o Sublime, do latim *sublimis*, é como o conhecemos – a partir do século XVIII – uma experiência estética que desafia os sentidos, como medida única do empírico limitado e terreno. Uma experiência que, segundo críticos e teóricos modernos, é baseada na ambivalência do sentido de atracção e repulsa, e por tal, difere de (quando não contradiz directamente) o conceito de Belo agradável e pitoresco. Algo ligado ao grandioso e ao extraordinário da Natureza, e capaz de provocar sentimentos de solidão, de espanto e de inacessibilidade diante do incomensurável. Como tal, a estética do Sublime⁵⁶ foi um elemento fundamental não só da reacção anti-clássica do século XVIII (pré-Romantismo), mas também daquela visão romântica da Antiguidade que encontrou a sua formulação mais coerente no século posterior (Romantismo). Este efeito, forma ou temática que transcende as proporções das medidas e circunstâncias Humanas, é conseguido apenas por cenários ou imagens irreais ou deliberadamente de inspiração terrífica...

É o caso de uma estrutura arquitectónica monolítica que, devido à sua vastidão indeterminada e/ou aos seus violentos contrastes de luz e sombra, consegue criar um sentimento de presságio, antecipação e tensão que gera o mesmo sentimento de prazer Sublime, que supera o mero valor estético da beleza e do gosto... O Sublime é também (e originalmente pensado a partir do clássico anónimo do século I, traduzido pelo poeta Nicolas Boileau, em *Traité du Sublime*) utilizado nas áreas da literatura e da pintura para designar paisagens naturais ou pintadas, repletas de horizontes atormentados, e grandes contrastes de qualidades dramáticas... como tempestades num mar revolto, florestas negras e misteriosas, desfiladeiros sem fim, desertos inóspitos, etc⁵⁷.

Uma temática posterior, inspirada na capacidade destrutiva do Tempo, e na fútil tentativa que o Homem persegue ao tentar dominá-lo apenas com o poder da mente, encontrava a sua representação formal em ruínas e edificações abandonadas – reais ou artificiais – da qual o exemplo artístico maior será o magnífico trabalho de gravura de Giovanni Battista Piranesi (seguramente a primeira fonte de inspiração para M. C.

⁵⁶ Muito baseada no tratado *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de 1757, por Edmund Burke, e que inspirou posteriormente Kant e Diderot.

⁵⁷ Alguns exemplos – mesmo de épocas mais recuadas – encontram-se pintados por: Hieronymus Bosch, Joachim Patinir, Alexandre Magnasco, e principalmente por Salvator Rosa.

Escher)... Tal, conjuntamente com a temática da disparidade de forças entre a imensidão da Natureza *versus* a pequenez do Homem – mesmo com a consciência, inteligência e sensibilidade, de quem compreende e aceita as forças esmagadoras da Natureza, não deixando todavia de enfrentar essas forças quando as circunstâncias o exigem... (como os inocentes, e castos, Siegfried e Parsifal, de Wagner) – reúne o conjunto geral do pensamento teórico formal relativo ao Sublime.

E embora a utilização do termo Sublime tenha estado presente na maioria dos países e épocas de alto cariz estético, apenas em algumas teve a conotação positiva que actualmente vigora... designado como algo aterrorizador, capaz de assombramento espiritual; um grande fenómeno artístico, de onde fogem palavras, representando o espanto e êxtase de quem observa pela primeira vez um fenómeno de grande escala... Algo apresentando um ornamento gigante com o intuito de espantar, forçando o espírito do espectador para lá de uma experiência racional inteligível, através de uma deformação intencionalmente perseguida, de forma a expressar uma visão dramática da realidade. Um exagero do Real...

Não como um corolário lógico, mas como uma simples proposição, a história do Sublime apresenta-se assim como uma reconstrução deliberada deste termo, que ao longo dos tempos procurou definir uma categoria estética particular, que é distinta do “Belo” clássico, e apenas usada num sentido restrito para designar não a qualidade (o valor estético), mas uma teoria de formas simples, balanceadas e harmoniosas, que dão ao observador um sentido de serenidade espiritual⁵⁸.

Embora não totalmente assente numa condição *sine qua non*, este sentimento do Sublime, procurado por artistas de todas as épocas que intentam excitar o espectador numa simulação/experiência, como se este fosse tocado pelo mundo metafísico, nasce comumente de ligações religiosas e divinas e suas representações... ou em outras alturas, apenas inspirado pelas *maiestas* (*maiestas dei* – imagem divina) de Deus, que criam uma imagem apoteótica do espaço sidéreo, que é igualmente mística e fantástica, e que instila no espectador um sentimento de temor que coincide com o Sublime. Tal está presente nos ícones religiosos da Igreja Ortodoxa, em muita da Arte Medieval Cristã (principalmente nos trabalhos de Fra Angelico, padroeiro dos Artistas) e mesmo da época icónica da Arte budista (século I d.C.).

58 Distinto – mas com pontos de contacto – da Teoria das Formas (Teoria das Ideias) que Platão desenvolveu para tentar resolver o Problema dos Universais, e que na época renascentista foi encerrada definitivamente pelo Nominalismo, de onde o conhecimento do Mundo parte dos particulares para os Universais e não o inverso.

Será possível apontar uma pequena gênese para a noção de Sublime na *Poética* de Aristóteles, onde este, em oposição à condenação Platónica da mimese do *feio*, declara que a representação de um fenómeno que desperte piedade e terror é capaz de libertar e elevar a alma. Todavia, a explicitação teórica mais completa inicia-se no tratado anónimo *Do Sublime* (atribuído por Francesco Robortelli, em 1554, a Pseudo-Longinus) que procura expor como o Sublime retórico – por meios de uma certa nobreza de expressão – pode elevar a alma do ouvinte não apenas a um estado de persuasão (que seria o objectivo último), mas a sentimentos de êxtase, felicidade e orgulho... Tal foi posteriormente extrapolado para todas as áreas artísticas⁵⁹...

Não obstante, a influência deste significativo tratado foi lenta na Europa, tendo tido mais sucesso, anos mais tarde, na cultura inglesa e no Reino Unido. Foi a partir daqui que nos séculos XVIII e XIX o conceito de Sublime recebeu as suas primeiras formulações teóricas relevantes, com uma aplicação dupla, quer na poesia, quer nas artes visuais.

De entre os seus primeiros formuladores – embora o Sublime não seja ainda referido como tal – encontram-se Joseph Addison, que no jornal *The Spectator* (1712) cria uma ligação entre a Filosofia Empírica e a Estética; e George Berkeley, que referindo-se à natureza da percepção humana, no seu *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710) ajudou a formular um novo guia para o *gosto* do século XVIII⁶⁰.

Destacando e analisando alguns dos ensaios de Berkeley – relativamente ao prazer do Sublime – é descrito no segundo tratado o sentimento de calma espiritual que advém da contemplação de espaços vastos de cariz panorâmico, e sem fronteiras visíveis, e de cenários reais ou imaginários como mares revoltos e em tempestade. No quinto ensaio estes conceitos são aplicados à avaliação estética de trabalhos arquitectónicos, no qual o Sublime consiste na grandeza quer do edifício como um todo, quer do seu estilo de construção. E no oitavo ensaio é discutida a relação do Sublime com o espectador, e como este tira prazer de uma descrição horrível, ou terrível, ao possuir o conhecimento de que não precisa temer os objectos, cenários ou situações descritos.

É este aspecto do Sublime que prevaleceu até aos dias de hoje, e que é concisamente

59 Tratado retórico do primeiro século da era cristã – supostamente editado por um grego de origem hebraica – encontra-se reunido como um epistolário, e devido ao seu carácter controverso originou inúmeras disputas entre os seguidores de Apolodoro de Atenas e os seguidores de Teodoro de Gadara – referidos por Quintiliano, no livro III do *Institutio Oratoria* – onde os seguidores de Apolodoro professavam um ideal mais demonstrativo e racional da Arte retórica, e os seguidores de Teodoro davam uma maior importância aos seus elementos mais sugestivos, patéticos, e fantasiosos.

60 Estando presente a antítese entre o *rigor* de John Locke e das Ideias na *mente filosófica*, e o *deleite* de Berkeley e das Ideias na *imaginação literária*.

descrito por Berkeley no segundo diálogo entre Hílas e Filonous, quando o segundo observa e declara que as nossas almas estão preenchidas por um “*terror agradável*” no instante em que avistamos vastos oceanos, ou grandes montanhas cujo pico está perdido para lá das nuvens, ou antigas florestas rodeadas de escuridão e mistério.

Todavia, foi Edmund Burke, no seu *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, publicado em 1757, quem primeiro problematizou rigorosamente o conceito empirista de Sublime, basilando as teorias que imediatamente ganharam grande aceitação na cultura Inglesa ao longo do século XVIII e seguintes... Foi ele quem definiu o Belo como inspirando sentimentos de carinho e afecto, enquanto que o Sublime criava sentimentos de melancolia e terror.

A memória do êxtase referido por Pseudo-Longinus no tratado *Do Sublime* está também patente na descrição de Burke da sensação de temor e espanto evocada pelo Sublime... afirmando o filósofo inglês que este êxtase, embora não seja produzido por pensamentos racionais, antecipa e estimula estes pensamentos de forma irresistível... e é nesta violência de emoção que precede o pensamento racional que se encontra uma das razões porque o Sublime – precisamente na definição sensorial dada por Burke – viria a ocupar um lugar central na teoria do Romantismo.

Após definir a ideia geral do Sublime, Burke continua a analisar os vários aspectos que podem produzir uma obra de Arte sublime, dando como exemplo a Arquitectura: em objectos que, pela sua forma criem terror, seja pela vastidão das suas dimensões, seja pela sua alma ameaçadora... objectos terríficos pela sua obscuridade, ou pela manifestação de um poder latente... Objectos ou edifícios que pela vastidão das suas dimensões, ou pelo infinito artificial que definem – através de uma repetição e uniformidade das partes – contribuem para o Sublime arquitectónico numa magnificência bem ordenada⁶¹...

Pelo facto do prazer do Sublime não ser um prazer *puro*, mas um prazer que existe misturado com dor e terror, foi feita, à época, uma oposição entre este e o clássico prazer do Belo – criando também por reflexo uma pequena antítese entre o Sublime e o Belo... Todavia, muitos filósofos como Kant, que conhecia bem o trabalho de Burke, viam no Sublime não a negação do Belo, mas um novo valor estético positivo, preferindo ver o Sublime como contrário, mas não contraditório do Belo (na boa senda

61 Aqui o paradigma óbvio seria a arquitectura Gótica, mas para Burke tal não é o caso, pois devido à presença de múltiplos ângulos nas catedrais, e à denominada “paixão séria” da religiosidade, este opta por edifícios de formas simples, e que idealmente sejam muito iluminados no exterior, e em penumbra quase total no interior... pois a verdadeira paixão do Sublime está na escuridão, e não na luz.

do quadrado da oposição da lógica Aristotélica).

Após incursões menores, Kant no segundo livro da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) começa por enunciar que o prazer estético – ao contrário do dito por Burke e pelos Empiristas em geral – não depende das sensações... pois, de acordo com este trabalho, a diferença entre o Belo e o Sublime consiste apenas no facto de que o Belo produz um sentimento de exaltação da vida, enquanto que o Sublime produz um sentimento de suspensão da vida, seguido por uma forte efusão da força vital do indivíduo⁶².

Posteriormente, Friedrich von Schiller (1759-1805) deu seguimento a estas noções Kantianas, estendendo-as à representação artística da paixão do sofrimento, e da dor, e à noção da nossa consciência de liberdade moral, originando o “Sublime patético” (que é uma representação do *phatos*, do próprio sofrimento, e que não pode ocorrer ao contemplar a Natureza):

*A conclusão de Schiller é que o Sublime patético só pode ter lugar na Arte, e especificamente no género artístico que se dedica à apresentação do sofrimento nos limites de uma experiência estética prazerosa, ou seja, a tragédia.*⁶³

Nesta distinção entre “Sublime contemplativo” e “Sublime patético”, Schiller refere que o segundo tem como condições primordiais (ao ser representado pela Arte trágica) representar o sentimento ao qual o nosso Ser moral é entregue a partir da causalidade desse sofrimento e, portanto, da sua influência sobre a determinação da nossa vontade. Ao transpor o Sublime da esfera da Natureza para um sentimento ligado a uma obra de Arte, a aplicação na Escultura e na pintura consiste em duas regras: a representação da natureza do sofrimento... e a representação da liberdade moral na resistência a esse sofrimento.

Johann Gottfried von Herder (1744-1803) filósofo alemão que considerava o desenvolvimento da História da Humanidade como produto de uma *bondade inteligente* – embora crítico de alguns aspectos postulados por Kant – foi um dos grandes defensores de Burke, enfatizando as derivações deste a partir dos princípios da Física de Newton, a saber, a atracção, simbolizando o Belo; e a repulsa, simbolizando o

62 Todavia, à semelhança do Belo, o Sublime também produz um prazer universal desinteressado, o que leva Kant a fazer ainda uma subdivisão entre: *Sublime matemático* (simples, imenso e situado enquanto experiência no limiar do Belo, quando este perde a sua proporção e torna-se infinito, sem proporção e sem Forma) e o *Sublime dinâmico* (selvagem, informal, terrífico.) Tanto um como o outro ultrapassam o Homem: no primeiro caso pela imaginação, e no segundo, pela integridade física, revelando ao Homem a sua dimensão espiritual.

63 SCHILLER, Friedrich, *Do Sublime ao Trágico*, página 82.

Sublime. Herder afirma no seu último tratado *Kalligone* (1800), que o Belo e o Sublime não são opostos, mas partem da mesma árvore metafórica, que comporta no seu topo a Beleza na sua forma mais Sublime... Pois, aqui, Sublime é um adjectivo que se atribui à Beleza, conciliando-se ambos no ideal do autor, embora apenas nas suas esferas e formas de expressão mais elevadas⁶⁴...

Relativamente à Escultura, como disciplina artística máxima, Herder assevera que o seu objectivo culminante e último deve ser a criação do Sublime, dando como exemplo o chamado *estilo sagrado* dos gregos, que age no espírito com uma força indescritível, deixando o afecto sensível para trás, e conseguindo com apenas algumas formas – por vezes brutas e ásperas – criar uma forte e sólida unidade, e com isso, uma grandeza que transforma a imaginação humana... pois é a simplicidade que dá força à imagem, modela uma unidade vigorosa, criando por fim o Sublime...

Também Schelling chegou à mesma conclusão da inseparabilidade entre o Belo e o Sublime. Para Schelling, o Ideal do Belo sem o Sublime é o Ideal ainda preso a uma ideia obsoleta de Classicismo de formas frias e regulares... é o Ideal romântico do material sem forma, da liberdade absoluta sem disciplina, do caos. A verdadeira beleza – o Belo Ideal, segundo Schelling – é a união da liberdade e da disciplina, do inconsciente e do consciente, e da beleza e do Sublime. E este Sublime – descrito de forma tão poética – é o infinito que se revela a si próprio no particular, e que se expande para além da estreiteza de uma forma que aprisiona na sua própria particularidade... enquanto que o Belo é a exposição do particular no absoluto, a representação absoluta do particular na determinação formal que o estabelece como particular.

Hegel, no seu livro póstumo, intitulado *Estética*, resume das lições de estética reunidas pelos próprios alunos e amigos das suas aulas em Heidelberg e Berlim, proporciona um contexto histórico à relação dialéctica entre o Belo e o Sublime, ao considerar os dois como diferentes estágios na evolução da História da Arte. Como ponto de partida, Hegel adopta a distinção entre o Belo e o Sublime formulado por Kant na *Critica da Faculdade do Juízo* – na qual o Belo é um sentimento universal e necessário, sem relação com qualquer conceito independente – e define o Sublime como uma tentativa de expressar o infinito, independentemente da impossibilidade de encontrar algo no mundo real, adequado a tal expressão.

De acordo com Hegel, e devido à falta de referentes no mundo real, o Sublime é

64 Em relativa consonância com Aristóteles, Herder usa o exemplo da Arquitectura grega, que junta o Uno e o Múltiplo... para afirmar que, quando a impressão do Uno prevalece, o edifício parece Sublime; quando é a impressão do Múltiplo que prevalece, o edifício aparece Belo para nós.

inexprimível por intermédio do finito, e pode encontrar expressão não nas Artes visuais, mas apenas através de representação verbal, por outras palavras, na Poesia... mais precisamente a antiga poesia hebraica do Velho Testamento, que é para Hegel a mais alta expressão do Sublime. Na sua opinião, a Iconoclastia da religião hebraica é justificada, precisamente porque o Ideal estético do Velho Testamento foi fundado nos pilares do Sublime... que Hegel considera pertencer apenas à dinâmica da Arte simbólica, depreendendo, de tal forma, que a Arte Clássica como um todo nunca poderá exprimir o Sublime como um fim estético de natureza empírica.

Na sua análise, que identifica vários ideais estéticos, com os sucessivos estágios na evolução histórica da Arte, o Sublime é concebido como um tirocínio condenado *a priori*, pois ao estar tão ligado à Arte simbólica – que praticamente desapareceu com o surgimento da Arte Clássica, e que posteriormente deu lugar às artes representativas – devido às suas limitações expressivas, não conseguiu elevar-se à representação do infinito, em cujo âmago reside o Sublime.

Embora Hegel nutrisse simpatia relativamente aos ideais da escola Romântica – com a sua centralidade no Sublime – à data da sua morte, em 1831, esses ideais estéticos estavam praticamente extintos na sua Alemanha natal, mas em vigoroso florescimento em França, onde apenas um ano antes Victor Hugo tinha começado a escrever *Notre-Dame de Paris*, obra na qual a apologia crítica da arquitectura Gótica é baseada na ideia estética do Sublime, entendido nas duas especificações Kantianas: do Sublime matemático, e do Sublime dinâmico, com alguns laivos de Sublime terrível, macabro e monstruoso. Tais conceitos do Sublime romântico apresentam-se de forma gráfica nas próprias ilustrações escolhidas por Victor Hugo para a primeira edição do seu livro.

Numa posição mais isolada encontrava-se Schopenhauer, que, na primeira metade do século XIX com o livro: *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), definia o sentimento do Sublime como algo originário da contemplação de objectos cuja forma significativa (embora estimulando uma contemplação pura) demonstravam uma atitude hostil em relação à vontade humana em geral, ameaçando-a com uma força tão poderosa que obliterava toda e qualquer resistência, reduzindo-a a nada, face à sua “grandeza incomensuravelmente grande”⁶⁵.

Em oposição ao prazer do Belo, que é derivado do conhecimento que o liberta da vontade, o prazer do Sublime parte da contemplação da vontade em si. Schopenhauer

65 Deste ponto de vista, Schopenhauer aprova e adopta a distinção de Kant entre o Sublime matemático e o Sublime dinâmico, embora retirando-lhe toda e qualquer referência à moralidade.

dá como exemplos do Sublime em Arquitectura, a Basílica de São Pedro em Roma e a Catedral de São Paulo em Londres, no interior das quais o Sublime matemático ocorre... pois estes interiores, embora pequenos em comparação com a totalidade do Universo – são totalmente acessíveis e visíveis para o observador nas suas três dimensões, e por essa razão, dão a impressão do tamanho que relativiza as proporções do corpo Humano.

Ao referir-se relativamente à Escultura, Schopenhauer repete os argumentos de Johann Winckelmann (1717-1768) e Gotthold Lessing (1729-1781), negando que esta possa alguma vez exprimir na matéria o Sublime, relegando-lhe – a ela, e a todas as outras artes visuais – apenas duas grandes qualidades estéticas: a Beleza e a Graça.

Posteriormente – sob a influência de Schopenhauer e Wagner – Nietzsche redige o seu tratado *A Origem da Tragédia* (1872), onde aplica o dualismo de Schopenhauer entre *vontade* e *ideia*, como formas plenas para a interpretação do mundo antigo. Tal leva-o a distinguir entre Arte Apolínea (simbolizada pelo deus Apolo), que é serena, clara, de ideia e ideais puros, e cujas características correspondem ao Belo, como este foi definido em oposição ao Sublime, por Burke, Kant e Schopenhauer... e uma Arte Dionisíaca (simbolizada pelo deus Dionísio), inspirada por uma vontade inconsciente e indomável, sombria, excessiva e intoxicante, correspondendo em grande parte ao conceito de Schopenhauer do Sublime⁶⁶.

Nas últimas páginas do seu tratado de princípio de carreira, Nietzsche discorre sobre uma relevante problemática, que permitiria restabelecer o conceito de Sublime na época Moderna: o Mundo e toda a existência podem apenas ser justificados como um fenómeno estético, no qual o feio e o discordante têm igualmente uma relevância capital. Esta afirmação que legitima, a um nível estético, aquelas formas que não correspondem ao Ideal do Belo, é equivalente a uma reabilitação filosófica da clássica dualidade entre o Belo e o Sublime, que a dialética Hegeliana tinha praticamente eliminado da estética do Idealismo.

A teoria do defensor do “método formalista”, Heinrich Wölfflin (1864-1945), é, como a de Nietzsche, fundada num dualismo estético intrínseco à visão do artista, derivado da consideração analítica da Arte e da sua História. Todavia, neste dualismo de Wölfflin, a Beleza e o Sublime não são referidos, pois é considerado que as suas categorias

66 Na sua referência ao mundo antigo, a distinção de Nietzsche entre Apolo e Dionísio está relacionada com o desejo, em consonância com a interpretação crítica e a avaliação da Antiguidade e do Classicismo de Winckelmann, ao qual todos (Lessing, Kant, Hegel, e mesmo Schopenhauer) tinham sido fieis.

aplicam-se à visão – em todos os seus pares: linear e pictorial, superficial e profundo, formas fechadas e abertas, multiplicidade e unidade, claridade absoluta e claridade relativa – e não ao sentimento... Os primeiros desses termos categorizam noções e conceitos de Beleza, enquanto que os segundos categorizam o Sublime. Tais ideais estão naturalmente fundados numa Psicologia do sentimento, que se transformam para Wolfflin – especialmente a partir da sua teoria “visibilidade pura” – numa dicotomia fundada na Psicologia da visão.

Numa noção puramente filosófica, Benedetto Croce (1866-1952) teorizou a unidade indivisível da categoria estética, e excluiu toda a esquematização para lá da expressão artística individual, tendo simultaneamente excluído rigorosamente qualquer regresso à dicotomia Belo e Sublime, postulando que a questão do Sublime está encerrada numa questão semântica (e como tal, subjectiva) onde o Sublime “é tudo o que é ou será chamado por aqueles que empregaram esse termo.”⁶⁷

Porém, não resistindo à afiada exclusão de Croce, o dualismo da categoria estética reapareceu nas teorias artísticas e na crítica da Arte na primeira metade do século XX, meramente pela necessidade de justificar criticamente todas aquelas tendências de Arte Moderna que são inaceitáveis do ponto de vista da estética monística, que, em última análise, foi fundada nos conceitos clássicos de beleza⁶⁸.

Uma última e verdadeiramente genuína teoria (do século XX) relativa à visão do Sublime como sentimento distinto do sentimento Belo, encontra-se no tratado de estética do filósofo alemão Nicolai Hartmann (1882-1950) que dedicou uma secção inteira do seu trabalho à temática da Graça e do Sublime... postulando que este último se encontra em qualquer campo da existência, e não apenas no campo estético.

Admitindo a Arte como uma criação de aparências fictícias, o Sublime pode assim ser designado por: Sublime artístico, quando este se encontra na estrutura e aparência formal criada pelo artista (Forma); ou Sublime estético, quando a forma não é Sublime, mas existe sublimidade no que esta representa (Conceito). Assim, o Sublime estético ocorre quando a admiração do espectador é acompanhada por *distância* e *espaçamento*, uma contemplação calma do objecto artístico admirado, sem participação directa na sua grandeza... Pois na estrutura de um trabalho de Arte, a sublimidade reside na mais *funda das profundidades*, onde a sua manifestação externa é apenas parcial...

67 MARVICK, Louis Wirth, *Mallarme and the Sublime*, página 4.

68 Doutrina filosófica segundo a qual o conjunto das coisas pode ser reduzido à unidade, quer do ponto de vista material ou espiritual, quer do ponto de vista das Leis (Lógica ou Física) pelas quais o universo se ordena. Toda a realidade é Una, pela fusão do material e do espiritual.

caracterizando-as pelo obscuro, o indeterminado, o misterioso, o profundo e inexplorado – no fundo – o abismal⁶⁹.



(fig. 8) *Athena de Velletri*

Na Escultura – dando como exemplo o capacete Coríntio de Atena (em cima) – o Sublime expressa-se para Hartmann como um grande ideal *humano*, que passa e perpassa para o *super-humano* (diferente do *Übermensch* de Nietzsche) como sendo algo ligado a uma intuição visionária que é apenas fixada em pedra, para, em paradoxo, demonstrar a sua leveza conceptual...

⁶⁹ Para Hartmann, o Sublime artístico é possível de ocorrer em todas as Artes, exceção feita apenas para aquelas que são – formal e conceptualmente – simplesmente ornamentais.

Esta definição estética de Hartmann, baseada na estrutura formal das Obras de Arte, como tal, é a mais recente formalização teórica relativamente ao Sublime Artístico, demonstrando que a questão dicotômica do Sublime e da Beleza, longe de estar obsoleta do debate, merece ainda a atenção quer da estética filosófica mais imparcial quer da crítica militante mais aguerrida.

2 – O *DECORUM*, A VEROSIMILHANÇA E A ORIGINALIDADE EM HORÁCIO

Com o pensamento Grego já sob influência Romana, Horácio – considerado o primeiro escritor pago da História – refere nas suas várias Sátiras, Odes e Epístolas, as regras da poesia de forma bastante extensa – como hábito descritivo, à época – em textos de apresentação de aula e resumo de pensamentos soltos com grande inspiração Epicurista. Na reunião de textos que é a sua *Ars Poetica*⁷⁰ é possível apreender – no segundo livro da *Epístola I* (a Augusto) – vários conceitos pertinentes que explicitam o pensamento romano à época, fundador desta nova vaga de renovado fôlego estético: “Foi logo nos seus princípios e terminadas as guerras que a Grécia começou a divertir-se, e veio a escorregar para a boa vida, devido ao bem-estar instalado, começou a gostar ora dos ginásios e seus atletas, ora das corridas de cavalos, e dos escultores do mármore ou do marfim ou do bronze e ficou com a cara e o pensamento colados aos quadros, ou nos tocadores de lira, ou a deliciar-se com as tragédias.”⁷¹

Foi neste ambiente *quasi* hedonista que uma valorização do artista, e das artes em geral, se efectivou, primeiramente através de um elogio aos poetas – capazes de aplacar a fúria dos deuses celestiais com a força da sua poesia – e, seguidamente, extensível a todos os campos artísticos, que tinham o seu lugar perfeitamente definido e categorizado... Ironicamente – segundo o próprio Horácio – exceção qualitativa feita à poesia, que atraía os curiosos e os estultos: “Ora quem não sabe pilotar um navio tem medo dos navios; não ousa fazer tomar abrótono a um doente, quem não aprendeu a dá-lo; no que toca a médicos, só os médicos o podem praticar e só os artesãos sabem lidar com a arte dos materiais; contudo, ignorantes e instruídos, todos escrevemos poemas à toa.”⁷²

Foi também nesta época que floresceu um novo conceito – e do qual Horácio foi um dos principais impulsionadores – caldeando a harmonia e a beleza como uma só, denominado *decorum* (referindo-se à questão estética da adequação, e apropriado ao envolvente), a que se seguiu o desenvolvimento e aprofundamento de outras figuras de linguagem da retórica, e figuras de estilo da poética – onde se destaca o tropo (poético) e o quiasmo – que posteriormente se uniram ao esforço mimético que guiava a pintura e

70 Dedicado a Lúcio Pisão (cônsul, poeta e patrono das artes liberais) e aos seus muitos filhos... uma a duas décadas antes de Cristo (data provável para a redação do poema).

71 Horácio, *Arte Poética*, página 67.

72 Horácio, *Arte Poética*, página 69.

a Escultura...

Por isso, não será correcto interpretar o seu enfoque na poesia como uma crítica à Escultura, mas como um elogio a todas as Artes miméticas: “Também os bustos moldados em bronze não podem exprimir com mais verdade do que a obra de um poeta os traços de carácter dos homens célebres.”⁷³ Esta comparação entre Escultura e Poesia – onde Horácio afirma, como exemplo, que ao ter de ser representado, de alguma forma, como objecto estético, não quer que tal seja nem através de uma má escultura em cera, nem em versos de fraca qualidade – apenas confirma a sua máxima de que em todos os campos artísticos – sem hierarquização Aristotélica e Platónica⁷⁴ – é necessário trabalho e dedicação para atingir a verosimilhança⁷⁵.

E embora no primeiro livro da sua *Sátira IV* não se detenha em nada de muito relevante para a questão estética – apenas noções de moral e bom comportamento em vigor na altura – assim como no livro segundo da *Epístola II* (dedicada a Júlio Floro), onde se entrega a debates sobre as nove musas⁷⁶ no Bosque de Academo (célebre local em Atenas onde se situava a escola de Platão) muito se pode apreender no livro central da sua *Arte Poética*, onde se começa por falar exactamente do *decorum* harmonioso, e da incoerência da reprodução artística de seres e entidades não existentes na Natureza:

*Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma.*⁷⁷

Para Horácio, a existência de seres mitológicos deve assim limitar-se ao mito – defendendo, com conhecimento da Escola Alexandrina, o conceito de verosimilhança da escola Aristotélica⁷⁸ – mas nunca perpassando tal conceito para a estrutura artística... sendo possível representar, mas não devendo ser utilizado como norma metodológica

73 Horácio, *Arte Poética*, página 79.

74 Centrados ainda no debate guiado pelo pensamento grego – de menos subtileza que o romano – em relação ao Teatro.

75 Ao perguntar ao escultor António Matos o que é a Verosimilhança este respondeu prontamente: “Atributo daquilo que parece intuitivamente verdadeiro, isto é, o que é atribuído a uma realidade portadora de uma aparência, ou de uma probabilidade de verdade na relação ambígua que estabelece entre imagem e ideia.” (António Matos, aula de Composição da Escultura – 08/02/2011).

76 *Calíope* – Poesia e Eloquência; *Clio* – História; *Erato* – Poesia Lírica; *Euterpe* – Música; *Melpômene* – Tragédia; *Polímnia* – Retórica; *Tália* – Comédia e Sátira; *Terpsícore* – Dança; e *Urânia* – Astronomia.

77 Horácio, *Arte Poética*, página 105.

78 Presente na *Poética* de Aristóteles, que entendia que “*pelos precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer; quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade*”.

de trabalho – por exemplo – na estrutura poética.

A Obra poética – extensível a outras disciplinas artísticas como a Escultura – que deve ser Una, simples, e formar uma Totalidade, tem por base a imitação da realidade, e na realidade não são existentes estes seres híbridos e imaginários; pelo que a sua representação pode provocar grande choque, devido à incoerência e à ausência de existir como *probabilidade* de verdade:

Porventura também sabes figurar um cipreste⁷⁹: mas que vem este fazer no meio dos destroços do navio, do qual, perdida já a esperança, quem te deu dinheiro para assim o pintares, a custo se salvou? Foi uma ânfora, sim, que começou a ser modelada: por que razão, da roda circulante, é um pote que vai sair? Em suma: faz tudo o que quiseres, contanto que o faças com simplicidade e unidade.⁸⁰

Este é o escopo de Horácio ao fazer a apologia do comedimento, do meio-termo e da justa medida, igualmente defendidos pela Escola Peripatética – e que insiste na necessidade da obra de Arte formar um todo, sem que o artista se perca em detalhes e pormenores que não melhoram o resultado final da obra de Arte... “Nas imediações da escola Emília, o mais ínfimo dos escultores moldará, unhas no bronze e até nele imitará cabelos sedosos, mas será infeliz no acabamento da obra por não saber criar um todo.”⁸¹ Neste ponto – falando da poesia dramática, mas extensível a toda a Arte – Horácio, tomando o papel precoce de exegeta, aponta um aspecto fulcral, que devidamente contextualizado, permite extrair conclusões pertinentes para o nosso tempo presente: “Não basta que os poemas sejam belos: força é que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte.”⁸² Este é o ponto fundamental, onde Horácio discute a dialéctica entre beleza e prazer... e embora ambas estejam interligadas e relacionadas – segundo esta noção – a beleza não é aspecto suficiente para criar uma obra de Arte, é necessário que exista igualmente prazer no seu admirar por parte do espectador⁸³...

Aqui, Horácio novamente em consonância com a teoria peripatética (e antecipando em muito o conceito de *espectador emancipado* de Jacques Rancière, ou de *espectador válido* ou *espectador esclarecido* postulado por Rui Chafes e outros), afirmava que é necessário uma participação (envolvimento) por parte do espectador, para lá da beleza formal que pauta o poema dramático (que também é necessária, mas não

79 O cipreste não é uma árvore marítima, o que destrói qualquer coerência e verosimilhança com o real.

80 Horácio, *Arte Poética*, página 107.

81 Horácio, *Arte Poética*, página 109.

82 Horácio, *Arte Poética*, página 121.

83 ...do qual se depreende igualmente, que a beleza não se encontra fundada no prazer, e o prazer por si só, não produz beleza.

suficiente) e do prazer que este cria ao ser escutado (que também é necessário, mas não suficiente).

Todavia, a importância de tal afirmação não pode ser elidida pela que se segue nos versos 119 presentes a partir da página 121 da sua *Ars Poetica*, onde Horácio se refere igualmente a uma outra questão de elevada pertinência para a instauração do pensamento Platónico (questão essa que em nosso entender fundou a génese de toda a sua problemática filosófica): a origem da linguagem... No fundo, a capacidade do Homem em associar sons a objectos físicos, e a incrível faculdade de – compreendendo tal fenómeno entre semelhantes – criar o que denominamos por Comunicação... não através de uma, mas de várias línguas diferentes... Em última instância, compreender a diferença, por exemplo, entre uma cadeira e uma mesa, não apenas por educação, mas também por instinto⁸⁴, ou senso comum... facto que ababelava Platão pela sua incompreensível característica racional *a priori*...

Tentando decifrar tal enigma, Horácio refere que a linguagem tem uma origem natural “[...] como fenómeno provocado pelas diversas impressões do espírito.”⁸⁵ o que – talvez sem grande espanto – se manteve no panorama científico contemporâneo, como acutilante tema de debate: “Mas ainda não se sabe como o cérebro associa o som “caneca” ao conceito de um recipiente cilíndrico, mais alto do que baixo, com uma asa, e que se enche de líquidos para se beber. Ou seja, como se atinge o significado das palavras – a semântica. Os cientistas deram agora um passo nessa direcção, ligando as palavras à anatomia do cérebro.”⁸⁶ Tal fenómeno tem uma grande relevância na criação e designação do que é uma obra de Arte, pois permite compreender a relação entre o artista e o objecto, e o objecto e o espectador final... visto como algo ambiguamente de cariz individual mas também colectivo...

Não querendo fazer uma leitura dúplice⁸⁷ sobre esta questão, principalmente pela sua relação com uma outra temática de grande importância, que é a insolúvel questão da originalidade numa obra de Arte (se tal é exequível), que para Horácio acontece num equilíbrio possível, mas muito penoso, pois o artista não deve imitar de forma servil algo existente (o que o transformaria numa artesão copista), mas também não deve ser

84 ...aqui entendido como predisposição comportamental, ou pulsão motivacional... em alemão: *trieb*; em inglês: *drive*... E que criaria, segundo Konrad Lorenz, uma *Erbkoordination* em tradução literal uma “coordenação herdada”...

85 Horácio, *Arte Poética*, página 120 – nota do verso 108.

86 Nicolau Ferreira - jornal *Público* de 28/04/2016.

87 Um adjectivo que curiosamente tanto se pode referir a algo que é duplicado, mas também a algo que é falso... levantando algumas questões pertinentes para a Arte na relação entre estas duas expressões...

demasiado pretensioso com os seus objectivos (desejando criar sozinho o inatingível)... dando como exemplo desse equilíbrio fugaz (naturalmente na visão da poesia dramática) a *Íliada*, de Homero... paradigma dessa *originalidade coerente*...

Um possível exemplo desse ideal intransigentemente realista de criação artística *original* está presente na figura e atitude de Ésquilo, dramaturgo inovador grego – considerado o maior tragediógrafo da História – que almejava transformar os clássicos festivais de competição e religiosidade em Arte⁸⁸ – em novos objectos de cariz artístico... ao introduzir, entre outras alterações, a existência de um palco em cena, de máscaras e vestes sérias no teatro dramático, e substituindo o papel do coro⁸⁹ por outros actores participantes da acção... aumentando o número de personagens numa peça, o que levava à criação de outros conflitos dramáticos paralelos e a um maior drama narrativo.

Esta conceptualização era aplaudida por Horácio, que considerava igualmente (embora romano) que os seus compatriotas eram displicentes e pouco cuidados no tratamento dos seus poemas, embora quatro séculos antes, Demócrito – filósofo do bom humor e da troça – já tivesse concluído a este respeito, que apenas podia ser poeta (extensível a artista) quem tivesse qualidades naturais que não necessitassem de ser desenvolvidas... embora afirmando igualmente que são necessários pelo menos dois atributos para se ser poeta (artista, diríamos): o talento (*ingenium*) e a técnica (*ars*). Afirma também – em sintonia posterior com Aristóteles – a necessidade dos poetas possuírem conhecimentos filosóficos... o que seguramente resolveria uma das problemáticas apontadas pela crítica Platónica aos artistas⁹⁰...

Embora neste ponto, Demócrito estivesse mais perto de Platão, ao considerar que a poesia (Arte) é apenas o resultado da Inspiração, combinado com o *furor poético*... existindo a *ars* e o *ingenium* em momentos distintos... enquanto que para Horácio, e para os Peripatéticos, tal envolvia uma combinação de *ars* e de *natura*... e onde a poesia (Arte) é o resultado da Arte e do Talento.

Por fim, é igualmente postulada uma dicotomia entre o que se designaria por poesia didáctica (concedendo primazia à Ideia): “Os poetas ou querem ser úteis⁹¹ ou dar prazer

88 Para Aristóteles, o seu sucesso deveu-se ao efeito catártico que as suas tragédias proporcionavam no espectador.

89 ...à época ainda besuntados com o mosto da uva... o que alude à origem ditirâmbica destes festivais ligados à vindima.

90 Embora seja necessário compreender que na época de Horácio, os conceitos de Poesia e de Filosofia se confundiam...

91 Útil aqui não é o mesmo que funcional (design), mas a forquedura: útil/ensinar/conceito e prazer/entreter/forma, como defendido pela Escola Peripatética (os itinerantes).

ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida.”⁹² ...e a poesia livre (concedendo primazia à Forma): “As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia, [...]”⁹³

92 Horácio, *Arte Poética*, página 147.

93 *Ibidem*.

3 – O NU E O BELO IDEAL

A problemática do nu apresenta-se originalmente como um curioso enigma prístino da tradição grega, que se refere a questões do homem não coberto – ou desocultado – como parte de uma verdade da realidade empírica... uma *aletheia* (ἀλήθεια)⁹⁴.

Na sua aplicação estética na Antiguidade, o escultor grego, ao tentar retratar o Homem, não o representava vestido, o que resumiria apenas as suas características intrínsecas, mas não o Homem, em si, nem uma suposta ligação a um mundo sagrado exterior (como acreditavam os Egípcios, os Assírios e os Caldeus)... o Homem deveria ser representado como ele é, no esplendor da sua *physis* onde realmente se encontra o Ser... Tal escolha deve-se ao facto de, na concepção grega, o sagrado se encontrar verdadeiramente no interior do Universo... e, como tal, o artista procura representar o Homem no interior do próprio *kosmos*⁹⁵, um mundo belo e ordenado.

Assim, a beleza do corpo não é representada como algo exterior (um modelo), mas como algo interior (um módulo) do próprio corpo... procurando, deste modo, descobrir as leis do organismo Humano, e não apenas as leis que regem e ordenam a beleza⁹⁶.

Devido a este facto, a nudez (aqui novamente entendida como *desocultação*) seria uma forma de analisar e representar o corpo Humano, liberto de máscaras exteriores e falsidades, e, como tal, mais próximo do divino e da ordem original do mundo.

Esta noção do nu foi tão poderosa que o seu frémio se faz sentir até à Contemporaneidade, com apenas alguns momentos de interrupção e reflexão filosófica ao longo da História... um destes momentos aconteceu no século XVIII, onde alguns críticos de Arte repensaram a questão numa perspectiva semântica, como forma de combater o excessivo pudor britânico...

Nessa altura, foi insinuada a distinção na língua inglesa entre *naked* (estar despido) e *nude* (estar nu), pois enquanto que o primeiro caso é aplicado a pessoas e a situações (eventualmente) desconfortáveis, por se encontrarem sem roupas e indefesas, o segundo refere-se a um corpo em equilíbrio e harmonia com o Ser... o chamado *corpo recriado*, usualmente aplicado à representação do corpo humano na Arte: o nu artístico...

Este tipo de representação nunca cessou ao longo da história... desde as épocas áureas

94 Em directa oposição à *Lethé* (ocultação), um dos cinco rios do Hades, ligado ao esquecimento das almas... O termo *aletheia* foi igualmente recuperado no século XX por Heidegger, para designar a sua etimologia original de *verdade*...

95 Aqui, em directa oposição ao vazio... *kaos* (χάος).

96 Tal poderia explicar o porquê da criação, e célere disseminação do cânone de Policleto, que – ligado à filosofia Pitagórica – não procura um Ideal estético, mas o descobrir e aplicar das leis de funcionamento do ser humano.

de maior liberdade na Pintura e na Escultura, até aos períodos mais pudicos e reservados, sempre existiu a representação esquemática do nu... por vezes apenas em exercícios académicos (como no caso dos contidos Velasquez e Goya) mas mesmo no *status quo* do Modernismo – onde parece que há um relativo esquecimento da Antiguidade e do Renascimento – o nu se manteve como motivo... O que pode querer provar que o nu não é apenas um simples tema, ou assunto, para os artistas aplicarem às suas obras de Arte, mas uma forma de Arte por direito próprio, distinta, e parte do tecido estético atemporal:

Muitas vezes, ao olharmos para o mundo natural e animal, identificamo-nos de bom grado com aquilo que vemos; e pode ser criada uma obra de arte partindo dessa espontânea identificação. É a este processo que os estudiosos de estética chamam empatia, a qual se encontra no pólo oposto da actividade criadora que deu lugar à invenção do nu. Um conjunto de corpos despidos não provoca em nós o fenómeno da empatia mas apenas decepção e uma certa repulsa. Não somos impelidos à imitação: desejamos aperfeiçoar.⁹⁷

Nesta curiosa frase, é levantada uma das mais pertinentes questões relativamente à dificuldade da representação do nu em Arte, e do erro que é encetado ao tentar, com contumácia, representar o nu a partir do real... Pois mesmo utilizando o melhor dos modelos – escolhido e aperfeiçoado como esboceto até à exaustão – nada se compara à representação harmoniosa e simplificada presente nas esculturas da Antiguidade... À época, e segundo essa conceptualização, todas as imperfeições do corpo encontravam-se substituídas por uma idealização de uma composição abstracta... Onde o corpo era visto como um todo perfeito (pois a real soma dos seus vários fragmentos é insatisfatória e desagradável ao olhar)... e a transição entre as diferentes partes do corpo tinha de obedecer ao equilíbrio de concentração de músculo e gordura nas suas diversas regiões, sob o risco de aparentar uma incorrecção sob certos ângulos nas visões de perfil... mesmo sendo uma réplica perfeita de um modelo real⁹⁸...

É igualmente importante fazer uma breve referência à questão do erotismo na representação do nu em Arte, principalmente pelo facto – que permite compreender –

⁹⁷ CLARK, Kenneth, *O Nu*, página 26 e 27.

⁹⁸ Numa perspectiva mais hodierna, quem procure representar o nu através da fotografia e outros processos contemporâneos, deve recusar utilizar modelos ou arquétipos de estilo realista (e escolher uma lente de 1200 mm!) e procurar a idealização... pois a distância entre os seus modelos e o ideal artístico será, assim, menor. Neste ponto se compreende porque a fotografia nunca poderá aproximar-se de uma eventual (e subjectiva) *perfeição estética*, pois esta não é manifesta no mundo sensível, mas apenas no mundo das Ideias, e, como tal, deve obrigatoriamente ser construída artificialmente. Todavia, a recente utilização de programas como o *Photoshop*, *Pixlr*, *Gimp* ou *Lightroom*, que modificam o real fotografado, aproxima a fotografia do planisfério de ser uma Arte por mérito e direito, ao procurar a beleza perfeita e idealizada. (Isto porque o valor da fotografia como Arte foi uma curta discussão terminada antes de ser começada, o que num tema tão recente, será manifestamente incorrecto...)

que este esteve sempre presente (mais ou menos subtilmente, como no exemplo da Arte Indiana) em todas as manifestações artísticas, nem que seja pela tensão na ligação entre os corpos e de como estes comunicam sempre de forma sensual, quando pelo menos um deles está nu... Este facto permitiu um largo espectro de representação de conceitos tão diversos como a harmonia, o êxtase, a coragem, ou mesmo a humildade e o ridículo, permitindo a manifestação de sentimentos e emoções das diversas interpretações que este tema concede, ajudando a eternizar o corpo como algo de Universal...

Todavia, a ciclicidade histórico-temporal leva a que nem sempre o nu tenha sido pensado e admirado da mesma forma. Pois quer nas tímidas pinturas de nudez do extremo oriente, aos icónicos pórticos de pedra *de stupa* de Sanchi, às cenas de *ukioye* das gravuras japonesas (excepção feita naturalmente ao estilo *shunga*), e mesmo em quase toda a Arte chinesa, este é um tema relativamente infrequente e esporádico... seguramente por uma grande diversidade de motivos, mas onde poderíamos destacar a perspectiva oriental única do corpo, que devido à banalização da utilização de banhos públicos (populares até hoje) banalizou igualmente a representação do nu⁹⁹...

Mas se pensarmos no caso ocidental – no norte da Europa – e principalmente no período Gótico, o nu era igualmente um tema de difícil abordagem e com raras manifestações artísticas assinaláveis (mesmo o grande Dürer tinha dificuldades na sua representação e análise), e no mais libertário Mediterrâneo, o nu viveu momentos de altos e baixos ao longo de vários períodos... Por exemplo, um pouco antes da época Medieval, o tema perdeu fulgor por uma diversidade de motivos, desde o temor da falsa idolatria do corpo *per si*, a um modo de agir e pensar mais contido e asceta, à chegada de alguma Arte Oriental à Europa, que ignorava essa temática, e, também, ao simples facto de que, à época, muitas das esculturas gregas e romanas estarem ainda presentes em ambiente público e privado, o que não só banalizava o tema, como o associava a um eventual passado distante e bárbaro.

De um ponto de vista estritamente artístico, esta questão toca num ponto fundamental que – sem querer cair num estribilho já referido – permite compreender o verdadeiro motivo da dificuldade da representação do nu na época medieval, e que é plenamente visível, no caderno de esboços de Villard de Honnecourt... Neste fantástico compêndio são apresentados incríveis esboços – reunidos seguramente em inúmeras viagens pela Europa – de grande detalhe e rigor, na temática arquitectónica, mas muito rudimentares

⁹⁹ Mesmo no exemplo das publicações eróticas (*shunga*), as figuras apresentavam-se vestidas, mostrando apenas – e em grande contraste – os genitais hiperbolizados...

na temática do corpo humano. Isto não pode naturalmente traduzir apenas uma noção de escolha conceptual de representação grosseira de um determinado tema, mas uma consequência mais profunda de motivos geopolíticos, maioritariamente, a fractura do império romano ocidental¹⁰⁰...

No Renascimento, tais limitações abrandaram ao ponto de cessarem, e – com o conhecimento unido à vontade – o nu e a representação do corpo Humano refloresceu em todas as disciplinas artísticas, unidas agora à procura da beleza física segundo os ideais de Diógenes e Aristóteles, de *aperfeiçoar* ao invés de *imitar*... pois o verdadeiro artista de substância Aristotélica era compreendido agora como um *finalizador* do que a Natureza não conseguiu terminar, ou terminou mas não conseguiu comunicar o seu fim para as sensações do intelecto humano.

Este conceito potencia a existência de um Belo Ideal, que neste período Renascentista titubeava entre uma noção Aristotélica, como uma forma Ideal de todos os fenómenos que se apresentam corrompidos aos sentidos mas em potência de serem melhorados pelo Homem, e uma noção Platónica, de Ideais como réplicas da Ideia sem hipótese de melhoramento para lá do Demiurgo...

Influenciada por esta dicotomia, uma outra grassava entre as duas posições mais comuns do que poderia ser, e como se poderia formar o Belo Ideal. Por um lado, a posição que postulava que o artista deve escolher diversas partes de vários corpos belos, para conseguir formar um corpo perfeito, que é a soma dessas combinações. Existem vários exemplos de tal conduta ao longo da História, desde a célebre escolha de Zêuxis entre as cinco virgens de Crotona para criar a Vénus perfeita (Helena de Troia), profusamente contada por Plínio. Todavia, tal escolha pode criar o embaraço de apenas transferir a questão do todo universal para o particular de cada parte, criando dois novos problemas: como escolher, não o corpo, mas, por exemplo, o braço ou a perna perfeita e idealmente bela; e a questão de se a harmonização desse todo fragmentado resulta num corpo harmonioso (o que por experiência empírica, não acontece).

100 No cerne desta questão encontram-se dois grandes motivos: por um lado, a falta de conhecimento e prática dos artistas, pela não existência de guildas que abandonaram quase na totalidade esse tema por falta de encomendas; e, por outro lado, pela incapacidade de adaptar o corpo nu aos idealismos geométricos pré-concebidos... (o termo idealização aqui não consiste numa mistura otimizada entre a média dos modelos visíveis e o ideal da Ideia, mas num total obedecer de regras da geometria, que provaria uma eventual característica divina do corpo humano... pois Deus era geometria e matemática...)



(fig. 9) François-André Vincent – Zêuxis escolhendo os seus modelos para a imagem de Helena de Troia, de entre as jovens de Crotona (1788-1789)

Por outro lado, o conceito criado por teóricos de Arte, denominado de “Força intermédia”, ou “Denominador comum”, que procura atingir uma espécie de verosimilhança para um Belo Ideal, que é composto pela média da beleza de todos os seres... A crítica aqui pode ser apontada ao facto de a Beleza ser algo raro, e que não se encontra presente em todos os seres, logo a média seria composta por elementos *estranhos* à fórmula... todavia, esta crítica parece-nos injusta, pois, nesta formulação, a beleza é vista como o resultado e não o ponto de partida, logo todos os seres usados para fazer a média são a matéria prima, e não o resultado... E naturalmente, partindo do princípio que utilizaríamos todos os seres e não apenas os mais *esteticamente completos* (expressão nossa), pois tal levantaria questões da (eventual) necessidade de várias médias: uma consoante a idade, outra consoante o sexo, etnia, etc... pois a beleza de um velho não é a mesma que a de um jovem...

Além destes dois exemplos de Ideal de beleza, podemos incluir um terceiro bastante mais recente, postulado por Benedetto Croce, quando este afirma que “O ideal é qual

um mito em que a forma acabada só pode ser compreendida como o resultado de um longo processo de acumulação.”¹⁰¹

Sendo o Ideal de beleza para Croce – mas também para Sir Joshua Reynolds e William Blake – apenas um simples acumular de memórias estéticas ao longo dos séculos... O que também nos parece redutor, pois – embora de forma cíclica e recorrente – o conceito de beleza tem sido relativamente mutável espacial e temporalmente... não negando, todavia, a fulcral importância do modelo grego (criado aparentemente entre 480 e 440 a.C.) e que parece invulnerável, por estar de tal forma aferrolhado ao “ADN” da civilização ocidental, que com este se confunde.

Voltando a Policleto, desconhecemos o que poderá ter criado essa proporção matemática baseada em números harmoniosos, que terá estado na origem do seu cânone (e do qual não há registos em primeira mão, apenas regras simples de proporção, através de registos de Plínio, e outros contemporâneos), deixando desde sempre o método de trabalho dos escultores gregos envolto em mistério, do qual apenas podemos fazer algumas suposições...

Todavia, parte da resposta pode ser encontrada séculos mais tarde no início do terceiro livro de Vitruvius, onde, ao falar da construção de edifícios sagrados, se diz que estes edifícios devem de ter a proporção do Homem, afirmando seguidamente, as proporções correctas desse mesmo Homem:

*O umbigo está naturalmente posicionado no centro do corpo humano e, se em um homem deitado com sua face para cima, e suas mãos e pés estendidos, de seu umbigo como centro, um círculo pode ser descrito, ele tocará seus dedos das mãos e dos pés. Não é somente por um círculo que o corpo humano é assim circunscrito, como pode ser visto, colocando-o dentro de um quadrado. Porque se medindo dos pés até o topo da cabeça, e, então os braços totalmente estendidos, descobrimos que esta última medida é igual à primeira; de modo que linhas nos ângulos retos entre si, fechando a figura, formarão um quadrado.*¹⁰²

Estas seriam as proporções aritmeticamente perfeitas, pois obedecem à regra matemática de conter o corpo Humano, com os braços e as pernas simultaneamente abertas no interior de um quadrado (representando o terreno e o secular), e de um círculo (representando o cósmico e o divino), criando o esquema do designado Homem de Vitruvius¹⁰³... e que, com a escala musical de Pitágoras, teceram o Ideal canónico do

101 CLARK, Kenneth, *O Nu*, página 34.

102 Vitruvius, *Os Dez Tratados de Arquitectura*, Livro III, 1487.

103 Curiosamente, o modelo do Homem de Vitruvius de Leonardo da Vinci não é exactamente fiel ao texto... pois é possível observar que o círculo não está totalmente contido no interior do quadrado... e que nem o quadrado nem o círculo estão centrados no mesmo ponto. Além de que Leonardo não obedece (por pouco) à regra de ouro, nem cumpre o desígnio da escala de dez cabeças de altura no seu modelo. Por este motivo, julgo que não será incorrecto tentar conhecer outros artistas e

Renascimento, não apenas do Homem no centro do mundo... mas do Homem como parte da Natureza (orgânica) e da Geometria (divina).

Todavia, a proporção matemática não é – nem deve ser – o único cânone de beleza, mas apenas uma das regras a aplicar em conjunto com outros princípios (proporção, harmonia, simetria, etc.) que auxiliam o artista a conseguir (idealmente) uma obra de Arte Sublime e completa. Uma possível consequência desta “cegueira” pelas regras é facilmente observável em dois trabalhos de Dürer: *Nemesis* (ou *A Grande Fortuna*), no qual este usou Vitruvius como base... e *Adão* (ou *A Queda*), onde utilizou inúmeros referentes – entre eles o *Apolo de Belvedere* – para criar uma espécie de média estética... O resultado final (não descurando a qualidade de ambos os trabalhos) é notoriamente distinto, com o segundo exemplo a ter um resultado muito mais satisfatório, e rigoroso, do ponto de vista da verosimilhança com o real... o que levou posteriormente Dürer – descontente com os resultados – a abandonar os conceitos e ideais de Vitruvius, e a concentrar-se numa técnica mais expansiva e interdisciplinar¹⁰⁴... Não querendo amodorrar o leitor, julgo ser pertinente regressar mais uma vez aos conceitos arcaicos (pré-helenismo) que imprimiram nos gregos esse reconhecido orgulho no corpo Humano, e que actualmente tão bem reconhecemos... Talvez tal possa explicar a preferência grega pela representação do nu na Arte (e o corpo grego belo é um corpo nu) pois tal atitude estava presente não apenas como conceito teórico, mas no próprio dia-a-dia, representando um ideal de liberdade e desinibição, ligada a noções da *totalidade humana*. O corpo completo (e com isso, o Ser completo) é um ser desnudado, em plenitude com o *kosmos*, para lá de conceitos de sensualidade e de ascetismo como já referimos... Mas esta não era apenas uma característica grega, nem formada a partir de um conceito meramente pagão, pois os romanos (apologistas do paganismo até à ascensão do Cristianismo) não partilhavam este conceito filosófico e formal grego¹⁰⁵: “Este sentido da unidade do espírito e do corpo, a mais familiar de todas as características gregas, manifesta-se no seu tom de conceder às ideias abstractas uma forma sensível, tangível e, a maior parte das vezes, humana.”¹⁰⁶

arquitectos, que – com melhores ou piores resultados – também fizeram a sua interpretação dos ideais de Vitruvius, não merecendo tal obscurantismo histórico... entre eles, Cesare Cesariano, Francesco di Giorgio Martini, e – mais recentemente redescoberto – Giacomo Andrea da Ferrara...

104 Por tal, Miguel-Ângelo usava o termo *Dipendenza* para se referir ao paralelismo e interdependência que deve existir entre o desenho do nu e a Arquitectura... e como estes podem formar o nu multiaxífero...

105 E os maiores apologistas do nu eram seguramente os Espartanos, que – para grande choque dos outros povos – deixavam as mulheres participar nos Jogos Olímpicos quase nuas... hábito exclusivamente masculino.

106 CLARK, Kenneth, *O Nu*, página 42.

Assim, conseguimos compreender como a Arte grega existia para lá de uma visão meramente organoléptica, com a existência de conceitos como o *abstracto* a tomar forma corpórea... Onde os deuses são visíveis, e as Esculturas representam múltiplas realidades... sejam estas o corpo de um deus, a fé de um deus, o sofrimento de um mortal, uma simples demonstração das regras de harmonia e proporção... ou algo mais, mas tudo contido num só símbolo abstracto... baseado no real, mas totalmente abstractizado¹⁰⁷...

O fulgurante ressurgir do nu, ocorreu um pouco depois da Idade Média, quando o anteriormente denominado artesão de modelos pré-aprovados se transformou no artista de novos conceitos: a cópia do antigo, a utilização da perspectiva e o desenho académico do nu – ligado a um modelo científico de forma ideal e de espaço ideal – criou o chamado *Abstracionismo Renascentista*... baseado no modelo *abstracto* grego.

E foi com o grande tratado de pintura de Alberti, de 1435, que se iniciou o processo académico, com o estudo do nu por camadas autónomas (perspectiva anatómica)... do esqueleto à musculatura, da pele ao panejamento... tudo – mesmo que não visível na obra final – teria de ser representado na Escultura, pela necessidade não apenas da existência de um volume real não artificial, mas também de um volume conceptual.

Esta prática do nu defendida, e recomendada por Alberti, teve como fieis seguidores Rafael e Miguel-Ângelo, que concebiam a totalidade de cada figura como um volume nu completo, que posteriormente cobriam por camadas – consoante o desejo da obra final – de forma a existirem no espaço (bi ou tridimensional) individualmente como entidades abstractas *a priori* da forma... Tal processo é visível em estudos preparatórios de várias pinturas de Rafael (como o fresco *A Disputa do Sacramento*, de 1510) e em muitas esculturas de Miguel-Ângelo que, ao suavizar os volumes do corpo humano de qualquer transição brusca volumétrica, acabou por criar uma idealização do corpo inexistente no real mas com presença metafórica¹⁰⁸...

107 Por isso, torna-se fundamental, quer ao representar o nu quer qualquer outra temática, compreender a importância do conceito, que deve fazer parte da obra como a forma que lhe é imediata... Todavia, é usual formular uma acusação, que malsina a representação dos nus académicos – a partir do neoclássico do século XIX, até aos dias de hoje – de serem obras pálidas e desprovidas de ténpera... Tal parece excessivamente incorrecto, ora porque estes trabalhos (dependendo do seu grau) devem ser encarados como exercícios de forma e não obras finais, pois para serem obras completas, esses nus e essas obras de figuração do corpo humano devem possuir um forte conceito que os suporte (isto porque o simbolismo originário (naturalmente) já não existe; pois o que representavam (experiências, necessidades e acontecimentos à época Grega) já não são uma realidade no nosso tempo...) ou por desconhecimento da actualidade e ciclicidade temática que, junta a um domínio técnico perfeito, criava uma *monotonia de qualidade* que era difícil igualar... Todavia, é de evitar essa representação vazia e desvirtuada, onde a forma não tem conceito...

108 Estes ideais e técnicas mantiveram-se ao longo dos anos, sendo partilhados e defendidos nos séculos posteriores por críticos de Arte como Quatremère de Quincy – biógrafo de Canova, Rafael e Miguel-

É curioso observar todavia que, na baixa Renascença, a representação do nu estava reservada para temáticas de mitologia pagã – onde os intervenientes católico-judaicos eram representados sempre vestidos ou cobertos – contudo, tal começou a alterar-se de forma pontual na alta Renascença, com, entre outros, o exemplo do *David* de Miguel-Ângelo...

Outra notável inversão, ocorreu no predomínio do nu feminino sobre o nu masculino... pois até à época (e mesmo na Antiguidade) era hábito apenas representar o homem nu, enquanto que a mulher aparecia vestida... algo que paulatinamente se começou a alterar (um dos primeiros exemplos foi o *Julgamento de Paris*, de Rafael) até que a inversão se consumou no período neoclássico¹⁰⁹.

Para lá dos Renascentistas (principalmente os Florentinos) que estudavam a anatomia sobretudo pelo facto de se tratar de um conhecimento empírico, que estes procuravam para melhor compreender o mundo e as suas causas e efeitos, quem mais aplicou este conhecimento à Arte foram os Maneiristas, através do seu célebre “*ecorché*”, de 1600¹¹⁰, presente ainda na maioria das Academias, como testemunho do gosto Maneirista pela importância das tensões e impulsos da musculatura em grandes grupos figurativos em interacção harmónica.

Dois séculos depois, foi Goethe que, ao estudar as relações do corpo humano na Arte, encetou a sua procura infrutífera da *Urpflanze*, (a relação entre a admiração ou beleza de um objecto e as proporções humanas), mas levantando uma questão pertinente... Existirá alguma relação entre a aparência física de um objecto e o corpo humano, e a sua beleza para o espectador? Ou vice-versa? Podemos-nos perguntar se existirá um simbolismo oculto que ligue todas as coisas entre si, como uma espécie de “Teoria das Cordas estética”? (com uma supersimetria entre bosões e fermiões de escala natural?)

Nesta teoria de Goethe não seriam necessários referentes em outras obras de Arte, pela existência e descoberta de combinações notáveis da própria forma... Como prova deste facto, pode dar-se o exemplo de um desenho de Rafael, da morte de Ananias em *Ananias e Safira* e das parecenças com as esculturas *Ilisso* e *Dionísio*, presentes no

Ângelo – que defendeu de forma implacável o Ideal clássico, e cunhando, igualmente, inúmeros dos termos arquitectónicos e artísticos que usamos actualmente...

109 Todas estas atitudes em relação à representação do nu, no Ocidente, vinham quebrar um decreto de Teodósio I, primeiro imperador cristão (excluindo o vagaroso Constantino), que proibiu todo o paganismo religioso e desportivo no Império Romano.

110 Esfolado feito a partir de um modelo de Lodovico Cardi – conhecido por Cigoli – grande pintor Maneirista e Barroco... e aplicado pedagogicamente na recém fundada *Accademia del Disegno* por Giambologna, um dos seus membros fundadores, antes de se tornar o mais popular modelo anatómico do mundo (o *ecorché* de Houdon, de 1767).

Pártenon, dos quais este não poderia ter conhecimento; ou entre o fragmento do *Deus do Rio* de Miguel-Ângelo, da Academia Florentina, e este mesmo *Dionísio*. O facto de existirem tantas parecenças entre as obras, e não ser possível o seu conhecimento ou influência, seria prova de uma espécie de dinamismo comum no âmago da própria forma...

Não podíamos concluir, sem referir o troar contemporâneo de dois dos maiores autores (agora da área da pintura) a preferir este tema: Picasso, com as suas *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907, uma obra fortemente cubista, e que encerra – como tantas outras de Picasso – a grande influência africana (principalmente do Congo) nas suas obras... criada a partir de um cubismo de característica assente numa deformação por refacção... e Matisse, que perseguiu este tema toda a sua carreira, desde o seu primeiro *Nu (Carmelita)*, de 1904, uma obra impressionista, à célebre *A Dança*, de 1909, passando pelo *Nu Azul*, de 1907 (que se poderá designar de Fauvista), até ao *Nu Rosa* de 1935, e o transfigurado *Nu Azul II*, de 1952...

4 – DA MIMESE II

4.1 – MIMESE COMO CÓPIA E MIMESE COMO CRIAÇÃO

Ao aprofundar, sem pausa ou refrigério, o estudo da mimese *in illo tempore*, é comum uma postulação que permita a criação de um relacionamento próximo entre os conceitos de Arte e Realidade (e como estes se conjugam), e entre Arte e Verdade (e como estas se relacionam).

No célebre ponto que distingue Platão e Aristóteles, em que o primeiro fala dos conceitos de impressão e imitação (criando igualmente os alicerces para uma Teoria Antimimética¹¹¹), e o segundo fala da Verosimilhança, fazendo a diferença entre o *geral* de vertente positiva (representado pela Poesia) e o *particular* de vertente negativa (representado pela História), se compreende que, na generalidade, estamos sempre a referir-nos a uma mimese do provável, do verosímil, e não do *verdadeiro* (“O que deveria ser” e não “o que é”)¹¹².

Isto porque, para Platão e Aristóteles, a mimese capta o aspecto Universal e não o Particular... e embora ambos os autores façam uma distinção entre o que é representado (o objecto) e o representante (a obra) – mantendo sempre uma forte ligação óbvia (analogia, diríamos) entre ambas as entidades – Aristóteles, contrariamente a Platão, aceita nas artes miméticas certos aspectos que se aproximem do inverossímil – e mesmo do irracional – desde que tais abastardizações contribuam para um melhor efeito final da obra... (Um primeiro passo para a Idealização...)

Apologista da tradição oral de transmissão de conhecimento, Aristóteles (usualmente designado por Platão, pela notável largura dos seus ombros¹¹³) legou-nos em ironia um dos maiores espólios literários da história da Humanidade (pela diversidade, quantidade e importância), que, entre cartas e diálogos, permite que a posteridade tenha o prazer de analisar as suas ideias, e o elegante *sofismo Socrático*... “Eu apenas exprimo a realidade, como convém a um profano.”¹¹⁴

Sócrates (supostamente filho de uma parteira), num estilo de contínua exegese e retórica, procura em imprecação divina vã que os próprios interlocutores, com quem interage em diálogo, consigam “dar à luz as ideias que existem no fundo da mente

111 Que tem como ícone paradigmático a gravura *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, adquirida por Walter Benjamin como representação (e resposta) à práxis da estrutura do Modernismo...

112 A Verosimilhança é para Aristóteles o que é “*determinável pela opinião pública*” (*Poética* 1461a)... Embora na *Retórica* (A2) considere verosímil a normalidade dos acontecimentos (pela sua frequência) e não apenas o que é definido pela opinião de terceiros...

113 Além de partilhar o nome com dois escultores gregos da Antiguidade, que criaram uma escola de Escultura especialista em obras de bronze, situada em Sicião, na península do Peloponeso.

114 Platão, *Íon*, página 43.

humana”¹¹⁵... desenvolvendo calmamente a sua Maiêutica – do particular para o geral – para que o indivíduo se conheça a si mesmo (*nosce te ipsum*)... pois, segundo este, todo o mal do Mundo está ligado à ignorância do *particular*.

São então forjadas por Sócrates, no tratado *Íon*, algumas das perguntas decisivas para este estudo: Será a criação poética (e por extensão toda a criação artística) *Arte* ou *inspiração*? Um produto do Homem (particular) ou do Divino (Universal)? A Arte nasce como cópia ou como criação?

A resposta aparenta ser que a Arte provém de inspiração divina e tanto o poeta (como o rapsodo) são parte do divino quando compõem os seus versos, pois nesse momento são inspirados (possuídos, até) pelas *Ideias universais* que dão origem aos *Sensíveis particulares*: “É mais que evidente para todos que tu és incapaz de dissertar sobre Homero por arte e por ciência, pois, se falasses por arte, serias capaz de dissertar sobre todos os outros poetas, visto que existe uma arte poética geral.”¹¹⁶

Assim – continua a argumentação – fica provada a total dependência do poeta (ou do artista) face à inspiração divina, pois se este não estivesse realmente possuído por uma entidade superior – e não sendo afectado por caprichos aleatórios – conseguiria que todas as suas obras fossem Sublimes, e não apenas algumas... como é o caso recorrente...

Todavia, tal argumentação parece um pouco falaciosa, pois parte do pressuposto que a qualidade da Arte é inata (à nascença, presumimos, delegada a uma elite de escolhidos) descurando totalmente: o factor esforço (mesmo por inspiração divina, deve existir algum labor), a própria evolução do trabalho do artista (obra menor, obra maior, Obra-Prima) e todos os conceitos de maturidade e selecção que o autor faz das suas obras em relação ao público, e ao gosto particular e colectivo...

Todavia, também Homero, Píndaro e Hesíodo (os grandes poetas da contemporaneidade clássica) concordavam com Sócrates e Platão (que também já o tinha afirmado na *Apologia* 22 a-c) que a poesia é um dom de inspiração divina... e que – em analogia – o mundo será apenas uma enorme corrente entre o divino e o terreno, e o poeta (aqui como artista), o rapsodo (aqui como crítico/curador) e o auditório (aqui como público) são apenas elos, cada vez menos inspirados (com o aumento da distância dessa corrente) e afastados da *Ideia* primordial...

É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípedes chamou de Magnésia

115 Platão, *Íon*, página 11.

116 Platão, *Íon*, página 41.

e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos, tal como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem.¹¹⁷

Assim, Sócrates consegue convencer o receptivo Íon de que na mimese não existe criação, mas apenas cópia do divino: “Consente, então, Íon o título mais belo: reconheceres que és divino e que não há arte nos teus elogios a Homero.”¹¹⁸ pois, como já anteriormente se tinha concluído “[...] o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão.”¹¹⁹ ...embora todas estas ideias sejam posteriormente retrabalhadas em outros tratados que tentaremos abordar...

Curiosamente, é num desses diálogos posteriores ao Íon, que Platão discute com Filebo a natureza do prazer (aqui vista como hedonista) e do conhecimento (temática já discutida na *República* e no *Górgias*), concluindo que ambos têm vantagens – embora dando primazia ao conhecimento – e o virtuosismo se encontre na junção dos dois atributos para a criação de algo superior.

Neste tratado ontológico que opõe Sócrates a Filebo (através de Protarco), e que é também um manuscrito para a refutação da doutrina Sensualista¹²⁰ – onde todo o conhecimento advém da sensação e do sensível – é-nos dado um vislumbre da relação entre o Homem e o prazer, e da origem do Belo como algo Uno e Transcendente.

Professando a opinião de Sócrates, que fala de uma Moral onde o prazer fica subordinado à razão e à ciência... e considerando igualmente que a verdadeira felicidade é apenas obtida por espíritos moderados... compreendemos assim o que o distingue dos Sensualistas como Filebo, que consideram o Homem como um animal inteiramente dependente dos seus prazeres¹²¹...

Isto porque, para Sócrates, o fim da vida humana encontra-se na sabedoria e na

117 Platão, *Íon*, páginas 49-51.

118 Platão, *Íon*, página 97.

119 Platão, *Íon*, página 51.

120 Uma forma de Empirismo onde se considera que todo o conteúdo do espírito humano é produto da experiência... e com impulsionadores ao longo da História desde Protágoras a John Locke...

121 Uma dicotomia Apolo/Dionísio não nos parece excessiva...

inteligência, ao invés de Filebo, que considera ser o prazer o único desígnio final da existência... Todavia, se considerarmos que o prazer é o único bem da alma, teremos igualmente que concluir que nenhuma virtude é o bem... Assim, se lucubrarmos na simplicidade que o prazer é bom, e sofrer é mau, destruimos, por reflexo, toda a qualidade e virtude da alma e qualquer noção e possibilidade de uma Moral Humana... Abordando as destrições entre o método analítico da Ideia (Uno) para o indivíduo (Múltiplo) e o método sintético (do indivíduo para a Ideia), progredimos no conceito até ao ponto estético, considerando que os maiores bens de uma vida feliz por ordem decrescente de valor são: medida, proporção, belo, perfeito, aquilo que se basta a si próprio, inteligência, as ciências, as artes, e as opiniões verdadeiras... todos estes prazeres isentos de dor que acompanham os conhecimentos ou as sensações.

Mesmo na manifestação mitológica, a parábola metafórica é evidente... pois Afrodite (designada como a deusa do prazer) embora tenha sido a vencedora do Julgamento de Páris, não era na verdade a mulher mais bela do Universo... mas, sim, Hera¹²² ... pois Afrodite¹²³ era apenas a mais sensual... e ganhou o Julgamento de Páris unicamente pelo valor da sua proposta (suborno, diríamos) de oferecer a Páris a mulher mais bela do mundo (Helena de Tróia), enquanto que Hera apenas lhe ofereceu o título de Rei da Europa e da Ásia, e Atena¹²⁴ (de fisionomia e personalidade assexuada e mesmo andrógena) ofereceu sabedoria e habilidade na guerra... Todavia, ironicamente tal desfecho resultou na célebre Guerra de Tróia... onde os Espartanos demonstraram que o engenho vence o amor grego¹²⁵...

Depois de uma explicitação relativamente ao conceito platónico de Reminiscência, utilizando para tal o célebre exemplo da sede e do desejo: “Portanto, é a alma que tem a ideia da repleção, pela memória, evidentemente, pois por que outra via poderia ter esta ideia?”¹²⁶ ...porque apenas podemos desejar o que se sente, e a sede é um vazio: “O esquecimento é a saída da memória”¹²⁷... o diálogo evolui para a sua conclusão, através de um corolário que demonstra a formação do conceito de Belo para lá dos prazeres terrenos: “PROTARCO – Mas quais são, Sócrates, os prazeres que podemos considerar justamente como verdadeiros? SÓCRATES – São aqueles que se relacionam com aquilo a que se chama as belas cores, com as figuras, com a maior parte dos odores e

122 No panteão romano: Juno.

123 No panteão romano: Vénus.

124 No panteão romano: Minerva.

125 Uma interpretação de Alfred J. Van Windekens.

126 Platão, *Íon*, página 201.

127 Platão, *Íon*, página 199.

dos sons e com todas as coisas cuja privação não é nem sensível nem dolorosa, mas que produzem gozos sensíveis, agradáveis, puros de todo o sofrimento.”¹²⁸ concluindo um pouco mais à frente em descrição mais precisa: “(...) a linha recta, o círculo, as figuras planas e sólidas formadas a partir da linha e do círculo (...)”¹²⁹, onde também os sons e a cor (se bem que em menor grau) contribuem para esta designação, e os prazeres da ciência, desde que não criem sede ou desejo... Numa noção muito próxima de conceitos de Ascetismo de vertente grega (aplicada em primeira instância a atletas, e posteriormente a monges)... ou mesmo de filosofia oriental, mais precisamente o Hinduísmo (na figura do *Sadhu*: mestre asceta que vive isolado do mundo em florestas da Índia e do Nepal) e o Budismo (na figura do Buda ao atingir o Nirvana): “É justo. Não diremos conseqüentemente que este branco é o mais verdadeiro, Protarco, e ao mesmo tempo o mais belo de todos os brancos, e que não é o mais numeroso e o maior?”¹³⁰ Esta é a enunciação onde Sócrates conclui com Protarco (e indirectamente com Filebo), que o Belo é Uno, e não disperso pela multiplicidade, formando uma Unidade Totalizadora que é parte da Ideia.

Mas o Belo (inteligível), origem da Beleza (sensível) necessita de medida e proporção: “Que todo o composto, seja qual for e qualquer que seja a maneira como é formado, se carecer de medida e de proporção, arruína necessariamente os elementos que o compõem, e em primeiro lugar arruína-se a si mesmo. [...] Eis agora a essência do bem que foi procurar asilo na natureza do belo. Porque é na medida e na proporção que residem sempre a beleza e a virtude.”¹³¹

E é numa passagem, em quase esplendor liquidambar poético, que a voz de Sócrates se cerra, concluindo, apoteótico, que o Bem é composto de beleza, proporção e verdade, como se de uma máquina autotélica se tratasse: “A partir daí, se não conseguirmos apreender o bem através duma única ideia, façamo-lo com três: as ideias da beleza, da proporção e da verdade, e digamos que estas três coisas, como se fossem uma única, podem ser justamente consideradas como as criadoras da mistura e que é por serem boas que a mistura é boa.”¹³²

Daqui – e sem esconjurar o apreendido – prosseguimos para um outro manuscrito (do século IV a.C.) que embora se detenha apenas na Poética, penso que seja justo – como à época Renascentista se decidiu – pressupor um alargamento teórico, das noções

128 Platão, *Íon*, página 219.

129 Ibidem.

130 Platão, *Íon*, página 221.

131 Platão, *Íon*, página 232,

132 Platão, *Íon*, página 233.

aplicadas a esta mesma Poética, a outras Belas-Artes, como a Escultura¹³³.

Neste tratado, Aristóteles procura demonstrar que a Poesia – num sentido lato – é imitação... mas que essa imitação não é apenas uma mera cópia do sensível, pois o drama que a Poesia desenvolve deve ser *verossímil*, mas não *verdadeiro* – e salvaguardando que aquilo que é imitado são as acções, e não as pessoas – conclui que a Arte deve imitar, mas não copiar a vida...

O manuscrito – que semelha uma resposta directa de Aristóteles aos conceitos de Platão onde este critica a Poesia – inicia com três pontos fundamentais de análise, a mimese (como imitação em praticamente todas as artes), a Tragédia (artisticamente superior à epopeia) e a Epopeia (com menos unidade na imitação da poesia épica, e, como tal, desnecessariamente mais longa metricamente).

A resposta de Aristóteles é despoletada pela afirmação de Platão – que ao discorrer sobre a cidade Ideal – recusa a entrada a todos os homens que não procurem a verdade, e, pior, que a tentem manipular para proveito próprio: “Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas.”¹³⁴ ...condenando a imitação de tudo o que não for *perfeito* (a Ideia)...

Continua ao declarar que a mimese está três pontos afastada da natureza (no célebre exemplo, já tratado em cima), e termina com a condenação da Tragédia (em vários momentos do *Filebo* 48a, do *Górgias* 502d-e, e do *Íon* 535b-c) por esta em nada beneficiar a cidade, e da Poesia, por esta se afastar da verdade: “[...] quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.”¹³⁵

133 Esta extrapolação para outras disciplinas artísticas funda-se em dois aspectos: na Antiguidade, a poesia tinha um alcance bem maior que a mera poesia lírica, pelo que a concentração num termo simples possa ter tido uma intencionalidade posteriormente expansiva em aula... e que, no próprio manuscrito (de cariz oratório) são realizadas diversas exemplificações conceptuais com a própria pintura, com directo traslado com as regras aplicadas à poética.

134 Platão, *República*, página 125.

135 Platão, *República*, página 475.

Aristóteles procura uma solução mais conciliadora, ao referir-se à subtileza de diversos conceitos: *katharsis*, como purificação e esclarecimento (onde Platão faz uma distinção entre dois tipos de *katharsis*: uma que se refere à alma e outra que se refere ao corpo (*Sofista* 227b-d)); a *opsis*, que deve ser entendida como espectáculo, e que nunca deve ser confundido com a *paideia* (educação); a *ethika* – uma noção presente na “*Política*” – e que se refere a cantos moralizantes... e naturalmente, a *lexis* (o discurso retórico), o *mythos* (o enredo) e a *mimesis* (a imitação) entre muitas outras¹³⁶...

Mas falando do manuscrito da *Poética per si*, Aristóteles refere-se a todas as artes poéticas (epopeia, tragédia, poesia ditirâmbica, etc.) como variados géneros, com inúmeras possibilidades de combinações de mimese, utilizadas simultaneamente ou parcialmente...

Todavia, e contrariamente a Platão – que considera a Epopeia superior à Tragédia (referido no livro II das *Leis*) – Aristóteles considera a Tragédia como sendo superior à Epopeia, e relega a Comédia para um plano ainda inferior, por esta imitar aquela “[...] parte do vício que é ridícula.”¹³⁷ ...Isto porque, segundo Aristóteles, a Tragédia representa os homens inferiores ao que eles realmente são, e a Comédia representa-os superiores à realidade factual: “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram.”¹³⁸

Este é um ponto decisivo – e digno de todas as nossas elucubrações – pois Aristóteles categoriza o fundamento basilar da Idealização... criando uma linha imaginária a que chama realidade (a partir do que considera ser o *real* de cada Ser), e postula que estes podem ser representados de inúmeros modos, caso se afastem – positiva ou negativamente – dessa base: “Assim, Homero representa os homens melhores do que são e Cleofonte como são, enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da *Deilíada*¹³⁹, os representam piores.”¹⁴⁰

Este seria o ponto de erguer a eclésia (ou mesmo a ágora) em uníssona apoteose, para

136 Aristóteles faz uma correlação muito próxima entre *katharsis* e *mimesis*, mas não ao ponto de considerar que uma depende da outra, como enunciado pelo professor Jens Holzhausen.

137 Aristóteles, *Poética*, página 46.

138 Aristóteles, *Poética*, páginas 39 e 40.

139 A chamada “epopeia do cobarde”.

140 Aristóteles, *Poética*, página 40.

todos aqueles que consideravam a visão estética Platónica demasiado limitada... pois com este veemente alargar de espectro, por parte de Aristóteles, é agora possível imaginar representações de um real Idealizado, e mesmo representações de Ideias do próprio real¹⁴¹...

Recuando agora um pouco – segundo o conceito de “*descanso do esforço*” Aristotélico¹⁴² – para a génese deste ponto, será importante discorrer um pouco sobre os dois motivos que terão estado na origem, *a priori* e *a posteriori*, da Poesia (e por deferência, as outras Artes visuais) como Artes de cariz imitativo:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto difere dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e cadáveres.¹⁴³

Também aqui se encontra a distinção entre o real e o verosímil desse real... e como a representação de algo pode ser mais interessante para o espectador do que o original representado...

Aristóteles afirma igualmente, que os homens ao verem as imagens de um pintor apreciam essa imitação – obtendo prazer pela aprendizagem e pela dedução do representado... e só no caso de não conhecerem o que é representado é que têm prazer nas questões formais e de género, como a execução, a composição, a cor, etc. Esta – além de focar o aspecto pedagógico da Arte – é uma questão muito interessante... primeiro Aristóteles considera *conhecer*, e o conhecimento, é um produto com uma vertente estritamente empírica, pois quanto do conhecimento é por representações de algo (quem observou ao vivo todos os animais e objectos que conhece...?) de seguida como se compreende a execução ou a cor de algo que não se conhece... como se sabe se esta é fiel ao referente estudado, se não se conhece o referente...? No fundo, quem nunca viu, certo animal ou objecto, como é que pode afirmar que este se encontra bem representado? Senso comum, ou intuição de certeza de conjunto? Neste contexto Aristóteles afirma: “Além disso, uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas

141 Já Stephen Halliwell – no seu livro *The Aesthetics of Mimesis* – ao referir-se ao *Timeu* de Platão, afirmou que o Demiurgo cria o universo “à imitação da natureza imutável” assumindo assim “uma correspondência mimética entre o material e o metafísico”.

142 Interessante conceito presente na *Política* de Aristóteles (1341a 21-24).

143 Aristóteles, *Poética*, página 42.

também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento.”¹⁴⁴

Aristóteles faz igualmente uma distinção clara entre Poesia (*o que poderia acontecer*) e História (*o que aconteceu*) para exemplificar o que pode ser entendido como informação (verdade) e teatro (ficção): “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade.”¹⁴⁵ que naturalmente entra em contraposição com a História, que conta o que aconteceu... Curiosamente, Aristóteles concede à Poesia um valor superior pelo seu carácter Universal (todo o futuro potencial – o que pode acontecer parece ser infinito), enquanto a História tem apenas um carácter Particular (todo o passado factual – o que aconteceu)...

Ora, sendo a Tragédia a mais elevada das formas poéticas, pois “A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, [...]”¹⁴⁶ o foco deve ser no conceito de imitação... pois “[...] o enredo é a imitação da acção [...]”¹⁴⁷, e muitas das designações clássicas de classificação enquadravam-se (e são ainda traduzidas) no conceito de imitação... perto da ideia de simulacro (simulação, melhor dizendo), distinguindo mesmo, e catalogando os meios de imitar dos próprios objectos que imitam.

Se a Tragédia (a melhor das Poesias) imita algo melhor que nós (que o nosso enredo pessoal de vida), julgo não ser necessário imprecisar insistentemente que também a pintura e a Escultura devem acolitar esse caminho pedagógico, como Aristóteles o enuncia: “Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos.”¹⁴⁸ Mais belos que a realidade encerra aqui o aspecto de Idealização...

Aristóteles – na sua vertente de crítico e comentador de teatro e dos seus aspectos gerais e particulares – reconhece a utilidade e recorre a exemplos de várias peças nos seus escritos, e alguns termos do teatro e da poesia na sua própria filosofia, com um

144 Aristóteles, *Poética*, páginas 51 e 52.

145 Aristóteles, *Poética*, página 54.

146 Aristóteles, *Poética*, página 47.

147 Aristóteles, *Poética*, página 48.

148 Aristóteles, *Poética*, página 69.

leve e focado cariz retórico... como os reconhecidos três modos de persuasão do espectador: o *phatos* (designando simpatia e empatia... actualmente traduzido por caminho, ou sofrimento¹⁴⁹); o *ethos* (originalmente referente a autoridade e credibilidade, e actualmente designado por hábito ou moral; e o *logos* (à época clássica, relativo a um apelo lógico em retórica, e, no contexto contemporâneo, designando, literalmente, a palavra...¹⁵⁰).

Daqui, Aristóteles parte para o estudo da elocução e das questões práticas da formação de frases por poetas ou tragediógrafos... com exemplos ilustrativos e exemplificativos de obras e estilos diversos... e do cuidado que deve existir para não se confundir a ficção da narrativa, com uma falsidade propositada: “Além do mais, Homero ensinou os outros poetas a dizer falsidades de maneira certa. É isto o paralogismo.”¹⁵¹ Esta expressão designa uma espécie de raciocínio falacioso, mas com aparência de verdade (também designado de sofisma quando é produzido de má fé). Este raciocínio – referindo-se apenas a partes ou parcialidades (temporais ou espaciais) da verdade – é erroneamente compreendido e completado pelo espectador como uma verdade total... podendo – na boa tradição lógica Aristotélica do quadrado da oposição, na criação de uma silogismo a partir das premissas maiores e menores – chegar a uma conclusão falaciosa...

Todavia, esta noção pode também compreender a ideia de Belo Ideal, pois não estamos a apresentar a totalidade do real do Natural, mas apenas uma parte que será completada pelo espectador, utilizando para isso o seu próprio Ideal particular... Ao que Aristóteles conclui, como forma de resolver esta questão: “Deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil [...]”¹⁵²

Muitas vezes – e sem entrar em paradoxos ou oxímoros de culpa inocente – a verdade não é óbvia, clara e desejável: “E isto é verosímil, como diz Ágaton¹⁵³, pois o verosímil acontece, muitas vezes, contra a verosimilhança.”¹⁵⁴ ...além de ser susceptível à matéria dos sentidos que – segundo Platão – apenas captam uma sombra da Ideia... e por tal deve ser dada uma primazia ao verosímil mais que à verdade: “Uma vez que o poeta é

149 Na presente tradução da *Poética* de Ana Maria Valente, *phatos* chega a ser traduzido como “emoção”.

150 Para Descartes – que foi um dos primeiros a designar *phatos* em âmbito filosófico contemporâneo – este designa tudo o que é novo...

151 Aristóteles, *Poética*, página 95.

152 Aristóteles, *Poética*, página 96.

153 Poeta trágico ateniense que postulou na *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles, que “*Nem deus pode alterar o passado.*” (livro VI, secção. 2, 1139b)

154 Aristóteles, *Poética*, página 77.

um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser.”¹⁵⁵ Este “*como deviam ser*” é o ponto que nos interessa, pois revela a Idealização da Realidade... Não interpretando esta frase como uma mera distinção temporal, entre passado, presente e futuro, mas onde Aristóteles dá a opção do poeta (e do artista) de ser um historiador, um filósofo, ou um criador... respectivamente: “Na verdade, se o artista escolher imitar ** e não for capaz, é um erro da arte poética em si; se não escolheu bem, mas, pelo contrário, pretendeu representar o cavalo a estender para a frente, < ao mesmo tempo >, as duas patas direitas, ou o erro tem a ver com uma ciência particular, como a medicina ou outra ciência, [ou representou coisas impossíveis]. Seja qual for o caso, não é um erro da arte poética em si.”¹⁵⁶ Nestas últimas citações – que infelizmente se encontram fragmentadas e incompletas como que uma fantasmagoria histórica – conclui-se o raciocínio que postula a necessidade da escolha adequada do tema a representar, e da importância da verosimilhança *versus* a realidade, dando o célebre exemplo do pintor Zêuxis que utilizava múltiplos referentes Idealizados como modelos: “No que respeita à poesia, mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence ** serem tal como Zêuxis pintava, mas melhor: realmente, a arte deve superar o modelo.”¹⁵⁷

Tal noção de superioridade estética do Belo-Ideal em relação ao Belo Natural é partilhada igualmente por Horácio, onde – inscrita no seu tratado *Epístola aos Pisões* – a mimese é entendida como uma imitação que se faz a partir de um *modelo ideal* (paralelismo imediato com o conceito de *Ideia* em Platão, mas não com o seu entendimento estético-formal), de tal modo, que a Perfeição (e porque não o Sublime) consiste em adequar-se-lhe tanto quanto possível... Considerando Horácio que essa perfeição se encontra nos modelos Clássicos e na doutrina da prudência e do *decorum* (já tratado noutra ponto)... que para o poeta lírico é aqui denotado como *coerência* e *unidade*.

Após um período de interregno e constância – entre a queda do império romano Ocidental e a Idade Média – a questão da mimese ressurge em força na época Renascentista, através dos dois grandes nomes que ainda imperavam com as suas doutrinas canónicas no pensamento estético vigente: Horácio e Aristóteles... que –

155 Aristóteles, *Poética*, página 97.

156 Aristóteles, *Poética*, páginas 97 e 98.

157 Aristóteles, *Poética*, página 103.

juntamente com os (à época) redescobertos escritos *Peri Hypsous*¹⁵⁸ atribuídos a Pseudo-Longinus¹⁵⁹ – suscitaram o recentramento do debate no conceito de mimese, onde “O objectivo principal da obra consiste em dar conta do Sublime [...]”¹⁶⁰ contrariando os conceitos Medievais da Obra em função do Divino, e espelhando a hierarquia do Homem no Mundo...

No crepúsculo Renascentista, a perspectiva Neo-Platónica de Plotino reafirmou uma relativa alteração face a Platão, onde a Arte procura agora o conformismo, a adequação e a semelhança com o estado da Natureza, e dos modelos clássicos que tão bem a captaram... “[...] a imitação será valorizada como fonte de toda a criação. O artista não copia um protótipo já imitado, mas ascende até às ideias [...]”¹⁶¹. Pois, o *zeitgeist* à época, considerava a existência de modelos artísticos “perfeitos”, que se tornaram cânones pelo seu aspecto clássico, e pela verosimilhança com o mundo natural, pelo que já nem seria necessário imitar a Natureza, bastando observar as esculturas do período Helenístico e Greco-Romano para se aproximar do Ideal...

Embora Giulio Mazzoni¹⁶² – em plena contemporaneidade teórica destes ideais – tenha referido no seu tratado *Della difesa della Commedia di Dante*, de 1587, a importância da *fantasia* (onde este cita o *De Anima* de Aristóteles, para dizer que podemos imaginar coisas que existem ou não existem, pelo que a poesia¹⁶³ é feita de coisas inventadas e imaginadas) e da *imaginação* (que é mais complexa, pois ao permitir o poeta fantasiar, não deixa limites para a sua invenção, importando apenas que o que este invente seja credível (diríamos verosímil)) como dois polos fundadores do verdadeiro processo de criação artística, ao postular nesse mesmo tratado que: “O poeta nada afirma, e por conseguinte nunca mente”... de onde se poderá extrapolar sem ironia: *A arte nada afirma, e por conseguinte nunca mente.*

Com o Classicismo lentamente a tornar-se o *status quo* estético, desenvolve-se a criação de um novo conceito de *gosto* através de uma nova Academia em coincidência com o efervescente intelecto Humano na época, que começa agora a seleccionar apenas os aspectos da Natureza que considera não disformes e grosseiros, eliminando todo o trivial e o monótono (que criará o conceito do “novo” *feio*) fazendo, assim, a

158 Tratado estético relativo à temática da Retórica, do estilo Literário, da Eloquência e do Sublime.

159 Nome que designa um desconhecido professor grego de retórica, do primeiro século depois de Cristo.

160 *Brotéria*, Agosto – Setembro, página 127.

161 *Ibidem*.

162 Pintor e estucador Renascentista.

163 Colocando a poesia como uma subdivisão da faculdade racional, outrora chamada na Antiguidade de (escola) Sofística...

complementaridade entre a Civilização e a Natureza através da ligação à moral social vigente: “Deste modo, beleza e razão aliam-se arquitectando uma natureza equilibrada, perfeita, ideal, que adquire aos olhos dos intelectuais e artistas do séc. XVII o valor, dum padrão universal, válido para todos os tempos e lugares, intemporal, sempre igual a si próprio. Do conceito de universalidade e intemporalidade facilmente decorre a ideia de norma¹⁶⁴, e assim se gera a autoridade clássica, programadora duma estética do bom senso, alicerçada na aliança da natureza e da razão.”¹⁶⁵ Deixando assim cair os conceitos mais próximos do Ideal de artista como génio inspirado, e fazendo, por sua vez, a apologia do trabalho e da técnica para a criação de um modelo¹⁶⁶.

Posteriormente (e contrariamente) ao Renascimento, no Classicismo, a imitação dos modelos Clássicos é naturalmente ainda mais pungente, através de regras de verosimilhança e de *decorum* perfeitamente definidas *a priori*, e com Samuel Johnson (1709-1784)¹⁶⁷ a encabeçar a defesa deste conceito da: “[...] natureza que se identifica com o ideal de universalidade. E é este ideal que a arte tem de perseguir e imitar.”¹⁶⁸ todavia, já se vislumbrava – não do ponto de vista técnico, mas temático – uma tónica Naturalista que posteriormente confluiu nas convenções idealistas de Henry David Thoreau (1817-1862) e o seu *Walden (A Vida nos Bosques)*...

Com a criação no século XVIII do conceito de *Estética*, e do conceito de *Belas-Artes*¹⁶⁹ – que na sua denominação original se cingia às quatro principais Artes: arquitectura, Escultura, pintura e música¹⁷⁰ – curiosamente a partir de conceitos presentes na *Poética* de Aristóteles e do seu elemento imitativo, que é reduzido à sua expressão mais literal, predominantemente sensista (ou sensoralista), descritiva, idealmente uma imitação directa da natureza... descerramos igualmente – na época do Romantismo – o regresso à

164 Aqui consideramos norma, como padrão estabilizado pela civilização, mas sem o cariz deontológico de uma ética das regras da comunidade.

165 *Brotéria*, Agosto – Setembro, página 129.

166 Este ponto condiciona certos aspectos, que podem ser repensados de forma crítica: Será possível considerar que o modelo perfeito já foi inventado? Se a resposta for positiva, resta ao artista copiar. Se a resposta for negativa, não será qualquer aproximação deste modelo, algo apenas possível no passado... por este modelo ter sido desenvolvido por uma *memória colectiva*? Será possível pensar o *novo* ou o *original*? Estaremos presos ao paradoxo da necessidade do *novo*, mesmo que este seja *inferior*? O novo/novidade é necessário, mas será o diferente sempre *melhor*? (aqui a adjectivação comparativa de superioridade é complexa (talvez *agradável* possa melhor substituir o termo em cima)).

167 Critico literário, poeta e lexicógrafo do século XVIII.

168 *Brotéria*, Agosto – Setembro, página 130.

169 Uma justa referência a Sebastiano Serlio (1475 – circa 1554) arquitecto maneirista italiano, famoso pelo seu *Sette libri dell'architettura*, e por ter cunhado precocemente o termo *belas-artes* numa dedicatória ao Papa Leão X.

170 A.A.V.V., *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura* – Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado – Editorial Presença, página 58.

Teoria do Gênio de Platão, onde o artista é permeável aos conceitos de irracionalidade, transcendência onírica, e imaginação, mas a partir do conceito central de mimese.

Nesse específico ponto do globo, do florescimento dos românticos alemães – de onde se destacará Goethe (1749-1832) – postulava-se o Subjectivismo como doutrina central da relação com o mundo natural, onde era criteriosamente impossível uma relação recíproca entre razão e emoção, e onde tudo – incluindo a própria Natureza – era encarado como *nostálgico*... “[...] a noção de imitação parece ter insensivelmente dado origem a um conceito segundo o qual o antigo é melhor que o actual; isto é, representa de forma mais primitiva, *mais natural*, mais certa, *mais normal*.”¹⁷¹

Kant prolonga esta noção pela vertente Idealista, e na sua relação Sujeito/Objecto, alterando o objecto da mimese para o próprio artista (o eu) sem a necessidade de representação autónoma, e basilado no acto de *Poietes*¹⁷² (do autor como criador de algo novo, de uma nova realidade) todavia, ainda considerando este criador como apenas um “imitador” de Deus. Igualmente, para Kant existe uma forte distinção entre “imitação” e “cópia”, mas considerando que a Arte é mais que uma simples imitação da Natureza: “A imitação, oposta à cópia, consiste na fusão do semelhante através do radicalmente diferente, ou do diferente através de uma base radicalmente semelhante.”¹⁷³

Nos movimentos Realistas e Naturalistas, o referente para a criação é alterado... o real, e a realidade deixam de ser a Natureza, para passar a ser o Social e o Vulgar... os denominados aspectos “realistas” de uma sociedade... O Artista transforma-se agora num sociólogo e num cientista social... reduzindo a Arte a um mero instrumento da sociedade, do *status quo*, e do sistema político vigente... De onde – num natural movimento autotélico – rapidamente se aproxima o que é a Arte, do *volk* (povo) e do próprio artista... criando um enorme movimento (ainda patente na actualidade) de arte auto-biográfica (referido no preâmbulo), que começa e termina no próprio artista, sendo o seu trabalho apenas um diário dos momentos profundos do seu dia a dia e da sua visão da “realidade social”.

Mas recuando um pouco ao século XVII e XVIII, com o movimento denominado Sensualismo (tão próximo do Hedonismo), e que define a Arte como uma fonte de prazer, seria possível encontrar neste movimento alguma interpretação de um afastamento da conceptualização da mimese no seu conceito mais clássico... todavia,

171 *Brotéria*, Agosto – Setembro, página 132.

172 Do antigo grego, significando literalmente “fazer”. Termo usualmente aplicado a poetas, ao defini-los como “criadores” ou “fazedores”.

173 *Brotéria*, Agosto – Setembro, página 133 (nota 9).

julgamos não ser o caso, pois tal aspecto enuncia a mimese como algo puramente intelectual, e postula uma incompatibilidade que julgamos não existir... principalmente tratando-se da vertente específica do Belo Ideal...

É igualmente neste período que Johann Gottfried Herder (1744-1803) desenvolve o conceito de *génio*, co-fundando igualmente o movimento *Sturm and Drang*¹⁷⁴ de crítica aos modelos e regras do Neoclassicismo... Aqui, *génio* significa um dom natural e inato, e *gosto*, o resultado da cultura, do trabalho, e da aprendizagem...

Com Novalis e outros autores do Romantismo Alemão, é iniciado o dualismo entre *Imaginação* e *Imitação* onde – segundo estes – os Neoclássicos apenas imitam sem imaginação os modelos preestabelecidos, ao invés de darem primazia ao cultivar da subjectividade e ao valor do Sujeito criador, que assume aqui total importância em relação ao trabalho e à técnica (considerado trabalho menor de artesãos especializados)...

Esta problemática do *génio* é particularmente visível na poesia, com o desenvolvimento *in extremis* da figura de estilo que é a *metáfora*... onde o artista, poeta e autor, já “[...] não imita, mas cria de novo”¹⁷⁵, pois a História e a Natureza não permitem o *original*, mas apenas o recriar do visível... A criação passa então a ser regida pelas suas leis próprias, por uma noção de individualidade que pauta a linguagem de cada obra (longe do ideal do Academismo)... tornando-se a Arte pouco mais que a expressão das pulsões e desejos do artista... uma expressão do espírito de autor... tão própria da época pré-abstracta¹⁷⁶... É também aqui inculcada uma falsa dicotomia entre *criação* e *imitação*, pois uma imitação não é uma cópia, e toda a imitação possui criação... Isto porque cada cópia não fica perfeitamente idêntica ao original (salvo, eventualmente, a cópia cega e automatizada produzida por uma máquina), e toda a criação é sempre uma imitação (no mínimo de algum aspecto presente na memória do artista), pois é impossível criar a partir do nada...

Chegamos por fim, ao iluminado século XIX – com Oscar Wilde (e o seu compêndio *Intentions*¹⁷⁷, de 1891), e Baudelaire (e o seu *Les Paradis Artificiels*¹⁷⁸, de 1860) – na

174 Baseado numa peça de teatro homónima de Friedrich Maximilian Klingler, foi um movimento onde a emoção, e os extremos da subjectividade individual, encaram sem medo a força incontrollável da Natureza, revelando as limitações (o desconhecimento) do racionalismo que fundou anos antes o Iluminismo.

175 *Brotéria*, Agosto – Setembro, página 138.

176 Muitas destas noção Idealistas, e de anti-mimese, têm origem na popular *Estética* (1901) de Benedetto Croce.

177 Volume de textos de filosofia estética, que contém os ensaios: *The Critic as Artist; The Decay of Lying; Pen, Pencil and Poison* e *The Truth of Masks*.

178 Livro de cariz utópico, imaginando uma sociedade e um mundo Ideal sob a influência de opiáceos.

dianteira progressiva do novo pensamento estético que encarava a Arte como uma realidade máxima, com uma finalidade encontrada e fundada nela própria, postulada na célebre expressão – *a Arte pela Arte*¹⁷⁹ – onde se critica toda a defesa de Rousseau e Thoreau – e todo o ideal Sentimentalista – da inocência e bondade primitivas da Natureza, afirmando que a Natureza não é bela e não tem *intenção* (Wilde), pois só a Arte pode criar Beleza, e a Natureza apenas encerra tragédia e miséria: “E reconhece-se até que, num certo sentido, a arte “inventa” a natureza, o que, de certo modo, é rigorosamente verdade se lembramos o sentido etimológico da palavra invenção: descoberta. Efectivamente, só depois de os artistas verem e mostrarem, é que descobrimos aspectos da realidade que antes estavam ocultos [...]”¹⁸⁰

Nietzsche¹⁸¹, embora discordando deste movimento da vida que imita a Arte – chegando mesmo a afirmar, no *Crepúsculo dos Ídolos*, que o conceito de Arte sem objectivo e propósito é completamente absurdo – afirma, de forma poética, que a Arte está em oposição ao *Real* (embora não especificando *Natureza*, mas *Realidade*), e que este *Real* deve ser combatido, e que só no resultado dessa luta se encontra o verdadeiro *Belo*...

Ao concluir esta análise da mimese como uma doutrina gnosiológica (entre o sujeito e o objecto estético) e não como uma doxologia (um louvor a Cristo como *Gloria in Excelsis* ou *Gloria Patri*), julgamos ser pertinente um regresso final à Antiguidade, para um *terminus* de cariz interrogativo – e não meramente conclusivo – relativamente aos conceitos de cópia e criação...

Perguntamos, então, com um sentimento dúbio¹⁸², o que é imitar... um acto de representação das formas necessárias? De reprodução do provável? De repetição do Universal no Particular? Ou um decalque da Natureza, ou de Deus?

Temos a noção que a reprodução e a simulação implicam já uma certa dose de ficção na transposição do Real, e que as próprias Artes se imitam umas às outras (embora não tão próximas, como a noção *Ut pictura poesis*, de Horácio) procurando todas captar a Realidade sensível e inteligível...

E o que é essa realidade? Etimologicamente, e em sentido Aristotélico, a *coisa* é aparentemente criada pela relação entre tudo o que existe no exterior da nossa mente

179 A paternidade deste termo autotélico, e vazio, é ainda ambígua, mas é partilhada entre Théophile Gautier, Benjamin Constant, Edgar Allan Poe e Victor Cousin, que – adeptos do Esteticismo – afirmavam que a Arte deve ser neutra e sem um propósito moralista ou simbólico... desligada de toda a realidade e poderes sociais...

180 *Brotéria*, Agosto – Setembro, páginas 139 e 140.

181 Para quem *Vontade de Poder*, é Vontade de Beleza...

182 Semelhante ao do gigante Gargântua – que ria e chorava simultaneamente – ao assistir ao nascimento do filho Pantagruel, e à morte de Badebec, sua mulher, no clássico imortal de Rabelais...

(*extramentis*), que ao ser percebido pelo pensamento e razão no interior da mente (*intramentis*) permite a criação de uma distinção entre verdade e verosimilhança, de forma a encontrar uma coerência... Quando finalmente essa coerência existe – entre a nossa ideia de algo, e de como esse algo é – nasce a realidade¹⁸³.

Por isso, podemos afirmar que a problemática para Platão relativamente à mimese nunca era dirigida ao artista que imitava – ou à obra que tão realisticamente representa a Natureza e o Real – mas ao facto do destinatário (o auditório) da obra, se poder deixar influenciar (“seduzir e corromper”) pelo que lhe é apresentado, confundindo assim a ficção com o Real... e, por derivação, o sensível (objecto) com o Inteligível (Ideia)¹⁸⁴: “Torna-se especialmente significativa a oposição feita na *República* entre discurso falado e discurso escrito que vê no primeiro o real e no segundo o imitado.”¹⁸⁵

Por isso, e precisando factualmente, Platão distingue entre dois tópicos: o processo de criação (a inspiração), e a relação da obra com o modelo (a mimese)... embora, enquanto Platão promove uma ligação total entre a Obra e o seu referente, Aristóteles afirma, de forma perentória, que são duas entidades ontológicas totalmente distintas.

Tal facto levará, séculos depois, a uma distinção na análise entre a teoria da mimese, e a teoria do Conhecimento, onde a Arte é agora pensada como *Expressão* (patente no Idealismo Racionalista de Hobbes, Locke e Hume), ao invés do conceito clássico de Arte como *Imitação* (patente na noção mimética – autonomamente das suas diferenças – de Platão e Aristóteles)¹⁸⁶.

Por fim – e seguindo o pensamento de Novalis, que considerava que o grau da poesia está ligado ao grau de verdade – o Idealismo Alemão cogita o Homem e a Natureza como um só... aparentando existir aqui uma apologia do regresso à Natureza, alicerçada numa crítica da técnica artística mimética (viver o *natural*, não representar o *natural*). Todavia a reconciliação está presente na necessidade que o Homem terá de compreender a natureza, para poder para esta regressar... E compreender é sempre imitar... “Imita-se mas re-criando”¹⁸⁷.

183 Mesmo a ilusão pode ser parte da Realidade, quando, ao existir, essa ilusão seja coerente e verdadeira a si mesma... a mentira desconhecida... Para além da noção Aristotélica e Realista de Verdade (adequação da mente à coisa).

184 Será redutor e simplista dizer que para Platão a mimese é um mal porque engana a sociedade... a questão prende-se com a distância entre Ilusão e Verdade, e a distância entre o *original* e a *cópia*.

185 *Brotéria*, Outubro, página 245.

186 Todavia, pelo facto do Racionalismo considerar a Natureza como verdade universal, imutável e inalterável pelo seu aspecto frágil e perene, é paradoxal que afirme que a Arte não deva seguir, como referente, os modelos clássicos que melhor espelham a Natureza... contrariando, de forma inexplicável, a crítica à imitação...

187 *Brotéria*, Outubro, página 249.

4 – DA MIMESE II

4.2 – A MIMESE E O BELO IDEAL NA ANTIGUIDADE

Não querendo cair nas armadilhas da 'Patafísica'¹⁸⁸ e do arrebatamento dos pomposos termos *descoberta* ou *revolução* – que apenas nos conduzem à noção de Arte como Aparência e segunda natureza – tentemos, neste ponto, reunir de forma clara e sintética o que na Antiguidade¹⁸⁹ se instituiu com a designação de *mimese*, e de que modo esta se relaciona de forma intrínseca com o conceito de Belo Ideal.

Nesta categorização analítica, focada nas visões mais pertinentes relativamente às questões da *mimesis* e do Belo, será de bom-tom começar de forma cronológica por explorar os ideais de Platão, para depois nos centrarmos em Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C) e por fim Plotino (204 d.C. – 270 d.C.) socorrendo-nos de pensadores seus contemporâneos sempre que curial.

Sobre o Platonismo, Panofsky refere: “Seria ir longe demais, seguramente, querer caracterizar e definir a filosofia platônica como uma inimiga pura e simples das artes, que de uma maneira muito geral teria contestado ao pintor e ao escultor o poder de contemplar as Idéias [...]”¹⁹⁰

É comumente postulado que Platão, na sua busca de valores éticos em primazia face aos valores estéticos – de onde o mais relevante seria a Verdade – nunca compreendeu a necessidade da Arte (vista à época como Teatro e ilusão dos sentidos), e a sua importância para a esfera social e política, chegando mesmo a criticar o seu cariz de simulacro ilusório do Real¹⁹¹:

*Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor; mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.*¹⁹²

Todavia, nos seus tratados finais, Platão acaba eventualmente por aceitar aqueles

188 Uma ciência imaginária do indivíduo, criada por Alfred Jarry, e que questiona, na sua retórica paradoxal, a possibilidade do mundo como entidade explicável; e que, de entre as suas infinitas definições possíveis – por ser algo que está *acima* do que está *acima* da Física – pode ser apontada como uma possível origem para a Fenomenologia...

189 Período normalmente balizado entre a invenção da escrita (4º e 3º milénio a. C.) e a queda oficial do Império Romano Ocidental em 476 d.C.

190 Panofsky, *Idea*, página 7.

191 Sendo meritório, neste ponto, referir o erro de abordar a Arte como parte integrante da Política... Pois esta ciência da organização dos povos – a que Pasolini acusava de ser um “novo fascismo”... e Sartre, referindo-se às eleições, afirmava: “*Élections, piège à cons*” (ou seja, “Eleições, armadilha para idiotas”), é apenas uma inútil ilusão da escolha...

192 Platão, *República*, página 472.

autores de cariz mimético, que sabiam não só imitar a aparência sensível do mundo dos corpos, mas que, simultaneamente, valorizavam a Ideia do que representavam, podendo neste caso tender para uma aproximação da Verdade, e como tal, serem úteis à República¹⁹³.

Um exemplo deste facto, é passível de ser encontrado no livro VI da *República*, onde este exemplifica – através de uma metáfora – o trabalho do filósofo usando como ponto de comparação os pintores... “-Pegarão no Estado e nos caracteres dos homens, como se fosse uma tábua de pintura; primeiro torná-la-iam limpa, coisa que não é lá muito fácil.”¹⁹⁴... fazendo todavia também aqui, uma distinção entre a sua Teoria das Formas (Ideias) e as Aparências ou Sombras (fenómenos).

Por tal, podemos compreender que Platão e muitos dos seus seguidores (de entre os mais relevantes: Plotino) – não são contra a Arte *per se*, (Arte como movimento estético), mas apenas incompatíveis com a visão da Arte como veículo para se atingir o *conhecimento verdadeiro*... Objectivo este que relativiza tudo aquilo que não seja a busca da *Verdade* (que para Platão se funda na Ideia), e que coloca a Arte como um mero simulacro do Real e, por tal, inimigo do verdadeiro filósofo.

Todavia, para além da crítica céptica à existência de uma *Verdade* inquestionável, podemos também postular a dúvida que pergunta se a Arte copia o real (a terrível dupla cópia) ou copia a partir da própria Ideia?

Uma questão contornada por Platão, ao generalizar e considerar que todos os artistas copiam o Real com o ténue objectivo de atingir o fidedigno e o agradável... Todavia, é sabido e de conhecimento corrente – a partir de inúmeros tratados e manifestos de opinião artísticos – que uma Obra de Arte para ser verdadeira, parte sempre da Ideia, nascendo apenas da reunião destes conceitos inteligíveis – com o objectivo não de representar o Real (Particular/singular) mas a Ideia (Universal/colectivo) – e a Forma que é o seu resultado final.

Todavia, para Platão, mesmo que concebamos uma *Arte Idealizada*, esta – a seu ver – sofrerá de um outro modo, ao perder as suas características fundamentais de Individualidade e Originalidade que pautam toda a obra de Arte... pois toda a produção será doravante (em teoria) obrigatoriamente padronizada às formas canónicas, impenetráveis à passagem do tempo, e excluindo a hipótese de uma Arte individual (como o retrato)... dando como exemplo máximo, à época, o caso Egípcio – que Platão

193 Para Platão, a República era ainda pensada como *Politeia* (título original do livro *A República*), longe ainda da noção latina *res*: coisa ; *publica*: pública.

194 Platão, *República*, página 297.

aceita mais que elogia – como disciplinada no segundo livro *Leis* (656).

Embora Platão considere a Arquitectura e a Música como as duas *melhores* artes (por mais se aproximarem da ciência, em oposição à *doxa*: opinião) a tentativa proposta de uma possível proximidade entre a Arte (imagem para Platão) e uma Ideia (inteligível e Una) esbarra em questões de semântica enunciadas nas suas cartas (*Epístola* VII 342/3), que separa o nome da coisa em si... Onde, utilizando, como exemplo, primeiro um círculo, começa por enunciar os vários elementos que o compõem: primeiro, o nome; segundo, a definição; terceiro, a imagem; e quarto, o saber.

Contrariando noções mais contemporâneas – para as quais o conceito de *Invenção* ganha uma importância capital no mundo estético – para Platão, *Invenção* não está ligada à definição de criar, mas à de descobrir... pois: ou consideramos que o artista imita por cópia directa (que é imutável, pois apenas copia o mundo sensível, que já é ele mesmo uma cópia do inteligível (a cópia da cópia)); ou consideramos que o artista cria formas *incorrectas* (abstractas, diríamos) que enganam o olhar do que já é cópia (o Real)... uma espécie de terceiro termo afastado da verdade:

[...] *o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos são todos eles imitadores, quanto se pode ser. - Exactamente. - Por Zeus! - exclamei eu - Essa imitação está três pontos afastada da verdade ou não? - Está*¹⁹⁵

Dando como exemplo truncado o célebre ditirambo de Fídias – que alterou (idealizou, diríamos) as proporções de uma Escultura de Atena, por forma a triunfar numa competição relativamente ao seu rival Alcámenes¹⁹⁶ – Platão afirma que, como as palavras são superiores às imagens, não é o artista mas o filósofo (como dialéctico) que tem a obrigação de revelar o mundo das Ideias... Esquecendo, todavia, que as palavras também são *imagens* das Ideias, pois tudo aqui é linguagem, e comunicação; e das duas, é ironicamente a palavra a que está mais próxima do comunicar terreno – pois a palavra encerra em si mais detalhe – e como tal, provavelmente encontra-se mais afastada da Ideia, Una e Indivisível...)

Inspirando-se no *Sofista*, (235-236) Panofsky fala igualmente deste episódio, afirmando:

[...] *Fídias, que enquanto “ótico” e “geômetra” levava em consideração a redução das coisas situadas a grande altura, acabou por conferir a uma estátua de Atena proporções*

195 Platão, *República*, página 466.

196 Escultor grego do século V a.C., e contemporâneo de Fídias.

*objetivamente inexatas, e precisamente por isso triunfou sobre seu rival Alkamenes; ora, essa obra poderia ter fornecido a Platão um exemplo típico dessa arte inferior – tem-se quase a impressão de que a sua crítica visa explicitamente a escultura de Fídias – que é censurada por querer considerar as deformações de perspectiva e deste modo fazer valer não “as proporções efetivamente existentes”, mas “aquelas que dão a ilusão de serem belas”.*¹⁹⁷

Assim, para Panofsky, Platão não só criticava a ilusão que o simulacro da Arte proporciona, mas qualquer método que ajude essa ilusão (que afastaria a Arte da *Verdade*), como qualquer tipo de fantasia criativa ou Idealização do Belo...

No sentido de resolver tal questão, Filipe Melâncton (1497-1560) filósofo e reformista Alemão – grande professor de Estética, que, em oposição a Tomás de Aquino, considerava as Artes Plásticas como Arte e não apenas Razão – tentou conciliar os ideais de Platão e de Aristóteles, rejeitando que as Ideias sejam essências inteligíveis, metafísicas e perfeitas (como formas abstractas caídas do céu, ou almas celestes) e, socorrendo-se do *Orator* de Cícero, enunciou que as Ideias são noções perfeitas porque são conformes à dialéctica: “Ora, a arte é uma reta razão que permite executar as obras: é assim que um escultor possui uma noção determinada que conduz sua mão, esculpindo na estátua a imagem, isto é, organizando os elementos da estátua, a ponto de obter a semelhança com o modelo (o arquétipo) que imita.”¹⁹⁸

Por tal, Panofsky ao enunciar Filipe Melâncton, vem reafirmar que já na Antiguidade se abriu caminho para a noção Renascentista (e Moderna) de que o conceito de Ideia de que fala Platão pode ser reinterpretado contra a sua própria concepção (Platónica) de Arte... ao considerar que as Ideias existem dentro do Intelecto Humano (no espírito de próprio Homem) e não numa esfera metafísica ou supraceleste... concepção que se manteve até aos dias de hoje.

Para além da fascinante explanação relativamente à técnica do *Palácio da Memória* e das suas aplicações na Retórica, Cícero postula igualmente – no princípio do segundo livro do *De Oratore* – uma nova noção interpretativa dos conceitos de Ideia e Espírito... e de como o Espírito será a Ideia que é manifestada no Homem (indivíduo) e pelo Homem (artista)¹⁹⁹...

Começando por comparar o Orador perfeito idealizado a uma Ideia (mental), que existe apenas no espírito do Homem, faz posteriormente o paralelismo com o referente natural utilizado pelos artistas – que, como a Ideia, não pode ser totalmente apreendido apenas

197 Panofsky, *Idea*, página 11.

198 Panofsky, *Idea*, página 160; Nota 14 – a partir de Melâncton (Initia doctr. Phys., Corp. Ref. XIII, col. 305).

199 “*A Arte é ter tempo em espírito...*” Professor José Carlos Pereira – Abril 2012 (aula de Estética II).

pelos sentidos e pelo olhar empírico – acabando por concluir que o artista, ao trabalhar, nunca representa o próprio objecto, mas apenas a sua imagem mental (do objecto) que se encontra na sua interioridade... a sua ideia do objecto... não o Homem, mas a Ideia de Homem.

De tal forma, que ao manifestar-se relativamente a questões de valor, Cícero não duvida que a entidade original é sempre superior à sua cópia: “Penso que não existe em parte alguma”, [afirma Cícero], “algo de tão belo cujo original de que foi copiado não seja ainda mais belo, como é o caso de um rosto em relação a seu retrato;”²⁰⁰ ... pois essa nova obra – por ser a Ideia do referente – pode ser apenas verdadeiramente apreendida pelo espírito e pensamento do observador.

Assim para Cícero, o modelo do Artista é sempre um modelo mental, pois nos exemplos em que este tenta representar qualquer criatura ou ente místico sem referente sensível (ou mesmo um conceito abstracto: Pureza, Honestidade, Coragem, etc.), é no seu âmago mental que o artista encontra o verdadeiro referente da sua representação sublime de Beleza... E como tal, a Ideia é sempre o referente primeiro...

No limite, Platão não partilhava inteiramente este conceito, pois ao considerar que o atributo fundamental que distingue a Ideia de uma qualquer outra coisa existente é a sua característica *eterna, imutável e atemporal*, não sujeita à passagem do tempo²⁰¹, acaba evidentemente por considerar que o Artista nunca conseguirá captar essa Beleza inteligível – primeiro pelo simples facto de que esta é eterna e imutável, ao contrário da matéria sensível – embora tenha como obrigação (se for um verdadeiro *autor*) tentar criar algo mais que uma simples cópia do mundo sensível, e da realidade enganadora para a nossa sensibilidade, incluindo igualmente um vislumbre do reflexo da *verdade* que possa ser cognoscível para o nosso intelecto...

Neste aspecto da valorização do artista como criador, Plínio, o Velho (recuperado e citado por Alberti no Renascimento) foi dos primeiros autores a postular uma noção artística semelhante à que conhecemos na época Contemporânea... afirmando que esta percepção começou essencialmente na época Helenística (e posteriormente na Romana), onde o artista ganhou um estatuto para lá do de simples artesão (valorizando primeiro a Pintura e depois a Escultura), considerando esta actividade como tendo igualmente uma vertente intelectual, e, como tal, digna de ser executada por homens nascidos livres, e não apenas por escravos da Acrópole.

200 Panofsky, *Idea*, página 15.

201 Que segundo as últimas teorias científicas não pode ser pensado como uma entidade autónoma e separada do espaço.

Todavia, o zénite máximo desta questão aconteceu no princípio do Maneirismo, com o célebre (e perpétuo) debate incitado pelo *Paragone* sobre qual das Belas Artes seria a superior...: se a Pintura (defendida aguerridamente por Leonardo da Vinci na introdução do seu *Trattato della pittura*), a Escultura (defendida por Miguel-Ângelo nos debates com Benedetto Varchi) ou o Desenho (pai e génese primeira de todas as Artes, segundo Giorgio Vasari)²⁰².

Esta eterna fonte de inspiração que foi o pensamento vigente na Antiguidade²⁰³ dividia-se em dois conceitos... um que concebia que a obra de Arte será sempre um resultado inferior ao original da Natureza, uma vez que por apenas a tentar imitar, somente conseguirá – na melhor das hipóteses – produzir uma ilusão aproximada à sua semelhança... e outra, que perdurou até aos nossos dias, e que concebe a obra de Arte como superior à Natureza, pela sua capacidade de corrigir as falhas desta, ao separar e individualizar o geral, aglutinando posteriormente as características do individual no geral...

Outro dos grandes autores da Antiguidade a inspirar a visão Renascentista e Moderna, foi Marco Quintiliano, que no seu tratado *Institutio Oratoria* ao discorrer sobre muitas das histórias célebres à sua época (algumas já aqui referidas): como os cachos de uvas pintados que os pássaros vinham bicar, as pinturas de cavalos diante das quais os cavalos reais relincham, a cortina pintada capaz de proporcionar – mesmo ao olhar do pintor – a ilusão da realidade, juntamente com os incontáveis epigramas dedicados à vaca de Míron, (que não só se assemelhava verdadeiramente a uma vaca real, como enganava as vacas que passavam a mugir), assevera igualmente uma distinção importante, à época, entre dois artistas e duas noções: Policleto, que se dizia ter dado à aparência humana uma beleza mais verdadeira que o natural, e o pintor Demetrius, criticado e vítima de desaprovação por exagerar a fidelidade à natureza, ao colocar a *semelhança à frente da beleza...*

Mesmo Sócrates – pelas palavras do seu discípulo Xenofonte – admitia que, embora a pintura (extensível à Escultura) não fosse mais que uma simples cópia do visível, caso um artista desejasse representar um modelo idealizado, de forma física perfeita, teria de utilizar os aspectos mais belos de uma combinação da multiplicidade de corpos existentes²⁰⁴ ...

202 Neste ponto, o debate já não incluía a distinção entre as artes liberais (intelectuais) e as artes mecânicas (visuais), que pautou toda a Idade Média.

203 Até Leonardo da Vinci ao afirmar que “*Quem não tem amor pela pintura ofende a verdade, e ofende também a sabedoria*” foi inspirado pelo pensamento de Flávio Filóstrato e o seu tratado *Imagens*.

204 Já Plínio contava a história de como Zêuxis – ao ser contratado para representar Helena – requisitara

Assim, é sempre a um conceito de Idealização que chegamos, embora – assim como na *Utopia* de Thomas More – a cidade perfeita, idealizada por Platão, seja impossível de existir na realidade... Ainda que, numa passagem da *República*, compare a tentativa (aparentemente inútil, mas de enorme valor) de discutir e imaginar o modelo da sua cidade perfeita com a tentativa de um pintor que procura um paradigma de perfeição num cânone de beleza: “-Julgas então que um pintor vale menos, se tiver desenhado um modelo do que seria o mais belo dos homens, e transmitido suficientemente à sua pintura todas as qualidades, mas não puder demonstrar a possibilidade da existência de um homem desses? -Eu, não, por Zeus!”²⁰⁵

Como muitos dos seus contemporâneos, Aristóteles também desenvolvia no seu pensamento o conceito de Idealização, que seria obtido pela redução do Múltiplo (diversidade) ao Uno (unidade), ou seja, de um ponto de vista lógico, dos particulares para os universais, como forma de criar, para lá do sensível da Natureza, algo Idealizado: “[...] reúne-se num único e mesmo objecto o que se achava disperso em vários.”²⁰⁶ Daqui advém a noção de émulo, ao considerar a mimese como cópia, a Natureza como algo imperfeito, e o artista como “corrector” das imperfeições da Natureza²⁰⁷ ...

Derivações do conceito de Idealização artística estiveram igualmente presentes à época de Dião Crisóstomo²⁰⁸, filósofo e orador grego do século I d.C., que, como historiador do Império Romano, interrogou-se e escreveu sobre a questão mimética, considerando o artista como imitador da natureza divina... Tal debate iniciou-se primeiramente pelo facto de artistas como Fídias terem sido jocosamente criticados pela sua representação do panteão dos deuses – e principalmente pela escultura de Zeus em Olímpia – onde se perguntava, de forma irónica, qual teria sido o referente... Outro ataque a Fídias, produzido por um abastado comerciante egípcio, foi respondido por Filóstrato, o Antigo (ou o Atenense), um sofista retórico que pela boca de Apolônio de Tiana (filósofo neo-Pitagórico) deu como resposta – “Foi a imaginação que criou isso, e ela é mais artista do que a imitação, porque a imitação reproduz o que vê e a imaginação o que não vê,

as cinco virgens mais belas da cidade de Crotona, a fim de registar na sua pintura o aspecto mais belo de cada uma delas.

205 Platão, *República*, página 250.

206 Aristóteles, *Política*, III ii 1281,5.

207 Aristóteles reinterpreto a noção Platónica de mundo sensível e de mundo inteligível, por uma singularidade da representação individual, e uma universalidade do conceito – respectivamente – já com um ideal artístico em mente...

208 Apelido que enuncia grande eloquência sofista... Também conhecido por Dião de Prusa, quando aí passou a habitar.

mas que ela supõe por comparação com o que é; além disso, o temor que o objecto causa impede com frequência sua imitação, mas não é o que ocorre com a imaginação, que avança sem temor para o objecto que ela própria supôs.”²⁰⁹

Tal distinção entre o conceito de *Imitação* e o de *Imaginação* iniciou a problemática que alargou o espectro do conceito artístico à época – que cresceu por influência estoica – não sendo agora apenas um simples conceito formal, mas também um conceito mental e imperceptível aos sentidos... deixando a Arte de representar apenas o real, e o empírico, para se concentrar em representar as Ideias²¹⁰...

Sêneca, um estoico convicto em vida e obra, postulou no seu *Epístolas LVX* (que tenta conciliar Platão e Aristóteles) que na natureza das coisas existem dois constituintes: a causa (a razão que dá forma) e a matéria (que é inerte e receptiva)... Aplicando esta noção ao campo da Escultura, é a causa – o artista, aquele que faz – que informa e enforma a matéria e lhe dá feição final... enquanto que o corpo elementar – a matéria – é a massa que compõe a estátua, a pedra, o bronze, a madeira, etc.

Segundo a *Metafísica* de Aristóteles (também tentando uma reconciliação com a Teoria das Formas de Platão, apreendida seguramente em juventude nas suas aulas na Academia em Atenas), a causa da natureza das coisas pode ser expressa em quatro sentidos: a causa primeira (ou material) a matéria (pedra, bronze, madeira, etc.); a causa segunda (ou eficiente) o artífice (o artista que cria); e – com a qual Sêneca concorda – a causa terceira (ou formal) a forma *eidos* (o que se deseja representar) e, por fim, a causa final, o objetivo da acção (recompensa monetária, fama etc.)²¹¹.

Por fim, é possível considerar a mais importante dicotomia estética que encerrou o período da Antiguidade como aquela que se desenvolveu entre o pensamento de Plotino e o de Aristóteles... Assim, enquanto Aristóteles, e os seus seguidores, consideravam que a única diferença entre uma obra de Arte e um produto existente da Natureza é o facto de, no primeiro, a sua *forma* existir primordialmente na alma Humana, que posteriormente penetra a matéria para lhe entregar uma certa maneira de ser enformadora existente e presente no espírito do artista²¹², na concepção de Plotino, o

209 Filóstrato, *Life of Apollonius of Tyana* VI 19, página 118 – *apud* – Panofsky, *Idea: A Evolução do Conceito do Belo*, página 164, nota 37.

210 Simultaneamente à própria Filosofia – que como nova disciplina – descia do seu pedestal original de suprema *essência* metafísica para passar a ser considerada como um simples método de análise e compreensão do mundo.

211 Platão acrescentaria mais uma: a Ideia (o modelo *exemplar* do artista), seja esta interior (conceito) ou exterior (referente). Explicando – segundo o próprio – o motivo porque os homens morrem e a Humanidade se preserva.

212 É uma obra de Arte tudo aquilo cuja *forma* reside na alma do artista...

espírito traceja as ideias nele próprio, e a partir dele²¹³, considerando a *forma interior* como algo metafísico e superior à *forma exterior*²¹⁴...

Embora Aristóteles discuta uma oposição entre *matéria* e *forma* – considerando que a forma é superior à matéria pelo facto de ser o agente actuante que *enforma* a matéria – não considera a matéria como um mal, pois esta terá de ser um receptáculo em potência, que já detém em si e *a priori*, o acto da perfeição da forma.... a matéria tem, assim, potencialmente uma aptidão à perfeição da enformação, assim como o *eidos* detém em acto a perfeição da forma.

Todavia, para Plotino a matéria é um mal absoluto (jamais penetrada pelo *eidos*), considerando que só pode existir um ínfimo de beleza na matéria no caso desta ter qualquer proximidade accidental com a forma (*eidos*)²¹⁵, postulando a forma, como algo que representa o bem e a beleza, e a matéria, como algo que encerra o mal, a feiura e a inércia²¹⁶... Isto, essencialmente, porque a forma é una, e a matéria múltipla... o que faz com que a matéria, ao ser tocada pela forma, a divida em múltiplos fragmentos – diminuindo a sua qualidade – pela sua incapacidade de conter o uno²¹⁷...

E, como a beleza na natureza consiste, para Plotino, numa irradiação da Ideia através da matéria, que, embora não totalmente moldável, não deixa de ser modelada por ela (pois a matéria não admite ser completamente enformada pela Ideia), também a beleza de uma obra de Arte provém de que uma forma ideal que é “emitida” na matéria, anima-a por assim dizer, ou antes, esforça-se por animá-la, triunfando sobre a sua grosseira inércia.

213 Enquanto que no caso do demiurgo Platónico este contenta-se em olhar para as obras, na medida em que considera que lhe são exteriores...

214 Plotino faz esta afirmação apenas para reiterar que a crítica à Arte mimética, por parte de Platão não tem sentido, pois a Arte nunca imita a Natureza, mas o princípio originário da Natureza (*logoi* plural de *lóγος* – *logos*)... ao que o artista virtuoso acrescentaria o seu *sentido da beleza*, caso a Natureza revelasse defeitos...

215 Considerando que o inteligível (*noéton*) é tão superior que nem tem comparação com o sensível (*aisthétou*)...

216 Enquanto que para Aristóteles é absurdo comparar uma *escultura inteligível* com uma escultura real...

217 Plotino revela-se aqui fortemente em oposição à noção clássica e Renascentista de “*equilíbrio das proporções*”, e “*harmonia e simetria das partes*”, pois tudo o que parte do múltiplo para o uno nunca o conseguirá atingir...

4 – DA MIMESE II

4.3 – A MIMESE E O BELO IDEAL NA IDADE MÉDIA

Antes de iniciar esta abordagem temática, será produtor de desfazer dois mitos capciosos relativamente à Idade Média²¹⁸ (vulgo Período Medieval): o primeiro postula que a Idade Média terá sido meramente uma espécie de *Idade das Trevas*, sem relevância para a História da Humanidade, e desprovida de qualquer tipo de produção artística e intelectual de relevo ou importância...

Tal retórica narrativa (ensinada usualmente a nível do ensino secundário, com um intuito de simplificação categorizante) é naturalmente falsa e extremamente redutora... bastando para tal recordar não só o trabalho de inúmeros artistas dessa época (referidos nas próximas páginas), mas, igualmente, toda a base conceptual desenvolvida neste período, que suporta com facilidade o pensamento destes quase mil anos de História, na figuras de alguns dos seus maiores vultos²¹⁹: Santo Agostinho (de Hipona) (354-430), Pseudo-Dionísio, o Areopagita (século V e VI), João Escoto Erígena (810-877), Santo Anselmo (de Cantuária) (1033-1109), Pedro Abelardo (1079-1142), Petrus (Pedro) Lombardus (c. 1105-1160), Maimónides (Rambam) (1135-1204), Roberto Grosseteste (1175-1253), Alberto Magno (de Colónia) (c. 1193-1280), Roger Bacon (1214- c. 1292), Tomás de Aquino (1225-1274), Raimundo Lúlio (c. 1235-1315), João Duns Escoto (1266-1308), Guilherme de Ockham²²⁰ (1285-1347) e Jean Buridan (c. 1300-1358), até chegarmos ao precocemente desaparecido Pico della Mirandola (1463-1494), já na dobra do Renascimento...

O segundo mito, igualmente falso (e ensinado como retórica narrativa usualmente já a um nível universitário), postula que a Idade Média foi um período de excepcional conceptualidade, baseada numa genialidade incompreendida até ao Modernismo... Onde os artistas apenas seguiam modelos e referentes (ditos) mais “primitivos”, por escolha e capricho pessoal, a partir de uma suposta noção conceptual de entrega total aos princípios de Deus, dando primazia exclusiva à alma em detrimento do corpo²²¹... e onde, por exemplo, o alongamento das figuras era um aspecto conceptual e não

218 Classificação aplicável à tripartição: Antiguidade, Idade Média, Idade Moderna.

219 Que em hipérbole referimos até à exaustão aceitável...

220 Do célebre princípio metodológico da *Navalha de Ockham*, que afirma que as entidades não devem ser multiplicadas além da necessidade (*entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*).

221 ...e não pelo óbvio motivo da extinção de oficinas e guildas artísticas (que agora se aglomeravam estaticamente na proximidade de Catedrais) devido à desfragmentação das rotas e estradas do Império Romano Ocidental.

formal...

Podemos ceder alguma verdade ao facto de ter existido realmente uma certa *inquietação* intelectual e artística à época (diríamos mesmo, segundo Freud, *unheimlich*) de cariz levemente conceptual... mas nada que tenha sido devido a uma livre escolha, e que estivesse isolado e independente da realidade empírica que limitava a vontade dos artistas... Pelo que, neste caso – e seguindo a doutrina ideal Aristotélica do *meio-termo* – a verdade estará no meio, como afirmava livremente Agostinho da Silva...

Focando-nos no âmago do pensamento Medieval, compreendemos rapidamente que este advém de noções Platónicas e Aristotélicas que foram reinterpretadas de forma concomitante com a linha de pensamento que formou a base do entendimento Medieval. Um prolongamento do Neo-Platonismo, que em directa consonância com a filosofia paleocristã, considerava a existência de pelo menos três níveis de beleza de ordem decrescente de valor: A Beleza Absoluta (a Ideia) a Beleza Invisível (que se encontra presente nos objectos e que foi facultada pelo artista à obra, por se encontrar no seu espírito) e a Beleza Visível (a beleza aparente do mundo natural, que é apenas um reflexo das duas anteriores).

Segundo esta idealização, a beleza não se encontra na Natureza (nem na natureza dos objectos) mas, primeiro, como Ideia de ordem metafísica, e, de seguida, presente aprioristicamente no espírito do artista... Esta doutrina adoptada por S. Agostinho, considera que a Arte está no espírito do artista como mediador entre Deus e o mundo material... afirmando que a Arte pré-existe na alma do artista – que é a parte divina da sua existência, em que este é tocado por Deus – pelo que a beleza não pode ser observada directamente nas obras de arte, mas apenas através e para além destas:

Que progressos infinitos os homens trouxeram às diferentes artes e aos diferentes ofícios, na fabricação de roupas, calçados, recipientes e utensílios, sem esquecer as pinturas e as imagens de todo tipo! É que, sem se limitar ao uso necessário e comedido das coisas, nem à sua significação religiosa, eles buscaram ao contrário o prazer dos olhos, buscando fora aquilo que criavam, mas abandonando no interior deles próprios seu criador e esquecendo sua condição de criaturas. Mas eu canto e consagro meus louvores a ti, que és meu Senhor e minha Glória, como àquele que me consagrou, pois tudo o que é belo e que as almas transmitem às mãos artistas provém dessa Beleza situada além das almas e à qual a minha alma aspira noite e dia.²²²

É válido recordar, que na esfera da filosofia medieval, o foco do estudo estético não se colocava no âmbito específico da *Arte*, mas no conceito de *beleza*... o que permitia

222 Agostinho, *Confissões*, X, 34, edição Knoll, página 227, igualmente: Panofsky, *Idea*, página 36.

formar, em uníssono, uma teoria, onde ambos os termos se confundiam, nunca sendo encarados como um problema autónomo ou da natureza do *gosto*. Essa beleza (Arte) existia pela aquiescência do entendimento entre dois aspectos: uma emanção da divindade, que através de uma luz metafísica – um brilho segundo Dionísio o Areopagita (na senda de Plotino) – permitia que a matéria fosse iluminada pela Ideia... e pelo aspecto técnico que criava um equilíbrio das proporções das partes (o que desde a Antiguidade se designa como simetria)²²³.

Todavia, se para Eurípides a beleza se referia a uma correcta conexão com o *estar no seu tempo*, como algo que existe no instante certo... para Platão, o termo beleza significava *algo que se mostra*, algo que aparece para lá e através da multiplicidade, uma manifestação do verdadeiro, o inteligível que está para lá do aparecer (*scheinen*), mas que o pode usar para as suas manifestações – mais especificamente – Platão entendia a beleza como o desvelar e aparecimento do Uno: “A beleza expõe, por assim dizer, o aparecer, de modo que ele se torna transparente em relação à transcendência e essa mesma transcendência sobrepõe-se a ele como o verdadeiro ser [...]. A beleza significa, portanto, muito mais do que puro prazer estético. A beleza e a imagem têm como característica comum de mostrar-nos imediatamente o processo em direcção à *transcendência*.”²²⁴

Plotino – que fez a ligação pletórica entre Platão e o espírito medieval – desenvolvendo quase um conceito eidético²²⁵ de beleza, postulou que esta é constituída por partes (uma harmonia das partes), e que o belo é a manifestação sensível da metafísica da beleza... Agostinho concordou posteriormente com este conceito, expandindo-o, ao afirmar que a beleza se caracteriza, de uma perspectiva fenoménica, por uma *harmonia* (a devida proporção), e metafisicamente por um *brilho*, uma *luz* (a claridade)... esta postulação manteve-se ao longo de toda a Idade Média, influenciado (na senda neoplatónica) não só Tomás de Aquino, mas, principalmente, São Boaventura, para quem a teoria metafórica da luz existia como metafísica pura... pois a revelação divina é feita através de uma *iluminação do intellectuo*.

Após Platão ter definido os vários graus hierárquicos da beleza no *Banquete* (210a e seguintes), considerando que o mais belo é o que está mais perto da unidade, Plotino

223 Foi igualmente nessa Antiguidade grega, que a distinção entre os termos Belo e Beleza se fundou... separando o adjectivo belo (*καλός kalos*), do substantivo beleza (*κάλλος kallos*), e considerando que a segunda é iluminada pelo primeiro.

224 HALFWASSEN, Jens, *Arte, Metafísica e Mitologia – Beleza e Imagem no Neoplatonismo*, página 16.

225 Uma Fenomenologia da essência das coisas, obtida por abstracção ou redução.

discorre igualmente que a beleza está presente em todos os seres, mas não com a mesma gradação e intensidade... naturalmente, declara a *unidade* (paradigmaticamente a Alma imaterial e indivisível) como o melhor valor, pois a *variedade* – além de se afastar – estiola a compreensão do Belo²²⁶... desenvolvendo posteriormente, e a este propósito, o conceito de beleza inteligível, que é a “essência da plenitude do ser”²²⁷.

Para que não o acusem de obnubilar os conceitos, Plotino aprofunda e esclarece esta noção, considerando que a Beleza não se manifesta no Uno (não se confunde com a unidade), e existe apenas no caminho para o Uno, como uma *atração pelo absoluto*... a beleza (“o belo perfeito”) é algo sem forma “[...] porque nele se completa aquilo que de mais intrínseco constitui a beleza: o traço de transcendência.”²²⁸



(fig. 10) Diagrama Medieval das esferas do Cosmos

Fazendo a ligação com o entendimento medieval do cosmos – manifestado a partir de noções postuladas por Aristóteles e Ptolomeu, e demonstradas pictoricamente como círculos equidistantes contendo sempre uma emanção do *Intellectuo Divino*²²⁹ – Plotino considera a Arte como uma manifestação do pensamento, pois o *eidos* artístico é apenas compreendido de forma incomunicável, e não discursiva, e a obra de Arte não é uma simples cópia da natureza, mas a manifestação da ideia do artista: “Do mesmo modo, a beleza de uma estátua não é reconhecida através da beleza de uma determinada pessoa viva, que lhe serviu de modelo, mas é, do mesmo modo, o produto da exposição de uma

226 Tal obriga à existência de uma Unidade Total, que muitos séculos depois Hegel denominou de “totalidade concreta”, onde o todo não contém partes autônomas e divisíveis... mas por ter de conter igualmente a variedade das partes, para ganhar a sua denominação, estas partes são consideradas como momentos do todo, que contém em si mesmas todos os momentos e a totalidade do todo...

227 HALFWASSEN, Jens, *Arte, Metafísica e Mitologia – Beleza e Imagem no Neoplatonismo*, página 20.

228 HALFWASSEN, Jens, *Arte, Metafísica e Mitologia – Beleza e Imagem no Neoplatonismo*, página 25.

229 Denominado por *nous* – uma emanção do Ser divino – o equivalente cósmico da mente humana.

ideia, de uma intuição idealizada, na qual o artesão vê em conjunto a beleza de todas as pessoas belas no seu *eidos* comum [...]”²³⁰

Tal conceito aproxima-se de uma visão noética²³¹ da realidade, através do conceito de Teofania de João Escoto Erígena, que – a título de exemplo – considerava que cada Escultura de pedra ou madeira existe como uma espécie de “luz material”, na qual se manifesta a “luz inteligível” do seu interior metafísico... que posteriormente espalharia a transcendência do Uno divino por todos os seres humanos²³².

Todavia, nesta nova era cristã, estas eloquências de Plotino (inspiradas em Platão e até em Aristóteles) já não se enquadravam no pensamento divino medieval, e S. Agostinho sentiu a necessidade de as alterar, começando pela noção que compõe a essência de uma Ideia... do neófito conceito platónico de ideias “existentes em si e por si” (as denominadas essências metafísicas que preexistem à criação do mundo pelo demiurgo) para os chamados “pensamentos de Deus”.

Além de Plotino (no *De opificio mundi IV*), já outros pensadores haviam entabulado o caminho para estes conceitos, destacando-se Fílon de Alexandria (filósofo Helenista que viveu durante o *annus mirabilis* do nascimento de Cristo), ao anuírem que é Deus quem cria as ideias, pois sem modelo de beleza, nada de belo pode ser criado... assim, essas ideias têm de existir igualmente indissociáveis de Deus²³³...

Mas a denominada “criação” bíblica é muito díspar do conceito de criação na Antiguidade, um termo mais ligado à noção de revelação e demonstração, onde – por exemplo – o deus Dionísio (ou o seu mestre Sileno) não *criava* a vinha, mas *descobria* a vinha, e ensinava os seus segredos ao Homem... ou mesmo Prometeu, que não criava o fogo, mas ensinava os segredos do fogo aos Homens... Aqui, a criação antecede os próprios deuses que são meros reveladores da Ideia...

Porque a questão de saber se as ideias existem no interior ou no exterior do *nous* (o espírito, inteligência ou intelecto) de Deus, já tinha sido resolvida por Plotino, num longo debate com Longino, ao afirmar que as ideias encontram-se no “espírito do arquitecto do mundo”, e não a vaguear perdidas pelas nuvens... Isto permitiu a Santo

230 HALFWASSEN, Jens, *Arte, Metafísica e Mitologia – Beleza e Imagem no Neoplatonismo*, página 26.

231 Do grego *noein* e *nous*. Ramo da filosofia que estuda a dimensão espiritual do homem através do discernimento e da intuição do inteligível... numa visão mais contemporânea, define igualmente uma área científica que estuda a subjectividade da consciência e do espírito.

232 Aqui pode-se fazer a distinção entre o pensamento de Orígenes (filósofo neoplatónico do século III d.C.) que considerava a natureza como um animal (um ser vivo reprodutivo), e o pensamento de Erígena que considerava a natureza como uma teofania luminosa (uma manifestação de deus).

233 Também Sêneca na sua *Epistola LXV* afirma que “*Deus possui em si mesmo tais modelos de todas as coisas.*”

Agostinho substituir de forma muito sábia o denominado Ser impessoal do neoplatonismo, pelo deus pessoal do Cristianismo... no fundo, bastou-lhe, de forma anódina, acrescentar ao conceito de *inteligência* de Cícero o qualificativo *divina* para obter uma definição cristã de Ideia, e coerente com a Antiguidade²³⁴.

Na aparente redundância que afirma que o mundo e as Ideias devem existir, porque o mundo foi criado de forma racional, é curioso observar que o sentido ou função da Ideia – que se centrava para Platão na tentativa de explicação e legitimação das realizações do espírito humano (como uma filosofia da razão humana), possibilitando a existência de um conhecimento correcto e moral, relacionado com um amor do belo depurado e filosófico – tal se tenha metamorfoseado na época medieval, numa espécie de lógica do pensamento divino, que forma uma narrativa centrada no espírito celeste e no encadeamento da História universal do mundo.

Naturalmente, esta “adaptação” de conceitos Platónicos (e principalmente Aristotélicos) explica o porquê da sua boa anuência no século XIII, prolongando esta aceitação e combinação por toda a Idade Média... Isto também porque, no fundo, para os pensadores deste período, existiam apenas três questões que lhes interessavam, e que faziam a ponte de quase mil anos entre Santo Agostinho e o mestre Eckhart de Hochheim (1260 – 1328): Se as Ideias existem em Deus (ou nas imagens fora dele)... Se existem várias Ideias ou apenas uma... e se Deus pode apenas conhecer as coisas através das Ideias...

De forma quase unânime, as respostas são sempre afirmativas em todos os pontos... tendo apenas como leve opositor Dionísio o Areopagita, que via a noção Aristotélica de Ideia como uma forma interior transcendente, e, por tal, situava-se mais próximo de Platão, que considerava a Ideia como existente *per se*... e também Tomás de Aquino, que utiliza esta mesma distinção, mas para vituperar Platão e elogiar Aristóteles – mais em consonância com os ideais medievais na baixa Idade Média – pois onde Platão afirma que as ideias existem por si, Tomás de Aquino toma o partido de Aristóteles, e afirma que estas existem somente no intelecto²³⁵...

Naturalmente, na época medieval não era possível pensar no conceito de Ideia como algo dotado de cariz artístico, pois toda a escolástica deste período feudal – de atitude descoroçoante neste tema – dedicava uma atenção mínima à problemática artística, resolvendo esta questão unindo, no mesmo ponto, o problema do belo com o problema

234 Embora no Renascimento tal conceito tenha sido suprimido, por uma variação do Antropocentrismo.

235 Que na noção medieval é entendido como intelecto divino.

do bem...

Um desses exemplos encontra-se em Tomás de Aquino, que ao definir, no primeiro livro da *Suma Teológica*, o belo e o bem, afirma que são ambos idênticos do ponto de vista do objecto (ontológico), pois estão ambos para lá da forma e do louvor... mas diferentes do ponto de vista do conhecimento (metodológico), pois considera o bem como uma entidade relacionada com o desejo, e o belo ligado a uma qualidade cognitiva²³⁶...

Numa primeira fase do entendimento medieval, considerou-se que, como as Ideias estão no interior de Deus, o Homem (o artista) nunca a elas poderá aceder directamente – salvo através de uma visão mística – e, dessa forma, nunca conseguirá aplicar essas Ideias numa criação representativa pessoal²³⁷... só numa fase mais tardia da época medieval, é que as Ideias se transformaram em conhecimento puramente conceptual – com a noção de modelos inteligíveis impressos no nosso espírito – permitindo ao artista reproduzir as semelhanças das realidades inteligíveis em obras de Arte.

Tomás de Aquino chega mesmo a fazer um paralelismo entre a relação que o espírito do artista mantém entre as suas representações interiores e exteriores, e a relação que o intelecto divino mantém entre as Ideias que lhe são interiores e o mundo criado por ele... desenvolvendo a noção de quase-ideia inata.

Todavia, excepção feita, todas estas noções medievais tinham apenas como objectivo máximo a exaltação divina através do trabalho escolástico, que não tinha como intenção criar qualquer conceito de *deus artista* ou *deus escultor*... pois a Arte não era entendida como uma actividade criadora, mas apenas transformadora... como postulado por Tomás de Aquino na *Suma Teológica*, onde, por este considerar a matéria como uma forma inerte – pois a forma que é dada à matéria desaparece quando esta é destruída – revela que apenas Deus pode criar algo atemporal: a alma.

Um dos exemplos dados pelo autor, para exemplificar este ponto, procura saber se a alma ao ressuscitar recebe o mesmo corpo ou outro diferente... fazendo a distinção entre uma estátua de bronze que é refundida (ou uma outra cópia a partir do mesmo molde), afirmando que esta apenas é idêntica à primeira Escultura na sua materialidade, pois a sua forma nova é totalmente diferente (tendo desaparecido quando a primeira foi destruída)... no caso do Homem – para quem a sua forma é a sua alma – tal nunca se

236 Porque o bem é o objectivo final que todos os seres desejam, e o belo está ligado ao que admiramos (observamos) com prazer.

237 Excepção feita a certos conceitos da mística Franciscana, e à doutrina de Nicolau de Cusa da “contemplação das ideias”.

altera, e é impossível de desaparecer²³⁸.

Aprofundando o conceito de Ideia, relacionado com a produção artística em Tomás de Aquino, concluímos que o referente, ou modelo da coisa a produzir²³⁹ já existe na mente do produtor... embora seja feita a distinção entre as coisas preexistentes na mente do artista de forma autónoma (exemplo: o homem, o fogo, a madeira) de outras que preexistem na mente do seu produtor, mas de quem dependem para existirem (exemplo: a casa, a estátua, a pintura)... Assim o artista não cria a partir de uma ideia metafísica pessoal, mas a partir de uma *quase-ideia* (uma representação da forma preexistente à obra no interior do artista)²⁴⁰.

Além da escolástica medieval potenciar, no campo estético, uma grande distinção entre modelo (Natureza) e cópia (exemplo para o artista), existe um motivo para esta utilizar a Arquitectura como exemplo máximo para definir a Arte... Como nesta perspectiva a Arte não era encarada como uma representação da Natureza (onde a Arte e a Natureza são postas em paralelo, mas não em relação)... que melhor exemplo que a Arquitectura para provar que as Ideias são preexistentes na mente do artista... Tal é observável quando juntamos o exemplo de uma rosa ao exemplo de uma casa, pois enquanto esta existe na Natureza, o modelo da casa não existe... logo, *ipso facto*, as imagens devem estar encerradas na alma Humana²⁴¹.

Podemos então concluir que na Idade Média, a obra de Arte não resulta de uma relação “[...] entre o homem e a natureza, mas da projeção na matéria de uma imagem interior.”²⁴², e onde esta imagem interior não é denominada de Ideia (que na semântica medieval tem um outro significado), mas como *alma*...

238 Um outro exemplo deste raciocínio é descrito no *Proslogion*, de Santo Anselmo (1033-1109), dito de Cantuária, que considera o argumento ontológico para a existência de Deus como um raciocínio apriorístico baseado na razão, com várias premissas analíticas que distinguem “a existência de uma coisa no conhecimento” e “o conhecimento da existência de uma coisa” ver: Panofsky, *Idea*, página 182, nota 83.

239 Em latim *similitudo*.

240 Deste ponto nascem duas perspectivas auráticas da Arte no âmbito medieval: a Arte como beleza (apologia estética), e a Arte como verdade (apologia natural)... de onde a maioria dos escolásticos – como Tomás de Aquino – aponta para o facto de a Arte nunca conseguir chegar à verdade (dando como exemplo a utilização de expressões como: “flores artificiais”... que provariam que o resultado artístico será sempre *artificial*... acusando a Arte de não conseguir captar a verdade da Natureza e mesmo do objecto que tenta reproduzir...)

E, chegando mesmo – através de Panofsky – a rematar de forma calabreada, que a própria designação de Belas-Artes (entendida como Arte mecânica) provém etimologicamente do grego moechus μοιχός (moikhós), que significa fornicador e adúltero... pois, segundo essa visão, ainda não nasceu um artista capaz de imitar a perfeição da natureza... nem mesmo aplicando a noção Renascentista de *ars simia*.

241 Assim, imagem, forma e figura confundem-se pela sua relação de codependência. Isto porque trazemos em nós todas as formas da existência, mesmo que não tenhamos intenção de as reproduzir ou construir... Facto provado, igualmente, pela nossa capacidade de reconhecer uma forma do exterior físico, a partir de uma que está no nosso interior mental.

242 Panofsky, *Idea*, página 43.

Assim, *mutatis mutantis*, podemos concluir que esta apologia do pensamento filosófico Aristotélico, que é introduzido na concepção do belo pela autoridade eclesiástica da Idade Média, tem uma identificação directa com Deus, como um ser único e supremo a serviço do Bem e da Verdade.

Por tal, num discurso laudatório da própria beleza de Deus, tanto Santo Agostinho como São Tomás de Aquino identificam a beleza empírica com o Bem, considerando que os seus atributos – igualdade, número, proporção e ordem – são apenas reflexos da própria divindade²⁴³...

Alargando agora o foco do espectro do inteligível e metafísico, para nos concentrarmos no aspecto formal e prático, recorreremos ao único tratado redigido na Idade Média, que se refere relativamente à Escultura e ao método de trabalho dos Escultores: *De diversis artibus* (das diferentes artes/artistas) de Teófilo Monaco...

Este tratado escrito possivelmente por um monge beneditino no século XII, refere vários aspectos sobre o método de trabalho dos escultores Medievais, afirmando, por exemplo, que estes esculpiam directamente na pedra (em talhe directo), com a peça deitada (e/ou oblíqua)²⁴⁴... como é visível em detalhes descritivos do túmulo de São Vicente, em Ávila, Castela (século XII), ou em vitrais da Catedral de Chartres (século XIII)...



(fig. 11) Pormenor de um vitral da Catedral de Chartres mostrando um escultor e um assistente (canteiro) a trabalhar

243 Naturalmente – no final da era medieval – esta mesma autoridade eclesiástica rejeita de forma perentória a autoridade científica, que ao começar a mostrar o seu semblante de forma presente e notória, distancia-se da simples associação dos fenómenos naturais às vontades divinas.

244 Facto que poderá explicar certas deformações e “esticamentos” presentes na obra final...

É importante referir, neste ponto, que o conceito Medieval de Escultor era inexistente... os termos variavam entre *artifex* (podemos traduzir por artista) *operarius* (podemos traduzir por trabalhador), *magister lapidum* (podemos traduzir por arquitecto, ou escultor principal da obra) e *scarpellator*²⁴⁵ (traduzível por canteiro)...

Muitos destes estudos e teorias da Idade Média foram reunidos por Wilhelm Voge (1868-1952) – professor de Panofsky e historiador especialista em Arte Medieval – que inspirou Wittkower na postulação que refere o crescimento não linear, assimétrico e descentralizado do pensamento e da Arte Medieval pelo espaço europeu (de forte impacto no norte da Europa)... algo que levaria eventualmente à gigantesca mudança estilística que criaria o denominado Renascimento. Dá como exemplo a incrível diferença esquemática (e qualitativa) entre as Esculturas do pórtico ocidental (três figuras de jamba século XIII) da Catedral de Chartres, e as figuras dos pórticos setentrional e meridional...

Outro exemplo, ainda mais visível (e revolucionário) é a diferença entre as Esculturas *Anunciação* e *Visitação* do pórtico central da fachada ocidental da Catedral de Reims – que em pleno Gótico Francês do século XIII – quase se assemelhavam a uma Escultura renascentista (ou pelo menos pré-renascentista), tal era o dinamismo e requinte das poses²⁴⁶... Outro dos exemplos mais paradigmáticos encontra-se encarnado numa outra Escultura da *Visitação*, presente na Catedral de Bamberg (Alemanha) e que – embora seja também do século XIII – facilmente se confundiria com uma Escultura do período greco-romano... por fim, o justo destaque deve naturalmente ser dirigido a uma Escultura da mesma Catedral, que é seguramente o maior exemplo de inovação estética e formal Medieval, o denominado *Cavaleiro de Bamberg*, a primeira estátua equestre de tamanho (quase) natural, depois da queda do Império Romano²⁴⁷.

Isto pode levar-nos a concluir que, embora a Île-de-France tenha sido o berço da Arte gótica na Europa (com a construção no início do século XII da Basílica de Saint-Denis), o seu apogeu máximo ocorreu não em França, mas na Alemanha (no denominado Gótico tardio) onde no século XV, artistas como Dürer e Hans Holbein demonstraram,

245 Expressão que – em pleno despertar do Renascimento – era ainda escandalosamente atribuída a Donatello nos seus contratos de trabalho.

246 Provando que o termo medieval é uma fabricação da narrativa histórica... pois muitos foram os momentos conceptuais e formais do *medieval*, que se confundem com o Renascimento.

247 De referir que todos os exemplos descritos receberam influências uns dos outros – sendo seguro dizer que o mestre de Bamberg conhecia a Escultura da virgem de Reims – o que fortalece a teoria que relaciona, de forma ascendente, a qualidade de uma obra de Arte com a facilidade de comunicação e troca de ideias entre artistas... e de como a “queda artística” pós-império romano Ocidental se deveu à grande redução (ou mesmo fim) das rotas e caravanas que percorriam todo o império, com – entre outros bens – informação técnica e estética...

com grande fulgor, um novo desejo artístico de inovação estética, que – com a redescoberta do poder das guildas²⁴⁸ em relação aos ateliês²⁴⁹ – permitiu a criação de obras inesquecíveis e paradigmáticas deste período... Infelizmente, este movimento foi abruptamente interrompido devido à Reforma Protestante, e a célebre afixação, em 1517, das *95 Teses* de Martinho Lutero em Wittenberg.

Um exemplo final deste movimento pode ser encontrado no célebre *Retábulo de Creglingen* (aproximadamente 1505/1510) de Tilman Riemenschneider, que faz a ponte com o Renascimento Florentino, por ser considerada (por influência do sul italiano, que era contrário à policromia) a primeira Escultura a não ser propositadamente pintada... Embora Riemenschneider não fosse inimigo da cor em Escultura – pelo contrário – pois a maioria das suas obras foi colorida... e este retábulo é feito de dois tipos de madeira de cor diferente, um para a representação de pessoas, e outro para a representação de momentos arquitectónicos e decorativos.

Uma nota final relativa à Arte Islâmica (de grande relevância e influência para o pensamento medieval entre o século V e o século IX), e que é parte da dicotomia entre o movimento *figurativo* e *não figurativo* deste período... sendo o primeiro apropriado pela ideologia Romana, Cristã, e Bizantina (embora a disciplina escultórica praticamente desapareça no fim do império romano, sendo substituída por mosaico e pintura) e o segundo apropriado pelo mundo islâmico (na caligrafia), Germânico, e pela crença dos Monges Irlandeses (onde mesmo quando existe figuração, esta não é naturalista, mas totalmente geometrizada e sem grande detalhe).

248 Foi exactamente nas guildas Florentinas que se iniciou a utilização de modelos tridimensionais (*bozzetto* escultórico) para a criação de Esculturas em pedra, ao invés da prática corrente, de apenas utilizar o desenho (*bozzetto* simples) para a execução do trabalho final.

249 O século XV marcou o fim do conceito de ateliês (*loggias* das catedrais de natureza anónima) para reintroduzir o conceito (esquecido desde a Antiguidade) de guildas (ateliês de particulares, que funcionavam como organizações profissionais nas cidades, geridas por artistas reconhecidos).

4 – DA MIMESE II

4.4 – A MIMESE E O BELO IDEAL NO RENASCIMENTO

Numa época – onde o espírito da *Lumen purpureum juventae*²⁵⁰, enunciada por Virgílio, tocava um espaço que parecia sagrado²⁵¹, criando uma concupiscência estética de desenvoltura vanguardista – Florença iniciou a vanguarda de um novo movimento artístico, humanista e naturalista, com um vigoroso foco centralizador no Homem como epicentro da *Ideia*... como uma espécie de Epicuro do século XV²⁵²...

Na noção central do Renascentismo²⁵³, a Arte desempenhava a missão de imitar a Natureza sensível, através de um mimetismo directo da realidade... e onde o artista era agora um criador liberto, uma espécie de Pigmaleão²⁵⁴ em busca do Ideal ausente no mundo sensível...

Mas assim como deste mito também existiam representações na Idade Média, será justo referir o ínclito tratado *Il libro dell'arte*, de Cennino Cennini (*circa* 1370-1427) que marcou a ligação entre o fim da Idade Média e o começo do Renascimento... Neste manuscrito, Cennini aconselha a representação artística mimética a seguir o exemplo natural (utilizando referentes da Natureza), mas também a uma utilização de um modelo artificial (através da aplicação de fragmentos de estúdio escolhidos)... o que mergulha na ambiguidade de não só contradizer a teoria Medieval, mas também a teoria neoplatónica da Antiguidade²⁵⁵.

Todavia, foi este ideal que postulava o Renascimento como uma época da imitação da Natureza – mas de uma forma científica e analítica – que reverberou a crítica de Vasari ao método medieval, onde, segundo este autor, ao invés de um estudo preciso e empírico, transcorria uma espécie de tradição ou costume de transmissão de um conhecimento tosco e rudimentar de artista em artista (ou de *loggia* em *loggia*).

250 “*A brilhante luminescência da juventude*” Virgílio *Eneida* 1. 590-591.

251 Como na lenda romana, da Figueira Ruminal, que cresceu num local sagrado por ter sido atingido por um raio.

252 Titus Lucrécio Carus escreve no seu *De rerum natura* a história de Epicuro, como um herói que combate a Religião com a Filosofia.

253 Termo cunhado por Giorgio Vasari no século XVI, embora a noção contemporânea de Renascimento tenha surgido com a publicação em 1867 do manuscrito *Die Geschichte der Renaissance in Italien* de Jacob Burckhardt.

254 Mito descrito nas *Metamorfoses* de Ovídio.

255 De referir que esta noção de Arte (e artista) como símio (imitador) da Natureza tem três momentos distintos ao longo da História da Arte: na Antiguidade, onde Aristóteles refere no capítulo 26 da *Poética* o exemplo de Calípedes, um actor que foi cunhado de símio pelo excesso do seu naturalismo, e pelo seu estilo inadequado de representação... Na Idade Média, onde o diabo era designado como o símio de Deus... e no Renascimento, onde este termo era elogioso segundo Filippo Villani, e a expressão *ars simia naturae* já referida num ponto anterior.

Mesmo Leonardo da Vinci²⁵⁶, que afirma num ponto do seu *Trattato* que, porque o objectivo da pintura é a semelhança total com a Natureza, o artista não deve tentar melhorar o mundo natural... Todavia, tal não pode ser visto como uma crítica velada à possível idealização do belo, mas apenas como um aviso para que o artista não se afaste da observação da Natureza, regressando aos modelos medievais “falhados”... pois tanto da Vinci, como Alberti – em *De pictura (etiam: Della pittura)* de 1435 – constroem a possibilidade do artista conseguir superar a Natureza, a partir da *imaginação*, conseguindo, através de uma escolha cuidada de fragmentos, aperfeiçoar o que é natural para criar o Belo Ideal²⁵⁷.

Pelo mesmo motivo, ao criticar Demetrius, um pintor (hiper?-realista) da Antiguidade, Alberti afirmava que o artista não deve tentar reproduzir a Natureza como ela é... devendo, ao invés, adicionar-lhe o que este designa por *graça*, “[...] porque a beleza não se encontra realizada num único corpo mas é rara e dispersa em vários [...]”²⁵⁸ ... pois a reprodução idêntica, e sem *graça*, deve ficar reservada às célebres anedotas dos pássaros de Zêuxis, e à sua actualização medieval, e da parábola do cão de Dürer, que lambia o autorretrato do dono pela sua – mais que parecença – semelhança...

Deste modo, as obras ideais teriam não só de ser fieis ao natural (*imitatio*), mas simultaneamente belas e agradáveis... algo que pode parecer contraditório – se considerarmos a Natureza como uma entidade imperfeita – mas que, à época, ganhava um forte alento e ilustres mantenedores²⁵⁹...

Um outro conceito que se desenvolveu neste período foi a ideia de *original*, que durante

256 O Tratado sobre Pintura redigido por Leonardo da Vinci, e compilado pelo seu discípulo Francesco Melzi (que se encontra reunido com outros trabalhos relativos ao *Paragone* no *Codice Vaticano Urbinate Latinum 1270*), revelava já um certo desencantamento dos artistas à época pela necessidade de tomar partido total de uma certa “facção”, quando podiam apenas concordar com certos aspectos que caracterizava um ou outro ponto de vista...

Isto, porque quer Leonardo da Vinci quer Miguel-Ângelo demonstraram uma leve saturação à época, relativamente aos conceitos Platónicos da Academia Neoplatónica Florentina...

Miguel-Ângelo conseguia concordar apenas com o conceito de *abismo* que este considerava existir entre o espírito e a matéria... postulando que a figura (Escultura) já se encontra no interior do bloco, se o cérebro a conseguir encontrar... pois, para Miguel-Ângelo, a matéria é o bloco de mármore, e o espírito é a imagem (nas suas palavras, o *concetto*).

Para Leonardo, os assuntos mundanos de uma alma individual não eram matéria relevante, interessando-lhe apenas o conceito de Universo, como um constante processo de destruição e renovação... (as semelhanças com o Eterno Retorno de Nietzsche são evidentes).

257 Apenas isto explicaria a capacidade e a aceitação de se criarem animais fantásticos e mitológicos (vistos aqui como uma espécie de *assemblage* de fragmentos do natural), desde que estes obedecessem às regras da proporção, e não contenham deformações.

258 *Apud* Panofsky, *Idea*, página 193 (nota 101).

259 Um célebre exemplo, no transmutar da época medieval, foi o de Giovanni Dondi (físico e relojoeiro do século XIV) que afirmou numa carta de 1375, o caso de um Escultor seu amigo, que admirava tanto as Escultura clássicas, que afirmava que se estas ganhassem vida, elas seriam *mais do que vivas*, pois afirmava que a Natureza tinha sido não apenas imitada, mas ultrapassada.

a Idade Média não tinha a relevância que posteriormente adquiriu no Renascimento (e mantido até à actualidade) relativo ao debate acerca da cópia dos mestres... Embora uma análise mais profunda deixe transparecer apenas uma pequena diferença – menor que a aparência – entre estes dois raciocínios... pois quer na época medieval (onde se desejava seguir os mestres contemporâneos) quer no Renascimento (onde se desejava imitar o conhecimento dos mestres da Antiguidade) se partia de um ponto de vista de *homage*²⁶⁰... Sendo a verdadeira distinção, entre os dois conceitos, meramente entre homenagear os mestres, seguindo cegamente os seus ensinamentos, ou partir destes ensinamentos para criar algo novo, o dito *original*... seguramente a virtude estará no meio.

Além disso, o movimento renascentista (principalmente o pré-renascentista) iniciava a sua análise a partir dos referentes da natureza, e não dos mestres medievais... fazendo com que os artistas não rivalizassem entre si, mas com a própria Natureza²⁶¹...

Mas o verdadeiro pendore desta nova teoria da Arte Renascentista²⁶² baseava-se numa vontade férrea de transformar as desvalorizadas Artes mecânicas (Pintura e Escultura) em excelsas Artes liberais (como a Poesia e a Matemática), através da criação de um conjunto de regras e leis universais – entre estas a Percepção, a Anatomia, e a Fisiognomia – que criariam um sistema de auxílio para os artistas, de modo a que os seus trabalhos tivessem um cariz doutrinal e *científico*... conseguindo – através da obtenção analítica da harmonia da relação entre os volumes e as formas – criar beleza estética *fundamentada*... coadunando, assim, todas as áreas do saber como um edifício uno, e dando igual proscénio a todos os campos de expressão intelectual, que formavam o pensamento Humanista do Renascimento²⁶³.

260 Nesta questão, e a título de exemplo, é difícil de ignorar a existência de algo em comum entre Janet Sobel e Jackson Pollock... e entre Subodh Gupta e Joana Vasconcelos...

261 Tudo isto muito antes do conceito de plágio do século XIX... pois na época renascentista ainda não existia a noção de Arte como manifestação de uma experiência *individual*, fazendo, assim, com que a única cópia seja sempre a partir do natural, e não de um outro artista... e, como tal, imitar a *maneira* do outro, ainda não era mais do que levemente desvalorizado no círculo artístico e cultural.

De referir, igualmente, que a imitação do trabalho dos mestres da Antiguidade estava, à época, condicionado, pois embora o pensamento da Antiguidade já existisse na Idade Média, este pensamento era quase exclusivamente de cariz metafísico, pois só no Renascimento – com as redescobertas arqueológicas, e o desenvolvimento da Filologia – estes exemplos canónicos ganharam corporalidade e capacidade de afectar o futuro.

262 Muito impulsionado pelos estudos vanguardistas de perspectiva linear, de Filippo Brunelleschi (1377-1446).

263 O documento fundador deste novo conceito de artista completo (formal e conceptual) foi o manuscrito *Sobre a Pintura*, de Alberti, datado de 1435, onde se procurava aproximar a Pintura e a Escultura das Artes Liberais (Geometria, Aritmética, Astronomia e Música – segundo o *Quadrivium*), deixando aquelas de serem consideradas apenas como Artes mecânicas (visuais).

Aqui se enuncia igualmente (baseando-se em Plínio e Quintiliano) a diferença entre *modeladores* (que em gesso ou cera subtraem e acrescentam matéria) e os *escultores* (que apenas subtraem matéria do

Mas como criar essa norma, essa harmonia comprovada pelo método empírico? Na visão de Panofsky, o périplo deve iniciar-se na relação entre o sujeito e o objecto, e na reformulação renascentista do conceito de Ideia... Pois, ao contrário da Idade Média, que negava o sujeito e o objecto estético por si, e como entidades autónomas – onde a obra não representa nem o referente natural, nem a ideia do artista, mas apenas uma Ideia preexistente no seu espírito – no Renascimento, essa teoria era autónoma do neoplatonismo (que era englobado em toda a noção mística), e em Florença – o berço Toscano do Renascimento – esse neoplatonismo era totalmente metafísico e mesmo cósmico... onde os ideais Platónicos²⁶⁴ se opunham aos Aristotélicos, pela visão estereotipada, à época, do Estaginita ter sido um naturalista, e Platão um místico que falava de Deus, chegando – numa noção já muito abastardada na Idade Média – o autor do *Íon* a ser visto como teólogo e não como um filósofo...

Foi o humanista e filósofo Marsílio Ficino (1433-1499) quem reinterpreto Platão (a partir de Plotino e Pseudo-Dionísio o Areopagita), mas omitindo o conceito de que a alma humana já contém em si todas as ideias relativas à existência (uma novidade face ao conceito Medieval)... Mas mesmo este fiel epígonal – neste período de grande efervescência revolucionária – se dividia entre as noções de Plotino sobre a beleza, como a capacidade do artista em alterar a forma a partir da Ideia, e a beleza como uma coincidência entre a matéria física e a Ideia da razão, concluindo, por fim – seguindo a senda neoplatónica – que a beleza provém da totalidade de Deus, a qual, depois de reflectida e filtrada pelos anjos, ilumina a alma humana, e finalmente a matéria por este trabalhada dando origem à obra de Arte.

Todavia, Leon Battista Alberti²⁶⁵ (1404-1472) não tinha essas dúvidas metafísicas, considerando a Beleza e o Belo como uma harmonia racional entre as partes e o todo (numa harmonia de cor, tamanho, motivo, disposição, etc.), que se atinge quando nada mais pode ser retirado ou acrescentado a um objecto, pois está completo e depurado...

bloco de mármore)... uma dupla distinção tanto na questão do gesto como da matéria.

264 De recordar, que segundo a máxima Platónica (patente no livro X da *República*) a Arte é um conceito tripartido entre: artes de utilização (ex: a guerra e a navegação), artes da fabricação (ex: a forja e a construção), e artes da imitação (que imitam os produtos da arte da fabricação).

265 Para quem o objectivo da Escultura é imitar a Natureza através de uma compreensão dos Universais e dos Particulares – pois todos os seres humanos se assemelham, mas nenhum é igual – desenvolveu ferramentas, e um novo método de trabalho organizado para obter a perfeita *semelhança* em Escultura: -a *dimensio* (mesuração) através da utilização da *exempta* (uma régua recta e modelar), e um esquadro de carpinteiro para medir os Universais. -e o *finito* (delineamento) utilização do *definitor*, para determinar os contornos de uma figura em movimento e detalhes de todas as saliências e protuberâncias dos Particulares (no fundo uma máquina de pontear). Este processo foi mesmo superior à impraticável máquina de pontear de Leonardo da Vinci (um método de caixas e hastes), onde duas caixas com inúmeros furos (uma com a versão em terracota da Obra, e outra com a versão final em pedra) eram medidas à vez.

Visivelmente, esta teoria de Alberti, que pouca relação tem com a de Plotino²⁶⁶ – mais preocupada com conceitos de interioridade inteligível que com o desenvolvimento de uma noção formal da arte – vingou no Renascimento, conseguindo afastar finalmente o termo *belo* do termo *bom*... distanciando não só uma visão ética da estética, mas também uma visão meramente metafísica da Arte²⁶⁷.

Esta intermitência entre Ficino e Alberti prolongou-se entre o pré-Renascimento – onde a Ideia no seu sentido próprio de noção metafísica (e existente *a priori*) praticamente não existe – e o Renascimento tardio – onde a noção de Ideia vai crescendo, mas voltando apenas ao seu esplendor Platónico no Maneirismo (através do neoplatonismo) – mantendo-se, contudo, relativamente limitada a pequenas comunidades geográficas e em consciente consonância com a evolução do trabalho escultórico e artístico.

O tratado *In Parmenidem* – do definitivo interprete Platónico, Marsílio Ficino – resume de forma conclusiva os pensamentos Platónicos para o Renascimento: As ideias são realidades concretas e o mundo sensível é apenas uma imagem dessas ideias²⁶⁸... E porque as ideias preexistem no espírito humano, e estão adormecidas até serem recordadas, o mesmo é aplicável à Ideia de Beleza, pois o que é belo para os nossos sentidos, é igualmente o que está mais próximo (em harmonia total) com a Ideia de Beleza, do qual apenas possuímos uma *fórmula*²⁶⁹ intuitiva, e uma *razão* da sua natureza própria que a permite reconhecer... Assim, da matéria apenas subsiste a forma, e o Belo existe apenas quando se verifica uma coincidência entre a forma de um corpo e a Ideia desse corpo... respeitando naturalmente as hierarquias bem definidas, que colocam a superioridade na Ideia.

Por outro lado, Alberti insiste na importância de estudar a Natureza e os seus fenómenos, pois a Ideia presente em nós, não é suficiente para se esculpir com Beleza – é necessário exercício e experiência para encontrar a Beleza no espírito – pois uma tentativa impreparada apenas destaca, por estar contaminada com o defeito pessoal da individualidade (o denominado génio, ou talento) a impreparação, agora plenamente plasmada na matéria trabalhada precocemente... Por tal, o reencontro com a Ideia é feito através da observação do natural, pois só compreendemos integralmente a Ideia,

266 Para Plotino, e os idealistas que lhe seguiram, o Ideal é o que está no corpo, mas sem estar localizado em nenhuma parte desse corpo, pois *existe em si* de forma inata.

267 Alberti relaciona elogiosamente o mito de Narciso com a origem da pintura, associando a superfície da água com o referente/modelo da Arte... por seu termo, Plotino refere o mesmo mito, mas numa perspectiva crítica, afirmando que os artistas não devem seguir o exemplo de Narciso, e perder-se numa beleza apenas física, descurando o superior valor inteligível.

268 Compreendendo que uma das características fundamentais da Ideia é que é isenta de contradição.

269 Expressão de Ficino, que está em total concordância com a vigente na Academia Platónica.

através da experiência sensível²⁷⁰ ...

Esta relação entre a Ideia e o mundo sensível levou a inúmeras especulações relativas à capacidade do artista superar a Natureza... e embora este desejo esteja presente no pensamento de muitos – como Cennini e Leonardo – nenhum deles se aproximaria da corajosa postulação firmada da Antiguidade (por Cícero, por exemplo) de que a imaginação (em última instância, a Ideia) é a base de toda a Beleza...

Contudo, esta apologia de utilizar uma *certa ideia* interior, ao invés de um modelo natural, era partilhada por diversos pintores deste tempo... destacando-se o grande Guido Reni (1575-1642) e o precocemente desaparecido Rafael Sanzio (1483-1520), que afirma – numa carta endereçada, em 1516, ao seu mecenas Conde Castiglione – que, como para pintar uma mulher bonita necessitaria de vários modelos e vários juízes (recomendando que um deles teria de ser naturalmente o conde, um reputado especialista na matéria) para decidir quais as melhores qualidades de cada uma, considerando que ele próprio não estaria a altura desse desafio – além de tal parecer difícil pela escassez de ambos (modelos e juízes) – opta por usar uma Ideia de beleza alojada na sua mente... o que este designa por uma *representação interior*, que mais não é que uma soma da experiência dos objectos singulares²⁷¹ ...

Será pertinente, neste ponto, a reintrodução da figura de Giorgio Vasari (1511-1574) notável teórico, pintor e arquitecto, grande defensor da importância do desenho na Arte – que considera de forma poética, como o pai das três Artes (Arquitectura, Pintura e Escultura) sendo a mãe a *invenção*... – e que, segundo este, permite criar um julgamento das formas, mas partindo do *múltiplo* para a Ideia.

Na sua visão, o desenho – que conhece a harmonia das partes – é responsável por criar o conhecimento... e é esse conhecimento que possibilita o julgamento do observável (resultando ultimamente num compêndio geral), e que cria a Ideia no espírito Humano... Indubitavelmente, aqui a Ideia é posterior ao conhecimento, recebendo da experiência a escolha feita a partir da multiplicidade do aspecto particular, e englobando estas especificidades particulares numa totalidade nova, evitando um circunlóquio absurdo e conferindo maior clareza e universalidade à Ideia.

Relativamente à esfera estética, Vasari conclui – entre a vidência e a evidência – que: “A escultura é uma arte que, retirando o que é supérfluo na matéria proposta, a reduz

270 Uma noção estranha para um neoplatónico como Petrarca, que apenas aceitava que as Artes captassem a Beleza impoluta, através de uma *visão celeste*.

271 Este raciocínio é igualmente descrito por Dürer, quando este fala de um *tesouro* encerrado no espírito e no coração do artista, que este liberta quando necessita de criar algo novo, dando forma ao nada...

àquela forma que se encontra de certo modo desenhada na idéia do artista.”²⁷²

Embora este conceito evolua paulatinamente entre o quiasmo da força da razão e da razão da força, é apenas no período que faz fronteira entre o Renascimento e o Maneirismo, que a Ideia se transmuta numa *capacidade* do artista em representar, e não apenas no *conteúdo* dessa representação... ganhando um estatuto próprio, e tornando-se sinónimo de *imaginação*... Onde é a própria forma no mundo natural que é desenhada na Ideia... sendo essa Ideia (presente na Natureza) obtida através do conceito da parte pelo todo... bastando ao artista conhecer uma pequena parte (um exemplo) para conseguir chegar a uma regra Universal.

Assim, e na mesma senda de Rafael e Guido Reni, também Francisco Pacheco del Río (1564-1644) – um hábil pintor maneirista espanhol – considera que o artista deve corrigir as suas Ideias (as denominadas *representações interiores*) com o modelo referente (a denominada *visão da natureza*), seguindo posteriormente o movimento contrário, e juntando a isto o discernimento e o julgamento educado do artista, que ajudarão a corrigir o resultado final da obra.

Esta é a denominada *teoria da eleição*, que tem na parábola das virgens de Crotona, de Zêuxis – onde um artista escolhe a partir de vários modelos, as partes que lhe parecem compor de forma harmoniosa o ideal de beleza – o seu paradigma máximo...

Porém, vários foram os que criticaram o exemplo desta parábola, de filósofos como Francis Bacon²⁷³ (1561 – 1626), a Escultores como Bernini, que acusaram este conceito de ser apenas uma soma embevecida das opiniões do artista, em directo contraste com a Natureza, não representando verdadeiramente o Belo Ideal... Pois Zêuxis, ao agir desta forma egocêntrica, teria apenas conseguido fazer uma obra que lhe agradasse a ele (de fragmentos escolhidos pela sua vontade) e que, sem a junção de nenhum outro factor, revela a não existência de uma verdadeira imparcialidade no *seu* Belo Ideal²⁷⁴.

Assim, devido a estas críticas, e à natural progressão do pensamento que evoluía nos momentos finais do Renascimento, o conceito de *Ideia* (já trivializada por variadas metamorfoses) começou finalmente a transformar-se no conceito de *Ideal*... Sendo a Ideia encarada, agora, não como um conceito metafísico, mas como um conceito ligado

272 *Apud* Panofsky, *Idea*, página 209 (nota 157).

273 Fundador do Empirismo moderno, pelo desenvolvimento dos fundamentos dos métodos de análise e pesquisa aplicada actualmente – através de um Racionalismo Experimental – a toda ciência contemporânea... Bacon procurava conhecer a Natureza mediante a aplicação de um método científico indutivo, que pudesse ser repetido, mas que não se baseasse apenas na observação dos fenómenos, mas em encontrar a lei que os rege...

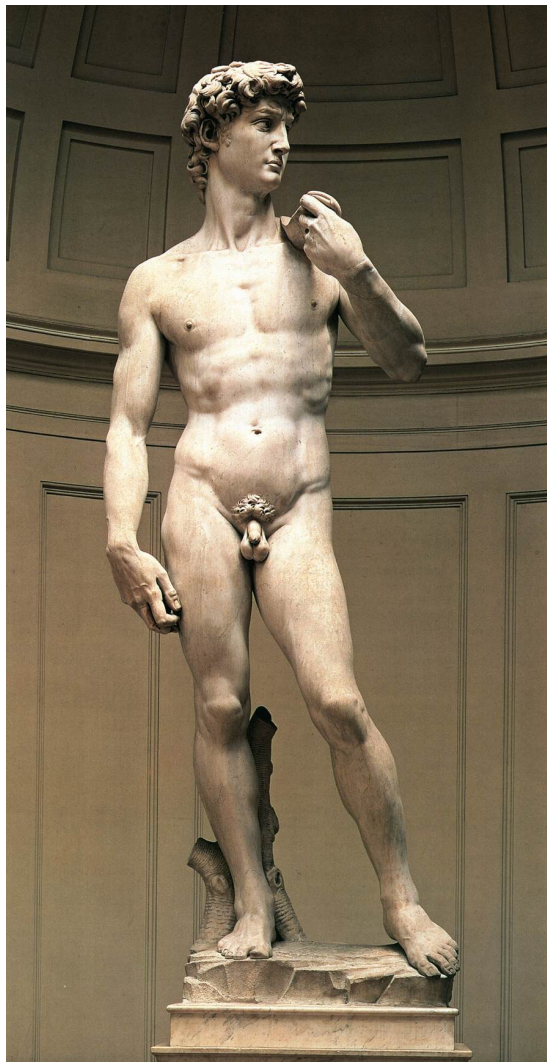
274 Existindo aqui a dicotomia referida por Panofsky entre “o acordo externo das partes” e a “síntese interior dos casos particulares”.

à Natureza e à sua idealização perpassada pela mente do artista.

Assim, tanto para Rafael como para Vasari, a Beleza que supera a Natureza é designada por Ideal... embora naturalmente, para Vasari, a Ideia seja considerada como a representação de uma imagem da Natureza – mas independente desta – designada por conceito ou pensamento²⁷⁵ ...

Mas de que forma toda esta conceptualização teórica relativa à imitação, se aplica no campo artístico? E principalmente ao mais virtuoso dos escultores que foi Miguel-Ângelo?

Lodovico Buonarroti Simoni, para quem a finalidade da Arte é produzir Beleza, artista supremo que viveu quase 90 anos ao serviço do Belo-Ideal – e merecedor, como tantos outros artistas, de uma maior atenção relativa às suas obras menos conhecidas²⁷⁶ – compreendia que toda a Pintura e Escultura que antecedeu o seu trabalho, tinham uma grande preocupação com a forma Ideal. A busca de qualquer artista Renascentista centrava-se na perfeição da proporção, que, durante o Renascimento, era equiparada ao Ideal de Beleza, que por sua vez era igualada à perfeição espiritual.



(fig. 12) Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 – 1564) "David"

275 Talvez por esse motivo, actualmente ainda se utilize a expressão: *tive uma ideia*... homenageando este conceito de Vasari, que afirma que é o sujeito que tem a Ideia, pois parte sempre deste... significando um novo pensamento, ou algo imaginado do interior para o exterior.

De notar que, no Maneirismo, a Ideia é encarada como tema ou projecto... dando posteriormente origem ao conceito de artista como génio... Logo, sendo o artista um génio – como Giordano Bruno postula – ele é o criador das regras, e a verdade das regras está dependente da verdade (qualidade) dos artistas...

276 ...quantas "Piedades" (em latim: *Pietas*) da Virgem Maria este realizou, para além da *Pietà* do Vaticano, de 1499?

Mas é facilmente visível que o melífluo *David*, apesar da sua postura extremamente calma e plena de dignidade, afasta-se desses ideais hodiernos de harmonia e coordenação das proporções... sendo falsa a afirmação que esta Escultura possua proporções perfeitas... Pois a escala da cabeça é ligeiramente superior à do corpo, os braços são demasiado longos relativamente ao tronco, e as mãos são dramaticamente grande para os braços.

Este facto não é obviamente accidental, pois esta estátua foi originalmente encomendada para adornar o exterior do Duomo, destinando-se assim a ser observada pelo espectador como uma figura elevada e a uma certa distância da sua forma plástica total²⁷⁷.

Tal demonstra que Miguel-Ângelo sabia exatamente o que estava a fazer, calculando, *a priori*, que a perspectiva do espectador seria tal que, para que a estátua parecesse correctamente proporcional, a parte superior do corpo, a cabeça e os braços teriam de obedecer a uma escala levemente superior, uma vez que estão mais distantes de quem a admira de baixo²⁷⁸.

Assim, o sensível não deve ser o referente a utilizar, pois – segundo Panofsky – o grande escultor Miguel-Ângelo considerava: “[...] que a beleza terrestre é o “véu mortal” através do qual reconhecemos a graça divina, que só a amamos e devemos amá-la porque ela reflete o divino.”²⁷⁹

Todavia, muito do pensamento de Miguel-Ângelo apresenta-se quase exclusivamente na sua poesia, que é inspirada tanto na metafísica neoplatónica (em conceito²⁸⁰), como nas odes iluminadas de Dante e Petrarca (na forma)...

Miguel-Ângelo postula que – com a ajuda do que nos seus poemas chama *Donna leggiadra*²⁸¹ – o verdadeiro artista deve retirar o supérfluo da pedra bruta – acto que consiste numa purificação, um renascimento da Ideia na forma – e criar uma Escultura sublime²⁸², pois cada bloco de mármore, que “[...] encerra em sua massa, como

277 Este incrível desenvolvimento técnico, e conhecimento artístico, é naturalmente inspirado nos avanços dos que o antecederam... como o grande Escultor Florentino – Nanni di Banco (1384 – 1421) – um dos fundadores da Escultura renascentista, que teve como *opus magnum* a instalação que apresentava quatro figuras de volume completo em conversação num nicho, denominada: *Quattro Santos Coroados* (inspirada na temática *Sancti Quatuor Coronati*)... sendo a *Madonna de Bruges* de Miguel-Ângelo (uma escultura de volume completo num nicho) uma digna e óbvia herdeira deste trabalho...

278 Se bem que, em tanta precisão, por vezes alguns erros evitáveis ocorriam, como o pequeno lapso – devido seguramente a uma má tradução de São Jerónimo – que dotou o *Moisés* de Miguel-Ângelo de cornos, ao invés de raios celestes...

279 Panofsky, *Idea*, página 112.

280 O termo conceito – assim como o termo projecto, ou modelo – difere espacial e temporalmente... pois ao que os gregos chamavam *Ideia*, os latinos chamavam *exempla*...

281 Que traduzimos por mulher graciosa...

282 Conhecido o exemplo dado pelo próprio Miguel-Ângelo, que afirma que não foi o criador da sua

possibilidades, cada uma das formas que o artista pode imaginar em seu espírito e às quais sua faculdade criadora é capaz de conferir realidade [...]”²⁸³ é uma Escultura em potência, sendo a Arte, para Miguel-Ângelo, a disciplina que preenche o vórtice abissal entre a Ideia e a realidade...

A este temperamento peculiar – esta idiossincrasia, diríamos – devemos um *corpus* de trabalho magnífico²⁸⁴ (executado “tipo relevo” muito semelhante ao pré-clássico grego, mas num processo de múltiplas faces), assim como uma inspirada resposta, que Miguel-Ângelo deu a Benedetto Varchi, relativamente ao debate do Paragone: “Essas discussões consomem mais tempo do que a realização de estátuas”²⁸⁵.

Era pois essencial o conhecimento de todas as disciplinas matemáticas para a melhor execução de uma Obra como um todo globalizante²⁸⁶, chegando Miguel-Ângelo – numa carta ao Cardeal Rodolfo Pio da Capri – a afirmar: “No entanto é certo que os membros da arquitectura se modelam sobre os membros do homem. Quem não foi ou não é mestre das figuras, e sobretudo de anatomia, não pode saber isto.”²⁸⁷

Com o desaparecimento – coroado de justas diademas – de Miguel-Ângelo²⁸⁸ e Francesco da Sangallo²⁸⁹ (1494 – 1576), iniciou-se uma alteração processual face ao Renascimento (que por sua vez já desejava quebrar o pensamento conceptual da Idade Média) e que este novo movimento procurava dar continuidade... (numa ironia que prova – novamente – a ciclicidade estética e filosófica de toda a narrativa da História da Arte).

Denominou-se Maneirismo este período Histórico entre o fim do Renascimento e o início do Barroco, um movimento que se apresentava simultaneamente como tradicionalista (face à Época medieval) onde a representação da Natureza estava sujeita a regras matemáticas... e revolucionário (face ao Renascimento), onde era a média da

escultura *A Noite*, de 1531, pois tudo o que fez foi libertá-la da sua massa disforme e excessiva que a aprisionava.

283 *Apud* Panofsky, *Idea*, página 114.

284 Ao contrário de falsas ideias e preconceitos, o seu *corpus* escultórico foi maioritariamente executado pelo próprio Miguel-Ângelo... pois nem o mais destacado dos seus assistentes – Tiberio Calcagni – conseguia igualar o mestre na técnica dentada, auxiliando-o apenas com o cinzel plano, em detalhes como o panejamento (sendo o exemplo paradigmático, o busto de *Brutus*, de 1538).

285 *Apud* Wittkower, *Escultura*, página 129... e Navarro, *Escultura Y Teoría de las Artes*, página 217.

286 Portugal encontrava-se infelizmente bastante afastado destes movimentos... fixando-se a nossa modesta contribuição, por uma receita oftalmológica do nosso Papa João XXI (Pedro Hispano) que ajudou Miguel-Ângelo quando este padecia de um problema nos olhos ao pintar a Capela Sistina.

287 GASTÃO, Marques, *Revelam-se em Português cinco preciosas cartas do escultor Miguel Ângelo*, página 43.

288 Segundo Vasari, Miguel-Ângelo auto-representou-se como Nicodemo na *Piéta* da Catedral de Florença, com o intuito final dessa Escultura fazer parte do seu próprio túmulo...

289 Escultor Florentino, e um dos membros fundadores da *Accademia del Disegno*.

Natureza observável que criava a regra da representação.

Foram várias as escolas de pensamento saídas do Renascimento – que futuramente reformulariam o cânone Renascentista de sete cabeças e meia, para um novo cânone de oito ou mesmo nove cabeças – destas destacaríamos três: a primeira representada por Rafael, que procurava dar continuidade linear ao Renascimento e à sua busca Classicista (pura)... a segunda defendida pelo pintor italiano Antonio Allegri²⁹⁰ (1489 – 1534), que fazia a apologia da representação espacial da luz e da cor (tornando-se futuramente mestre do *chiaroscuro*), e do dinamismo das figuras... e, por último, o denominado Maneirismo, que procurava uma reinterpretação mais dinâmica do Classicismo, pela alteração da disposição da forma plástica.

Sem hipotaxe subordinante, a noção Renascentista de *harmonia das proporções* manteve-se ainda como pedra basilar deste novo pensamento... aqui já condicionado pela busca do Ideal na representação... Mas este Ideal não será todavia obtido pela noção matemática do Renascimento, que utilizava a Geometria e as leis naturais para conter o Homem numa representação rigorosa... essa noção é agora substituída pelo Ideal da “figura serpentina” (com a intenção de apresentar múltiplos ângulos de visão perfeita para o espectador) que é comparada por Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – 1592) no seu *Trattato*, a uma *língua de fogo* ondulante...



(fig. 13) Giambologna (1529 – 1608) “O Rapto das Sabinas”

290 Conhecido igualmente como Correggio.

De entre os Escultores maneiristas, destacaríamos Giambologna, Cellini²⁹¹ e Vincenzo Danti (1530–1576), defensores de um movimento que ficou conhecido pelas suas expressões exageradas e truculentas... pela tentativa de quebrar (numa postura de bravata e desprezo) as regras matemáticas que os Renascentistas haviam usado para fundamentar a sua pretensão às Artes Liberais... pelo esticamento das formas (ironicamente quase que utilizando o cânone de Vitruvius de dez cabeças)... e por um sobrecarregar das figuras no plano (principal e secundário) para lá do limitado uso da perspectiva²⁹²...

Foi o poeta e crítico de Arte, Raffaello Borghini (1537-1588), quem melhor resumiu este pensamento de idealização Maneirista: “As medidas... seu conhecimento é necessário; mas devemos observar que nem sempre convém respeitá-las. Com efeito, ocorre frequentemente que, tendo de representar figuras que se inclinam, se levantam ou se voltam, tais gestos obrigados a estender ou recolher os braços, será preciso ora alongar as medidas, ora encurtá-las se quisermos reproduzi-las com alguma graça”²⁹³

Também Federico Zuccari, numa severa crítica a Leonardo da Vinci e a Dürer (e às suas, já referidas, fugazes tentativas de limitar e condicionar a Arte à Matemática²⁹⁴), e, como grande apologista e representante do Maneirismo, criticava este enfoque concentrado na Matemática como fundamento de todas as Artes plásticas, e que, na sua opinião, aprisionaria o trabalho do artista num malogro descoroçoante... Para este artista, as regras serviriam apenas como um bom ponto de partida, mas – e de forma a evitar um resultado gongórico – o artista não se deveria submeter cegamente apenas a este ponto, mas... “[...] tendo o compasso e o esquadro nos olhos e o julgamento e a prática nas mãos”²⁹⁵, criar a mais livre das Esculturas...

Assim, existindo entre a ordenação excessiva do Renascimento²⁹⁶ e a extravagância exuberante do Barroco, o Maneirismo procura libertar-se das regras (sendo curiosamente, nesta mesma época, que se virá a instaurar o ultra regulado Academismo), mas simultaneamente necessitando delas – pelo menos da Anatomia – para um bom e belo resultado final... um paradoxo entre a liberdade total e a

291 Que além de um grande amigo e admirador de Miguel-Ângelo, considerava – na sua defesa do *Paragone* – a Escultura como sete vezes superior à Pintura... pois esta deveria ter oito vistas (eixos principais e eixos diagonais) de qualidade superior... Considerando igualmente, que a Natureza não é mais que uma Escultura colorida.

292 Podemos dar aqui como exemplo, a pintura do *Massacre dos dez mil cristãos*, de Albrecht Dürer.

293 *Apud* Panofsky, *Idea*, página 214 (nota 179).

294 Que considerava poeticamente, a Natureza como a mãe da Arte, e o Desenho, como o pai (e não a Matemática)...

295 *Apud* Panofsky, *Idea*, página 215 (nota 180).

296 Ironicamente mais condicionada pelos modelos da Antiguidade que do Renascimento...

racionalidade útil.

Todavia, este paradoxo não é novo, pois desde a Antiguidade que se exige que o artista represente a realidade o mais fielmente possível, embora censurando os seus erros e pedindo do real uma idealização inexistente. A única novidade, aqui, encontra-se na não aceitação desse paradoxo e na necessidade forçada de uma escolha por parte do artista... Vincenzo Danti é um dos que exige essa escolha, ao distinguir o artista que *retrata* (que reproduz o real²⁹⁷) do artista que *imita* (que reproduz o Ideal²⁹⁸). Deste modo, Imitação é, neste período, sinónimo de Idealização...

Isto porque, como afirmava o historiador de Arte, Giovanni Battista Armenini (1530-1609) no Renascimento, a crítica ao natural²⁹⁹ estava ausente do pensamento e não existia como conceito corrente... algo que começou – baseado e de acordo com Alberti – apenas timidamente no Maneirismo...

Vasari (autor do fundamental *Vidas dos Artistas*) tenta conciliar as duas posições, defendendo igualmente a importância da Natureza e da Idealização, e não considerando que a segunda deva substituir a primeira... Revelando como primazia máxima, a importância do Desenho como a vertente conceptual da obra, por fazer a ponte entre a inteligência e a (bela) Ideia³⁰⁰...

Este conceito é portado à orla máxima – pelos descendentes teóricos de Vasari – que impulsionaram o Desenho como disciplina fundamental, que funcionaria como a uniformidade da imaginação entre a forma e a visão de todos os artistas, que, assim, representariam de forma semelhante o objecto, pois partiam todos da mesma Ideia³⁰¹...

Naturalmente, ao relegar para segundo plano as regras do Renascimento, a subjectividade do que podemos considerar como belo renasceu... e onde a teoria Renascentista se concentrava em criar regras empíricas, o Maneirismo procurava uma justificação teórica e conceptual, virando-se assim para a Metafísica...

Federico Zuccari (*circa* 1539–1609) pintor e arquitecto Maneirista, autor do *L'idea de' pittori scultori ed architetti*, faz uma crítica a Vasari, através da distinção entre o

297 Que deve ser originalmente belo...

298 O real com defeitos que devem ser corrigidos pelo artista...

299 A *simples* realidade que foi deformada desde o primeiro homem (Adão) e o homem verdadeiro (Deus) e que deve ser corrigida...

300 Tal criou o conceito – que chegou até aos nossos dias – da primazia do Desenho (linha) sob a cor (mancha).

301 Bernini afirmou ao realizar o busto do rei Luís XIV que utilizou, além do referente, a sua própria imaginação, pois de outra forma teria apenas feito uma *cópia*, e não um *original*... Uma noção que, levada ao extremo, diria que ao pedir a dois escultores (ou a um pintor e a um escultor) para representarem o mesmo referente, o resultado seria idêntico... Seria seguramente interessante observar o resultado final de Apeles e de Lísipo – os únicos autorizados a pintar e a esculpir, respectivamente – Alexandre, o Grande...

desenho – entendido como Ideia ou modelo (perspectiva teológica), e intenção (perspectiva filosófica)... para afirmar que o desenho não deve ser visto como uma forma de representação, mas como o *conteúdo* do que é representado. Pois, a própria designação de Ideia é um desenho interior (em último ponto a *coisa compreendida* (forma universal aparente), sendo, por derivação lógica, a disciplina de Escultura um desenho externo (em último ponto, a obra final)...

Ironicamente no Maneirismo, a Ideia ganha novamente uma conotação de originária de Deus – uma Ideia divina impressa na alma do Homem – onde Zuccari cita como exemplos, a este respeito, não só Platão, mas também Tomás de Aquino³⁰².

Este é um conceito onde o Maneirismo se distingue do Renascimento: “Pois, na medida em que participa da faculdade divina de criar as Idéias e em que se assemelha ao espírito divino, o intelecto humano é capaz de produzir dentro dele as “formas espirituais” de todas as coisas criadas e transferi-las para a matéria.”³⁰³

A Natureza é, assim, imitável porque é ordenada, e porque aparenta uma inteligência pela existência de meios determinados para perseguir fins definidos. Logo, o artista age do mesmo modo que a Natureza, que enforma a matéria inerte (sem beleza e determinação) com um propósito onde esta obtém a sua beleza, forma, e determinação³⁰⁴.

Zuccari responde com parcimónia à possível objecção da contaminação dos sentidos (sensíveis) face à Ideia (perfeita), argumentando que a ordem de influência é contrária à que pensamos, pois, segundo este, o que está na origem da formação das Ideias inteligíveis são as representações interiores, que a partir da imaginação fomentam os sentidos... assim, estes apenas reagem a esses estímulos como uma espécie de *confirmação* do que é postulado pelas representações internas (desenhos) do intelecto... Nesta separação entre sujeito e objecto, e onde a Arte tem como função imitar a Natureza, e as paixões interiores do homem, existem três níveis que separam o inteligível do sensível: a Alma (nível superior), o espírito (que faz a ligação entre os dois) e o corpo (nível inferior terreno)... desta convicção nascerá o futuro conceito de artista como génio, pois este tem uma correlação directa com o divino³⁰⁵...

302 Isto, porque a Ideia do Homem é inferior à de Deus (por não conter, em si, essa mesma Ideia de Deus) que se observa e compreende a si mesmo, e igualmente por se basear em exemplos do mundo sensível como referentes.

303 *Apud* Panofsky, *Idea*, página 87.

304 O que não só permite, como é compatível com o conceito de idealização...

305 Segundo esta noção, o bom escultor usa apenas os seus *desenhos mentais*, não necessitando de qualquer modelo exterior... Sendo o pior escultor aquele que copia as obras existentes de outro colega de profissão do tempo presente ou do passado...

Assim, o belo não poderia ser no Maneirismo apenas o que se afirmava como *harmonia das partes* relacionadas entre si, pois a beleza teria de estar ligada a algo metafísico *a priori*... Isto remete-nos para os quase esquecidos conceitos neoplatônicos (abandonados no princípio do Renascimento, mas populares no seu final), agora resgatados para dar um novo enfoque ao conceito de belo, numa perspectiva de beleza sensível, como uma expressão visível e sensível de Deus – e logo – do *Bem*... Neste conceito (noção Socrática do belo como o útil), o feio é compreendido como uma *resistência* da matéria face à Ideia... pois o fenómeno belo é o que realiza o seu *telos* (objectivo natural).

Assim se retoma a noção de beleza, de Dionísio o Areopagita, (agora reinterpretada e defendida por Giordano Bruno) como uma luz refletida da graça divina...

Também esta noção vai de encontro ao novo conceito de feio, que – em oposição a Zuccari (perspectiva Aristotélica) que defendia a Natureza e a sua perfeição (quando esta não é vítima da resistência da matéria) – foi agora apropriado pelos neoplatônicos (como Danti) para afirmar que a Natureza não é perfeita e bela... sendo exactamente devido a essa “resistência da matéria”, que cria a fealdade em certos elementos da Natureza, que o artista deve corrigir os seus defeitos nas obras de Arte que produz³⁰⁶...

Transformando-se o paradigma de escolher os melhores elementos de uma Natureza perfeita, de forma a produzir uma Escultura, para uma nova regra onde o artista corrige os defeitos da Natureza, fazendo-a regressar ao seu ponto original e divino, sem vícios e falhas... devolve-lhe essa perfeição perdida ao recriar meta-fisicamente (no espírito do artista) a perfeição da intenção divina original.³⁰⁷

Assim, não partimos da Natureza para produzir uma obra de Arte (com referente natural), mas de uma ideia Ideal que existe apenas na mente do artista (sem referente) por forma a produzir o real... e onde a Natureza é apenas um modelo fragmentado do Ideal... produzindo uma forma sensível que na realidade não existe na Natureza.

Mas como é isto possível para o artista? E de onde vem essa Ideia de Belo?

Tal resposta é facultada brilhantemente por Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) no seu manuscrito, de 1590, *Idea del Tempio della Pittura*, onde este considera – com

Esta ideia não é obviamente partilhada por todos os escultores Maneiristas, e principalmente por aqueles que formariam o conceito de Academia, como Giambologna.

306 Aqui, o conceito de Fealdade não é apenas a imitação *agradável do feio* postulada por Aristóteles, ou Plutarco.

307 Ironicamente, dois séculos depois, o filósofo Charles Batteux (1713–1780) escreveu no seu manuscrito: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, que a Arte necessita de um artista genial que consiga imitar a *bela* natureza para criar coisas que sejam *agradáveis*, escolhendo para isso as melhores partes da natureza.

influências Medievais (simbólicas) e Helenísticas – a beleza como algo Uno e incorpóreo (uma noção de simbologia Maneirista), que é reflectida por ordem decrescente por três espelhos (muito próximo da noção Platónica da Alegoria da Caverna) sendo o segundo desses espelhos o intelecto humano (que cria a razão e o pensamento)... sendo dever do artista manifestar essa beleza na matéria que seja passível de a receber sem resistência (em *ordem, modo e aspecto*).

Assim, o artista, mais que usar os seus sentidos, deve contar com o seu intelecto, pois só a partir deste pode conhecer a verdadeira beleza... pois no mundo sensível – que está afastado da Ideia – tal manifestação é tosca e incompleta, e apenas aceitável onde a matéria é permeável. Dando ao artista a capacidade (através da razão) de reconhecer a (rara) beleza na natureza, e reproduzir nas suas obras uma combinação entre as duas³⁰⁸.

Esta é o aspecto primordial que distingue o Renascimento do Maneirismo, pois onde o primeiro compreende a beleza como uma noção empírica *a posteriori*, o segundo funda-se numa noção espiritual *a priori* para a sua busca última...

Foi neste período – segunda metade do século XVI – que o flamengo Jean de Boulogne (Giovanni Bologna), com o consentimento e total apoio das agremiações de diversos outros escultores (onde futuramente se juntaria Bernini), iniciou a reformulação do conceito de escultor para aquele que prioritariamente se dedica à modelação, relegando o trabalho final de pedra a um artesão especializado... Este conceito contraria a noção Renascentista (defendida por Miguel-Ângelo) que o verdadeiro escultor é aquele que executa o trabalho final em pedra, sendo o modelador um mero criador de esboços de auxílio para o escultor...³⁰⁹

Este foi um momento efervescente para a Arte, que nem os incunábulo impressos no mais puro velino conseguiriam registar, quando, na mudança para o Barroco, Bernini revolucionou o ideal Maneirista de execução de figuras (que segundo Giambologna deveriam ter múltiplas vistas belas), e o ideal Renascentista, libertando-se igualmente do conceito de mono-bloco de Miguel-Ângelo...

Assim, Bernini tinha o melhor dos dois mundos... e tal era visível nos resultados das suas Esculturas... desenvolvendo o seu conceito de *movimento transitório* (a partir de

308 Esta é uma teoria muito semelhante à de Marsilio Ficino no início do Renascimento... pois muitas das obras Maneiristas são pautadas por um cariz alegórico (como exemplo, os *Capricci* de Arcimboldo 1527-1593) e carregadas de simbolismo... uma espécie de representação espiritual da Ideia de beleza.

309 Se bem que este conceito foi revertido e invertido inúmeras vezes nos séculos XVII e XVIII, com os próprios escultores, muitas vezes, a executarem todos os aspectos das suas obras... mesmo Giambologna é conhecido por dispensar ajudantes no trabalho final em pedra.

múltiplos blocos de pedra), que criava a necessidade da perspectiva única do espectador fixo (para um espetáculo cenográfico que misturava sem pudor pedra e gesso)...

Por este facto, as suas obras (destacáramos para este exemplo: *Constantino e Ludovica Albertoni*) – embora totalmente tridimensionais – ganhavam um carácter de *tableaux vivants*, tal o posicionamento e cuidado na iluminação, assim como na “colocação” dos espectadores”³¹⁰ ... Por tal, sem surpresa, Bernini manteve sempre um férvido apoio ao conceito de Idealização, pois e como Wittkower postula: “Assim, dizia Bernini, era muito difícil obter semelhança num retrato em mármore, que é inteiramente branco. Para se obter tal semelhança, por vezes se faz necessário reproduzir, no mármore, traços que não existem no modelo.”³¹¹ e concluindo... “Portanto, fidelidade ao modelo vivo não é o mesmo que imitação.”³¹²



(fig. 14) Bernini – “A Visão de Constantino” (1670)

310 Um dos motivos dessa vivacidade plástica encontrava-se na soberba utilização da pua e do arco de pua para a criação dos inúmeros detalhes e furos nas esculturas...

Um grande avanço da quase exclusiva utilização do ponteiro em ângulo recto (anterior a 500 a.C.) e da utilização do cinzel dentado, martelo e pua (depois de 500 a.C.)

311 Wittkower, *Escultura*, página 193.

312 Ibidem.

A influência do movimento Barroco – com escultores como Camillo Rusconi e Angelo de Rossi – espalhou-se pela Europa, como uma imagem votiva de um poético futuro de infinito florescimento (e preenchimento) da forma vazia³¹³, dando apenas lugar – no século XVIII – a um novo agrupamento de escultores franceses (agora em meteórica ascensão popular) num dinâmico panegírico da máxima Maneirista (de Cellini e Giambologna) que defendia as sete vistas belas de uma Escultura... entre estes, destacam-se Edmé Bouchardon (1698-1762), Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) e Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), que abriram espaço para o Neoclassicismo...

O Neo-Clássico (de etimologia mestiça, entre o grego *nèos* (νέος) que significa novo, e o latim *classicus*, que significa do mais alto nível ou escalão) seguiu muitos dos Ideais do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco (todavia criticando sem exaço o excesso do Barroco), mas optando por uma materialização plástica dos ideais do Iluminismo, que trocava *tutelagem*³¹⁴ por Razão...

Um movimento posicionado entre o século XVIII e XIX, que – com o regresso à concepção Aristotélica do mundo, a defesa da imitação dos modelos greco-romanos, e o aprofundamento do Academismo – reergueu a dicotomia entre Idade Média e Renascimento, mas replicada, aqui e novamente, entre o Maneirismo e o Neoclassicismo.

As razões desta nova realidade estética podem ser remontadas a um momento de grande impacto para a Pintura, à época, que foi a morte do pintor Rafael Sanzio, em 1520... Pois embora este mestre tenha deixado inúmeros discípulos, e seguidores, para continuar a visão do seu trabalho, a sua qualidade e empenho foi escasseando com o passar das décadas... e poucos foram aqueles que conseguiram honrar o espírito Renascentista com semelhante qualidade, dando azo a uma nova noção de decadência que os Neoclássicos tomaram como uma anemia insuportável a combater³¹⁵...

Afastados do estudo da Natureza – com o auxílio apenas da imaginação e da prática – os Maneiristas sofriam de uma subjectividade e de uma inventividade criticáveis, à época, de uma interpretação racional do real... Embora a visão simplista do mundo através dos naturalistas de Caravaggio (que pintavam o mundano, e não o Ideal) fugisse

313 Em alguns locais, como no paradigmático Mosteiro de Alcobaça – devido à Ordem de Cister – este salto entre o Medieval e o Barroco não se verificou...

Neste espaço, as colunas e os arcos ogivais estão nus, aguardando um Barroco que nunca chegou...

314 Termos e visão Kantiana, mas apoiada por – entre outros – Montesquieu e Voltaire.

315 Excepção feita à família Carracci – os irmãos Annibale e Agostino, e o seu primo Ludovico – que em competição constante com Caravaggio mantiveram a chama resguardada...

igualmente do agrado Neoclássico³¹⁶.

Assim, após os conceitos Maneiristas de esculpir *à sua maneira*, sem consideração pelo Natural e dando valor ao estilo pessoal de cada escultor, que – fazendo uma idealização sobre a natureza sensível – esculpam de memória... os Neoclássicos iniciaram uma reflexão relativa ao método e à prática, ficando-se não na subjectividade e imaginação, mas na idealização... que deveria ser *exacta, natural* e – o que será mais complexo – baseada numa experiência vivida³¹⁷...

A verdade Neoclássica estaria assim ladeada entre o Maneirismo e o Naturalismo... o passado corrompido face ao Renascimento, e o presente abastardado muito pelo sucesso de Caravaggio e das suas “maneiras”.

A inelutável resposta estaria na utilização dos modelos clássicos que, mais do que serem Naturalistas, são *naturais*, porque – segundo estes – se baseavam numa realidade *depurada e enobrecida*... O grande defensor deste novo conceito é Giovanni Pietro Bellori (já não um artista a falar do seu trabalho, mas um investigador a falar de Arte) que no seu *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, de 1672, começa, como Lomazzo (segundo o argumento neoplatónico), por afirmar que o artista deve corrigir a Natureza deformada, por já possuir em si o modelo de beleza perfeita sem condicionantes ou alterações. Todavia, a Ideia desse artista já não parte de uma noção metafísica e divina (a ordem é aqui invertida) pois é o mundo sensível que cria a Ideia, e a Ideia é a própria realidade otimizada. Assim, a Ideia existe *a posteriori* na experiência da Natureza, e não no interior do homem *a priori*... como já Panofsky, citando Goethe, resumia em brilhantismo: “A ideia é o resultado da experiência”³¹⁸.

Ao prosseguir a sua defesa neoclássica, Bellori considerou que os Naturalistas estavam condenados à mediocridade que zurze a Arte demasiado tonitruante, por representarem o real como ele é, sem qual esforço de idealização, ou correcção, dos seus óbvios erros naturais...

O Neoclassicismo seria, assim, e segundo este pensamento, uma espécie de Arte Clássica com passado, levando Bellori – como grande precursor de Winckelmann

316 Muito tardiamente em Portugal, Soares dos Reis (1847-1889) e o seu discípulo António Teixeira Lopes (1866-1942) deram um destaque relativo ao Naturalismo baciado Europeu... esculpindo este segundo a escultura *A Viúva*, de 1890 como exemplo desse movimento... embora um ano antes tenha produzido uma obra completamente idealista e litúrgica que foi o *Caim*, de 1889.

317 Foi o biógrafo italiano Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) que ao criticar no seu círculo íntimo a *maniera* do Maneirismo – e tentando afastar-se do conceito pejorativo e gasto deste termo – inventou um outro termo conceptual para designar a maneira própria de um artista se exprimir na plasticidade, e que designou simplesmente por: *estilo*... Terminologia usada até aos dias de hoje...

318 Panofsky, *Idea*, página 103.

(1717-1768) e da sua celebre *História da Arte Antiga* (*Geschichte der kunst des altertums*), de 1764³¹⁹ – à tentativa de conciliar os dois conceitos (opostos ou complementares) de *imitação* da Natureza, e *superação* da Natureza... uma dicotomia conceptual, assustadoramente semelhante à do Renascentismo, mas aqui finalmente formulada e apresentada como um sistema completo³²⁰... Assim – e segundo este sistema – a Ideia parte da Natureza, supera a Natureza, e cria o original artístico para lá da Natureza³²¹...

Este conceito de Arte como algo infinitamente superior à Natureza *ordinária* – quando esta ainda não foi *purificada* pelo olhar do artista – foi fenomenalmente plasmado no célebre discurso académico de Bernini – em 5 de Setembro de 1665 – onde este tentou convencer os entusiásticos alunos Parisienses da importância de superar a Natureza sensível através da Razão inteligível³²²...

(fig. 15) *Apolo de Belvedere*



É aqui justa uma referência relativa a Winckelmann – o grande teórico do movimento Neoclássico – que quando lhe foi pedido para definir o Belo-Ideal, num exemplo prático de uma Escultura Clássica, não hesitava em considerar o *Apolo de Belvedere*, como a que, de entre todas as obras da Antiguidade, representava o mais alto

319 Para Winckelmann, o objectivo final da Arte é sempre a Beleza... que é apenas obtida quando o artista, ao seleccionar os fenómenos da Natureza mais úteis para o seu trabalho, os combina com a sua imaginação, criando o Belo Ideal...

320 Também Poussin fala da necessidade da Ideia de beleza penetrar a matéria se esta estiver preparada... o que exige *ordem, modo e forma*...

321 Ideia é aqui (novamente) vista como sinónimo de Ideal... sendo o Ideal um meio termo entre a posição Maneirista e Naturalista... um equilíbrio harmónico de validade universal...

322 Uma outra contenda relevante na Academia Francesa foi a denominada “Querela dos Antigos e dos Modernos”... que opôs os denominados Modernistas, como Charles Perrault (1628–1703) que defendiam a superioridade das produções Francesas contemporâneas... aos denominados Figurativos (pictóricos) como Philippe de Champaigne (1602-1674), que defendiam os superiores ideais da Antiguidade greco-romana como cânones atemporais...

O resultado, ajudou seguramente a fundar a base que futuramente suportaria o Neo-Classicismo...

Ideal em Arte... pois, segundo o autor, (e referido no seu manuscrito), na presença desta Escultura, era possível sentir que o artista usou apenas o mínimo necessário (e possível) de fisicalidade material, para veicular a sua Ideia idealizante para o campo do visível... Nada em excesso, nada em falta³²³...

Se bem que não podemos ignorar que esta é uma visão do século XVIII – e em apanágio da verdade – quando nos referimos a Esculturas da época Clássica, tentando afirmar qual destas – à época da sua execução – se sabe terem sido consideradas (e esculpidas) para representar o máximo do Ideal de beleza masculina, a escolha recaiu em *Antínoo*... mais precisamente no busto de *Antínoo*, da Villa Adriana, em Tívoli (actualmente no Museu do Louvre)... Pois – das muitas cópias deste tema que chegaram até aos nossos dias – é possível vislumbrar não só a trágica e abscondita história do amante do Imperador Romano Adriano (76-138), mas também o consenso à época (para lá do paralelismo com o mito de Zeus e Ganímedes) que definiu este jovem como um Ideal divino de beleza, num corpo mortal... reproduzido por artistas como cânone, muito após a sua morte ou a do seu protector...



(fig. 16) Busto de Antínoo da Villa Adriana

Num último fôlego – e que encerra de forma magistral este período neoclássico – Bellori no seu esforço para tentar reiterar a superioridade da Arte face à Natureza – onde nada no natural poderia ser tão perfeito como uma Escultura – dá como exemplo final a Guerra de Troia, descrita por Homero na *Iliada*...

Afirma – talvez em excesso loquaz – que a Guerra de Troia não poderia ter sido originada apenas pela beleza de uma mulher (produto da Natureza)... pois nenhuma mulher de beleza imperfeita (e envelhecendo) mereceria dez anos de guerra...

Na sua teoria, a guerra teria começado, então, não pela beleza de Helena, mas pelo

323 Em concordância com um célebre ditado do oráculo de Delfos: μηδεν αγαν (“nada em excesso”).

roubo de uma Escultura que representava a beleza perfeita... uma suposta estátua que Páris teria roubado aos gregos e levado para Troia, e que estes procuravam recuperar³²⁴. Uma questão implausível (dentro do próprio mito) mas que revela o espírito acurado de quem defendia acima de tudo a Arte como Ideal, e a Beleza como sendo de gênese divina...

324 Uma questão que remonta à Antiguidade, onde já Díon Crisóstomo tinha colocada esta dúvida...

4 – DA MIMÉSE II

4.5 – A MIMÉSE E O BELO IDEAL NA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

A ambiguidade do termo contemporâneo revelou-se magistral para definir este denominado *tempo novo* do mundo artístico e da Humanidade como um todo³²⁵, que se pautou por uma unificação de quase todos os excessos de uma estranha arrogância, e de uma certeza enviesada, que desaguavam numa espécie de perfeita visão do mundo – *Weltanschauung* – (Mundividência), que se adensou com o passar dos (poucos) séculos que o compõem...

Isto porque, quando nos referimos a este termo abstracto como uma noção estética temporal, as classificações dividem-se de forma anárquica: Entre os que delimitam – de forma simplista – a História da Arte em três tempos distintos: o *Sistema Clássico* (até 1900) baseado no Estilo e na Representação do Belo e da Figura Humana... o *Modernismo* (de 1900 a 1960) baseado numa Linguagem Presentativa da Forma Pura e da Ideia Abstracta... e o *Pós-Modernismo* (posterior a 1960) baseado na Comunicação do Fragmento Apresentativo da Instalação e do Minimalismo... aos que – como a historiadora Raquel Henriques da Silva³²⁶ – consideram a Arte Moderna como um período posterior a 1900, e a Arte Contemporânea como sendo subsequente a 1968³²⁷... Quer por este termo confundir-se, igualmente, com uma noção estilística de gosto ou de estilo (uma *linguagem artística*, como actualmente se prefere)... Pois *contemporâneo* pode referir-se quer a uma época, quer a um estilo... e estes dois aspectos não são coincidentes por natureza...

Usemos, então, para simplificar a questão, a designação original deste termo, criado para se referir ao período posterior a 1789 – ano da Revolução Francesa – e que na visão dos Iluministas – conjuntamente com o desenvolvimento evolutivo e constante da ciência – iria trazer uma constante e plácida prosperidade para a Civilização Humana... Referindo-nos à Arte – e mais especificamente à Escultura – começemos, então, por uma breve passagem por um dos grandes filósofos contemporâneos, do início do século XIX, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)... um dos últimos pensadores notáveis a reflectir sobre esta temática estética, na aurora de um novo tempo do *saber absoluto* que se aproximava...

325 A Humanidade, essa “*velha horrível*” como lhe chamou Nietzsche, no momento em que, na *Gaia Ciência*, proclamava igualmente: “*nós não somos humanitários*” e “*não amamos a humanidade*”...

326 Jornal *Público* – Terça – 14 de Julho de 2015.

327 Se bem que, segundo o *Centre Pompidou* – num folheto de 2016, relativo a uma exposição de uma colecção de Arte Moderna – esta é descrita como se compreendendo entre 1905 e 1965...

As raízes deste pensamento são profusamente descritas nas lições que Hegel proferiu entre 1820 e 1829 em Heidelberg e Berlim, e onde começou por dar um contributo ao interessante debate, à época, para a escolha do melhor nome para designar esta nova teoria da Arte que se iniciava... Propondo-se em primeira instância o nome de *calística* (do grego *kalos* – belo), mas acabando por se optar pela expressão de origem helenística *aísthêsis*... que criaria posteriormente a designada *estética*...

Hegel começa por fazer uma distinção entre as várias disciplinas artísticas (Arquitectura, Escultura e Pintura) para afirmar que, ao contrário da Arquitectura, que se apresentava como parte de uma natureza inorgânica – presa às leis da gravidade – a Escultura tenta, por seu lado, representar o espírito que ainda não é totalmente imaterial... onde “É a escultura que assinala este retorno do espírito a si próprio, a partir do maciço e do material.”³²⁸ e porque “[...] a escultura realiza o espiritual na sua totalidade espacial.”³²⁹ ... que, diversamente da Arquitectura, apresenta uma espacialidade do *outro*³³⁰...

Assim, não só a Arte é designada por Forma e Conceito³³¹, como esta ligação próxima entre Escultura e a Arquitectura (sendo as *Cariátides* do Erecteion a sua expressão máxima) revela que “É impossível fazer uma estátua ou um grupo e, com mais razão um relevo, sem tomar em consideração o lugar que a obra terá de ocupar”³³² demonstrando igualmente a importância do conceito de Instalação na Escultura... e de como este tem mais de 60 anos³³³...

Comparando com as outras Artes... afirma que “A escultura parece ser assim a representação do espiritual, a mais fiel e a mais conforme à natureza [...]”³³⁴ para depois afirmar que a Escultura é inferior à Poesia “porque não está em condições de exprimir a interioridade subjectiva, a vida dos sentimentos [...]”³³⁵ e terminando com um elogio da policromia grega, face ao que considera ser o toco da monotonia do material monocromático... que se assemelha a “[...] uma luz coagulada sem oposição nem harmonia de cores diferentes.”³³⁶

328 Hegel, *Estética*, pág. 393.

329 Ibidem.

330 Esta definição pode complementar a que afirma que enquanto a Pintura se apresenta como a Arte das ausências, a Escultura vive da monumentalidade, do volume, da presença, e da tridimensionalidade...

331 Em contraste com o *Design*... designado por Forma e Função...

332 Hegel, *Estética*, pág. 394.

333 Como esquecer Kurt Schwitters (1887-1948), que além de ter feito parte do célebre projecto para contemplar os supostos vinte e sete sentidos da sensorialidade... foi considerado (auto-considerando-se) o “criador” do conceito de *Instalação*...

334 Hegel, *Estética*, pág. 394.

335 Ibidem.

336 Hegel, *Estética*, pág. 396.

Assim, a Escultura é para Hegel uma Arte de cariz abstracto, limitada por estar presa à representação de manifestações exteriores, que – como no caso do movimento – podem apenas ser dadas por uma sugestão que, infelizmente, distrai o espectador com elementos acessórios, que não são relevantes para o estudo rigoroso da sua abstracção... Como no exemplo de uma peça de teatro, que se não fosse representada em palco, seria totalmente abstracta... pois a partir do momento em que os actores a representam perde toda a sua subjectividade por ser afectada pela matéria distractiva sensível...

Desta forma, a Escultura deve – para se aproximar do Sublime – tentar representar o Ideal Clássico³³⁷... pois caso esteja contaminada com um componente simbólico, transforma-se apenas – por aproximação – em Arquitectura...

Assim, a Escultura deve apenas representar o cariz Universal e permanente da espiritualidade humana... não os acidentes, mas os predicados Universais... “Cada individualidade criada pela escultura tem por base essencial o substancial; nem o saber e sentimentos subjectivos, nem as particularidades superficiais e variáveis devem jamais dominar, mas é o lado eterno dos homens e dos deuses, subtraído à arbitrariedade e ao egoísmo, fonte de desejos e de acções acidentais, que deve ser representado na sua luminosidade inalterável.”³³⁸

Como a Escultura está afastada do simbólico e ligada ao Ideal... o modelo referente utilizado pela Escultura deve ser sempre a figura humana, pois, segundo Hegel: “A missão da escultura consiste, portanto essencialmente em moldar numa forma humana o substancial espiritual que não atingiu ainda o grau de individualização, de particularização subjectiva, e em criar entre este espiritual e esta forma humana uma relação, não fazendo ressaltar senão o lado universal e permanente das formas corporais, e eliminando tudo o que têm de acidental e de mutável, conferindo entretanto à forma um certo grau de individualidade.”³³⁹

Ao procurar este Ideal (a perfeição) temos primeiramente que compreender o que o antecede... e que Hegel considera ser uma fase imperfeita (simbólica) da Escultura, conhecida por Arquitectura... Esta afirmação não é apenas metafórica, mas também factual, pois toda a Arte simbólica é imperfeita, por aceitar de forma mais ou menos tosca representar o óbvio e o sensível...

E é neste ponto que se revela a lacuna irreparável da Arquitectura... o facto de ser vista, aqui, como uma Arte *hieroglífica*, que representa uma aproximação do objecto e não a

337 Para Hegel, este Ideal é preciso e bem definido, e não se baseia em generalizações...

338 Hegel, *Estética*, pág. 399.

339 Hegel, *Estética*, pág. 402.

Ideia do objecto... condenada pelo seu empirismo...

Logo – e segundo Hegel – o momento em que a Escultura começou finalmente a ganhar o seu valor como Arte superior ocorreu quando o Escultor deixou de representar apenas o real, passando a representar as suas ideias... criando novos sinais e códigos de expressão para o espectador, e não meras iconografias pré-conhecidas e pré-concebidas. Mas quando terá ocorrido esse momento de florescimento artístico da Escultura, ao libertar-se da espacialidade constringente da Arquitectura?

Para Hegel, o paradigma da representação desse Belo-Ideal está presente – conceptual e formalmente – desde a Antiguidade nas Esculturas clássicas Gregas, onde o artista não se contenta em representar a mediocridade da sua proximidade, mas uma idealização das suas ideias... e desde o qual o filósofo faz dois elogios distintos a duas figuras históricas (do seu período), que na sua perspectiva ajudaram na compreensão e conservação (respectivamente) desses tesouros da Antiguidade: Faz primeiro um justo elogio a Winckelmann, que unanimemente deu, nesse período, uma nova vida à compreensão das Esculturas clássicas Gregas com o seu já referido apaixonado manuscrito *História da Arte Antiga*... Um segundo elogio é consignado ao valor do trabalho de Thomas Bruce (Lord Elgin ; 1766–1841), embaixador de Inglaterra na Turquia, e responsável pelo saque dos frisos marmoreados do Pártenon para Londres, durante a ocupação Otomana da Grécia... mas que na visão do filósofo, à época, foi o responsável por salvar fisicamente muitas Esculturas clássicas da destruição³⁴⁰...

Mas de que forma pode então o Escultor contemporâneo aproximar-se dessa perfeição Clássica na actualidade?

Para Hegel, por um excelso cuidado escultórico, ao construir a relação de cada uma das partes da figura Humana com o Todo... e através de uma fluidez das suas relações gerais com o intelecto: “Porque a escultura faz sempre a abstracção da forma [...]”³⁴¹ e “Assim é que somente, graças à escultura, a figura humana aparece, não como uma simples forma natural, mas como a representação da expressão do espírito.”³⁴²

Seguidamente, é apresentada uma hierarquia das diversas partes do corpo Humano a representar... e de como o ser Humano se distingue do animal, para quem o seu corpo e face existem apenas para fins naturais de alimentação e procriação, enquanto que o rosto Humano tem uma aplicação no campo espiritual: “porque esta forma está

340 O que reflectindo sobre a desvalorização Otomana do seu espólio de guerra – usado como mero acampamento militar – não será totalmente excessivo ou despropositado...

341 Hegel, *Estética*, pág. 407.

342 Ibidem.

preservada das variações acidentais, sem todavia ser regida por leis fixas e sem excluir toda a individualidade.”³⁴³

Ao analisar mais profundamente a composição do rosto ideal³⁴⁴ – com o aval de Winckelmann – Hegel preopina como a representação escultórica deve sempre superar o natural... e, referindo-se aos componentes individualizados, chega à conclusão que na representação dos olhos ideais estes devem ser colocados mais profundamente nas órbitas (interiores) que o real, as orelhas devem ser mais achatadas que o referente real... os narizes mais finos que o real, e o queixo mais alongado que o natural³⁴⁵.

O corpo como um Todo – continua o esteta – deve ser esculpido hirto, pois o gatinhar é próximo do animal, que – assim como a posição sentada – se encontra longe da noção espiritual que define o ser Humano...

A figura não deve igualmente parecer petrificada, ou a meio de um movimento, mas apenas no seu começo ou no seu *terminus*...

E idealmente a representação deve ser de um corpo nu, embora muitas Esculturas Clássicas apareçam vestidas (principalmente as mulheres, por motivos já referidos num outro ponto) evidenciando um pudor que as aproximaria da espiritualidade, relegando aparentemente ao homem a animalidade... Isto porque, no tempo de Hegel, as Esculturas representavam igualmente os homens e as mulheres maioritariamente vestidos... facto explicado, por Hegel, pela questão de o rosto ser o aspecto mais importante no representar da espiritualidade – e como tal, do Ideal – o que relativizaria o argumento do corpo coberto ou nu, como uma distração redundante e prosaica...

Hegel conclui, afirmando que assim como a melhor idade para a representação do corpo é a adolescência (dividindo-se opiniões, e exemplos, entre corpo masculino ou feminino), a representação deste corpo deve obrigatoriamente ser pautado por um pendor de onnipotência, representando a Ideia e não o indivíduo³⁴⁶: “[...] porque a beleza do ideal consiste precisamente no que, longe de ser uma norma geral, é essencialmente individualidade dotada de um carácter particular.”³⁴⁷ ...transformando as

343 Hegel, *Estética*, pág. 409.

344 Desde a Vênus de Brassempouy – a mais antiga representação de uma face humana (com mais de 25.000 anos) – ...até ao fantástico julgamento de Friné – que devido à sua incrível beleza não poderia ser culpada de um crime – que o rosto Humano foi sempre um ponto fundamental da representação escultórica... Sendo igualmente o que acolhe o primeiro olhar do espectador...

345 Segundo Hegel, o primeiro esforço em direcção ao Belo Ideal – depois dos Egípcios – foi iniciado pelos Éginenses (excelentes na representação do corpo, mas toscos na construção da face) e pelos Escultores da antiga Arte Etrusca.

346 Sendo a representação animal feita sempre em conjunto com a de Deuses ou homens... Onde só muito tardiamente o animal é representado sozinho... e apenas ao retratar valores e características humanas...

347 Hegel, *Estética*, pág. 420.

Esculturas – que para Hegel é a melhor das Artes para representar o Belo Ideal (aqui sinónimo de Clássico e Grego) – em objectos atemporais e intemporais relativamente ao passado³⁴⁸...

Mas este conceito permite igualmente o despertar da abstracção na Arte – introduzido como *subjectivismo* na estética contemporânea por David Hume (1711-1776) – que, criticando a distinção entre sentimento e julgamento (estético), afirma que apenas esse sentimento pode guiar a busca do Belo, por ser auto-referencial (sem referente exterior), e sempre conforme a realidade, pois o sentimento apenas ocorre no momento da sua consciência no real, permitindo um julgamento pessoal e individual do Belo...

Mas, devido a esta subjectividade, a beleza não se encontra no objecto, mas no espírito de quem o contempla, e porque cada espírito contempla algo diferente, a beleza é assim subjectiva... Embora Hume aceite a existência de alguns critérios objectivos para a análise do objecto, que permita a distinção entre um objecto estético de um não estético. Por outro lado, para Immanuel Kant (1724-1804), na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, é feita uma distinção entre a percepção de um objecto estético pelo sujeito (onde este demonstra todas as suas características como um Todo), e a contemplação do Belo, onde o sujeito não se baseia nas determinações das capacidades cognitivas das faculdades do conhecimento.

Essa contemplação estética tem apenas como função a percepção do objecto, que não é subjectiva, enquanto que os juízos estéticos são teoricamente impossíveis segundo um conceito mínimo da percepção estética Kantiana, pois todos os objectos possuem qualquer tipo de aspecto estético que se manifesta a partir da atenção que se dá a esta manifestação... logo o objecto estético e a percepção estética são indissociáveis.

Assim, existem apenas quatro conceitos que formam o julgamento estético: o *agradável* (sensação), o *bom* (moralidade) o *belo*, e o *sublime* (dois julgamentos subjectivos universais, mas que dependem igualmente da aprovação de terceiros, no que designamos por senso comum)... Todavia, se o julgamento do sublime está para lá da nossa compreensão (fundamentando o Romantismo) questionamos a existência de um livre arbítrio e, conseqüentemente, de uma lei moral... Relativamente ao Sublime, Kant postula ainda uma existência para lá do julgamento (que reconhece o Sublime) a

348 Os Gregos eram conhecidos pelo seu grande domínio e utilização do bronze na construção das suas Esculturas... Tendo a utilização do mármore começado apenas muito tardiamente com Praxíteles e Scopas (responsáveis igualmente pelo fim da cor nas Esculturas Gregas)...

Pois a maioria das obras que conhecemos como clássicas, e em pedra, são cópias Romanas de originais Gregos perdidos – a maioria em bronze – derretidos em guerras e catástrofes... (do qual a pedra estava relativamente a salvo, devido à ausência de um valor de reutilização imediato).

que chama de Génio (que consegue criar o Sublime).

Mesmo Hegel – que influenciou o Romantismo Alemão (e mesmo parte do Naturalismo de Schelling) com a sua Fenomenologia – afirmava que o belo não tem características materiais, mas espirituais e é, por tal, subjectivo...

Mas, onde Hegel considerava o Belo artístico como superior ao Belo natural – mais de um século depois – o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) postula que o belo é apenas uma questão semântica... e que todas as respostas se encontram encerradas na própria linguagem (numa visão Ontológica), redundando na afirmação de que a simples existência do artista e da obra de Arte é graças, apenas, à própria Arte que os origina...

Para Heidegger – e segundo o seu manuscrito *A Origem da Obra de Arte* de 1950 – a Arte é apenas uma palavra... sendo a obra de Arte um conceito extraordinariamente relativo, dividido entre: Matéria Física e Símbolo...

Para melhor compreender o que podemos considerar como Arte, Heidegger recua ao sentido primeiro da sua Ontologia... à “coisa”, não para pensar a Arte como uma “coisa”, mas para tentar compreender o que está na sua origem (como o título indica)...

E o que é exactamente essa “coisa”, e a que se refere? É para o filósofo algo a que se pode atribuir características várias “A coisa é uma matéria enformada.”³⁴⁹ ... que aqui significa simultaneamente: com forma ou possível de receber forma³⁵⁰...

Esta *forma* está ligada ao conceito de espacialidade e às suas possíveis fronteiras... pois é a linha que aqui cria o volume e não o contrário... “Forma quer dizer aqui a repartição e a ordenação das partes de matéria nos lugares do espaço, a qual tem como consequência um determinado contorno [...]”³⁵¹

Mas a *forma* é igualmente uma “consciência” que precede o material: “A Forma determina, pelo contrário, a ordenação da matéria.”³⁵² não deixando assim a Obra de Arte confundir-se com o Mundo... E é esta distinção que a define... que a distingue do Infinito, que sem controlo, a poderia anular...

Posteriormente – e após uma reflexão sobre o que poderia quase ser uma *arché* pré-Socrática – Heidegger, ao falar das disciplinas académicas ligadas à produção artística, esclarece a dúvida relativa à localização do Belo e da Beleza na hierarquia estética: “Nas belas-artes não é a arte que é bela, chama-se assim porque produzem o belo.”³⁵³

349 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 18.

350 Muito próximo da noção de *Dasein* (a existência imediata do ente no mundo) descrito no *Ser e Tempo*...

351 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 19.

352 Ibidem.

353 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 27.

De onde se poderá concluir que o Belo é um conceito abstracto que se encontra fora do objecto artístico, mas que é potenciado e necessita deste para surgir... “Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas.”³⁵⁴

Para Heidegger, a obra não representa ou apresenta algo... ela é a *Verdade*...

Um Deus, por exemplo, ou um conceito que é “representado” na Arte, não tem manifestação existencial (física)... logo a Obra é o próprio Deus e o próprio conceito... “Não se trata de uma representação para que, através dela, mais facilmente se conheça que aspecto tem o deus, mas é uma obra que faz advir o próprio deus e que, portanto, é o próprio deus.”³⁵⁵

A Obra de Arte faz assim o pleno Ontológico, pois, ao representar, torna-se igualmente o ser representado... sendo simultaneamente o significado e o significante... (o sujeito e o objecto, o referente e o resultado final) “Ser obra quer dizer: instalar um mundo.”³⁵⁶

O que significa que todo o conhecimento é dependente da existência... “Saber quer dizer: ter visto [...]”³⁵⁷ ...assim, como a Obra de Arte é dependente do espectador... não apenas para poder ser apreciada ou mesmo reconhecida a sua existência no mundo, mas para não ser confundida com o que a rodeia, e não é Arte³⁵⁸...

Devido a esta consciencialização gredosa – que apenas nos relembra o Espelho de Lacan³⁵⁹ – relativamente ao que pode ser a Arte para além da clássica torêutica³⁶⁰...

Heidegger continua o seu raciocínio, tentando distinguir na problemática que potencia a acção: o acto de produzir como criar, e o acto de produzir como fabricar³⁶¹, para o que aparenta ser uma cedência tradicionalista nostálgica: “Os grandes artistas têm na maior

354 Ibidem.

355 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 33.

356 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 34.

357 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 48.

358 A forma de superar esta falácia (pois toda a Obra de Arte desde a Antiguidade necessita de um espectador para existir) é considerar que a Obra de Arte não é o objecto, nem o sujeito, mas o que os liga... É o espaço que existe entre a Escultura e o espectador que cria a obra de Arte...

Embora, mais uma vez se possa perguntar... Em que ponto se encontra a suposta novidade ou originalidade neste conceito “contemporâneo”? Pois – mesmo considerando (por ignorância) – que esta noção não foi formulada no passado – tudo o que foi aqui postulado é aplicável a esse mesmo passado... haurindo todos os manifestos *modernistas* baseados nesta falsa premissa...

359 Termo desenvolvido por Jacques Lacan, em 1936, para designar o momento em que uma criança – entre os 6 e os 18 meses – reconhece a sua própria existência autónoma, através de uma identificação com a imagem do semelhante e da percepção da sua própria imagem num espelho. É o momento que define a relação sujeito/corpo... e onde é criado um primeiro esboço do ego...

360 A Arte de cinzelar ou esculpir em metal, madeira ou marfim.

361 O conceito de produção escultórica em série (noção não apenas contemporânea, mas que devido a novos meios de produção, ganhou um novo alento) é uma falácia absurda... A Escultura deve ser sempre pensada e executada como peça única... qualquer multiplicação reduz o seu valor artístico...

estima o saber-fazer de manufactura”³⁶².

Relativamente a esta noção será justo incluir o conceito de *Aura*, que em Walter Benjamin (1892-1940) se refere à ideia de autenticidade, de unicidade, e de essência de uma Obra de Arte³⁶³... criticando o filósofo todas as reproduções técnicas (embora aceitando com reserva as manuais) que retiram valor à obra de Arte... Pois no seu entender, na cópia de uma Escultura não existe *Aura*... só no original, que deve ser um objecto de culto... visível, mas inalcançável... “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde.”³⁶⁴

Regressa, então, o filósofo Heidegger, sem qualquer espécie de filigrana decorativa, à tónica da noção da Arte como verdade manifestada: “[...] a arte é o estabelecimento da verdade que se institui na forma”³⁶⁵, plasmando, por fim, que “A arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade.”³⁶⁶

Tal raciocínio, leva Heidegger à interessante conclusão que toda a Arte é Poesia, e que – num epílogo genuinamente Ontológico – a origem da Obra de Arte é a própria Arte... “O belo pertence assim ao auto-acontecimento da verdade [*das Sichereignen der Wahrheit*]. O belo não é somente relativo ao agrado [*das Gefallen*] e apenas como seu objecto respectivo. Todavia, o belo reside na forma, mas apenas porque outrora a forma clareou a partir do ser, enquanto a entidade do ente.”³⁶⁷

Este tempo novo (*anfang*) de Heidegger pautou-se igualmente por duas noções relativas à relação semiótica (inspiradas seguramente por Wittgenstein, para quem Ética e Estética se confundiam) entre o objecto formal (Escultura) e o sujeito (espectador)... assim como a disposição triangular entre o sujeito, o conceito e o signo... Primeiro, na noção da redução do Objecto a uma Tautologia, onde o objecto representa-se e nomeia-se a si mesmo³⁶⁸... e, segundo, pela redução do Objecto a um Conceito, onde se procura

362 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 48.

363 Relativamente – não à *poética do espaço* – mas à poética e pureza do material, será incisiva a alusão ao conceito de *Faktura*, desenvolvido por Vladimir Tatlin (1885-1953) para destacar exactamente essa pureza do material visível na obra de Arte... onde este dá como exemplo a sua *Corner Counter Relief*, considerada como “uma das primeiras esculturas” a tentar não ser figurativa...

364 BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, página 2.

365 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 59.

366 Ibidem.

367 Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, página 69.

368 Com a aplicação do Nominalismo à Arte... onde não existem Universais, nem no mundo inteligível.

trabalhar a problemática do Universal em Arte³⁶⁹, considerando o Referente, o Significado e o Significante como os três vértices do “Triângulo Semiótico” de Ogden e Richards, que rodeiam o Signo...

Esta noção serviu igualmente de base para a teoria de Umberto Eco, formulada no tratado *Semiótica e Filosofia da Linguagem* de 1984, onde Eco procura descobrir o valor do signo linguístico, e o seu significado ou conteúdo... interrogando-se se este é constituído no campo lexical do próprio dicionário que o refere – através de equivalências e definições – ou no campo textual de uma utópica enciclopédia de todos os textos jamais formulados, através de instruções para a sua interpretação, tiradas da comparação com todas as ocorrências do signo nessa enciclopédia. A questão resume-se, assim, a compreender se o significado nasce de um sistema linguístico ideal ou do seu uso prático na linguagem concreta e corrente³⁷⁰.

Recuando agora um pouco – não só na questão da linguagem, mas também do tempo – para ouvir o Escultor contemporâneo (de inspiração neoclássica) Adolf von Hildebrand (1847—1921) a exprimir-se relativamente à questão da Forma e da sua Idealização, no seu manuscrito, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst (O problema da forma na Pintura e na Escultura)*, de 1893.

No seu livro, o escultor fala da existência de dois tipos de visão: uma visão à distância (presente na linguagem da Arte, e que dá a impressão do Todo), e uma visão de um ponto de vista próximo (os detalhes e partes dos objectos). Deste raciocínio, segue-se, no seu entender, a existência de dois géneros de forma: a forma *real* (a verdadeira forma do objecto) e a forma *perceptiva* (a forma do objecto sujeito aos aspectos mutáveis do ambiente... como a luz, a cor, a ambiente, e o ponto de vista...) que é naturalmente a única que interessa ao artista...

Assim, qualquer obra de Arte não só tem de ser correctamente organizada (instalada) no espaço... o que necessita, segundo Hildebrand, de uma organização do espaço de forma estratificada, com diferentes planos imaginários de espessura uniforme... como deve igualmente ser esculpida (em talhe directo) e não modelada... fazendo um grande elogio à técnica espacial e formal de Miguel-Ângelo, e uma crítica terrível a Rodin...

Curiosamente – e numa época de debate entre modelação e talhe directo (início do século XX) – Brancusi, defensor fervoroso da segunda técnica, recusou o convite de

369 Questão todavia já abordada por Aristóteles, e mais recentemente pelo filósofo e matemático Bernard Bolzano.

370 É pertinente referir, neste ponto, a distinção entre Semântica, o significado das palavras (que não se altera em Arte) e a Sintaxe, a relação das palavras entre si (que pode alterar-se em Arte).

Rodin para trabalhar no seu estúdio, pois não lhe interessava a sua modelação insuflada e falsa, mas apenas o método de produção arcaico medieval do talhe directo em pedra... Embora Brancusi não se tenha escusado a produzir o que apenas se pode considerar como uma crítica ao *Beijo* de Rodin, de 1889, com uma versão sua, vinte anos depois em 1909... Todavia, e para a maioria da sociedade actual, o seu beijo não revela a qualidade de uma obra Medieval de talhe directo... E nem a ciclicidade artística – que o poderia desculpar – é aqui usada para criar um resultado mais satisfatório (pelo contrário) nem para exprimir um desejo conceptual novo ou complexo, apenas uma tosca crítica ao que está próximo... como um *cartoon* (a correcta designação para muita da Arte Contemporânea)... devido não só ao aspecto tosco formal (que já é comumente aceite), mas igualmente ao fraco nível conceptual apresentado... esgotado em segundos, com a compreensão de que se trata de uma simples crítica social da actualidade, ou de uma reflexão pseudo-intelectual de pseudo-artistas³⁷¹ sobre a sua própria existência poética num mundo pícaro e injusto...

Já o escultor Jacob Epstein (1880-1959) – ao defender o regresso à modelação – preconizava de forma vanguardista que “[...] o experimento futurista fosse, do ponto de vista artístico, um beco sem saída, [...]”³⁷² pois como Jean Genet compreendeu na sua longa visita ao estúdio de Giacometti: “Nunca, nunca, a obra de arte se destina às novas gerações”³⁷³ ... pois apenas a História fará o juízo (justo ou injusto) do que consegue realmente *dar vida à pedra* – como postulava Sócrates – *por meio das paixões da Alma...*

E é sem acrimónia que nos referimos a duas pequenas manifestações do Belo-Ideal no século XX, nos trabalhos do professor e ilustrador Burne Hogarth (1911-1996), que desenhava o corpo Humano como Giambologna o esculpia... com um esticamento da forma exagerando a musculatura ao seu extremo inexistente, de forma a destacar e idealizar a Ideia do próprio Homem³⁷⁴ ...

371 Pseudo (do grego *pseudes*, que significa à letra: mentira ou falsidade) será porventura – especulamos – derivado de *Pseudolus* uma comédia de Plauto (que faz um elogio da importância da comédia), comumente traduzida por *O Aldrabão*... conceito infelizmente muito colado (pelo grosso da sociedade) ao artista contemporâneo... que ao invés de ser – como outrora – considerado como um génio iluminado (conceito também erróneo, pois o artista não nasce genial, baseando-se quase exclusivamente em trabalho) é agora considerado como um vigarista, alguém que procura usar a ignorância de quem se encontra fora da sua esfera cultural diária para tentar definir ele próprio o que é Arte (e por derivação, Escultura)...

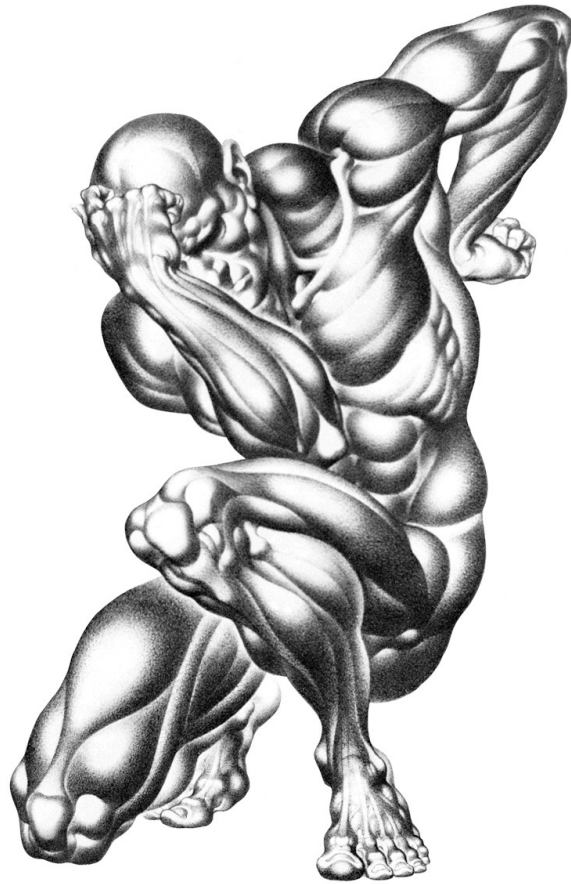
...Quando o que realmente necessitamos é de quem serve a Arte, e não quem se serve da Arte...

372 Wittkower, *Escultura*, página 287.

373 GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, página 21.

374 Algo iniciado na pintura Maneirista por Girolamo Francesco Maria Mazzola (conhecido por Parmigianino (1503-1540)) e Doménikos Theotokópoulos (conhecido por El Greco (1541-1614)).

E nos trabalhos de Boris Vallejo, um pintor peruano nascido em 1941 que, numa nota autobiográfica num dos seus livros de pintura, afirmou como, ao estudar as pinturas de Rembrandt, se maravilhou com o brilho que estas produziam, quase como se fossem falsas... e como tentou replicar este efeito nas suas próprias obras, compreendendo que, na pintura, o amarelo aparece sempre mais destacado do que é na realidade, fazendo-o (numa ilusão óptica) parecer ainda mais branco que o próprio branco... assim como o preto, que parece mais escuro (por produzir uma maior ilusão de profundidade) quando é combinado com vermelho... este conhecimento ajudou-o à produção de obras de conceito e forma, de cariz fantástico.



(fig. 17) Burne Hogarth – “Dynamic Anatomy” (1958)

Actualmente – e terminando numa nota positiva e de esperança – as conceptualizações relativamente ao Belo Ideal evoluíram para uma abordagem de ordem científica³⁷⁵... onde o conceito aproximado de um “Belo Idealizado” pode ser agora criado como parte de uma média aritmética calculada através de computação avançada³⁷⁶...

Quer através da criação de algoritmos matemáticos de interpretação da média entre múltiplos pontos, desenvolvidos pelo cientista e artista Collin Spears, que criou uma forma de apresentar a média das faces de homens e mulheres de vários países do mundo... criando o que poderá ser interpretado como uma espécie de “Belo Ideal Matemático”...

375 Embora esta relação entre Ciência e Arte exista desde os Pré-Socráticos, como Pitágoras, que criou – além da base para a proporção áurea – a conexão linear entre Matemática e Beleza.

376 Este conceito de média foi originalmente desenvolvido por Arquitas de Tarento, um matemático pitagórico cuja fama floresceu por volta de 400 a.C., e que definiu a existência de três tipos de média: a média aritmética, a média geométrica e a média harmónica.

Quer no modelo de randomização encontrado em programas de música, como o *Spotify*, onde o seu algoritmo – chamado de *Discover Weekly* – cria todas as manhãs “uma selecção de músicas de que poderemos gostar baseada em quatro factores – aquilo que gostamos de ouvir, o que a maioria das pessoas gosta, o que os *opinion makers* gostam e o que os artistas gostam – é uma combinação de várias fontes.”³⁷⁷ Tal é apenas uma das muitas provas que demonstra como na actualidade a ciência é usada para simular e acelerar a criação de uma média a partir de mais opiniões e *gostos* que o até então era humanamente possível.... e onde – aceitando a premissa matemática – a Idealização estará na harmonia centralizadora dessa média, desse centro, desse equilíbrio³⁷⁸...

377 Suplemento *Ípsilon* do Jornal *Público* de 15 de Abril de 2016 (página 33).

378 Uma nota curiosa para um facto pouco conhecido, onde o acaso teve de ser simulado de forma matemática... Pois uma das críticas feitas ao primeiro *Ipod Shuffle*, da *Apple*, apontava que a selecção de músicas não era realmente ao acaso, pois muitas vezes se repetiam as mesmas músicas de forma mais habitual que outras... Todavia, e ironicamente, o programa era mesmo baseado num algoritmo do acaso... o que levou a *Apple* a criar um novo algoritmo, que apenas *simulava* o acaso – impedindo a repetição de músicas – mas não era verdadeiramente uma representação do acaso...

5 – UMA NOVA VISÃO DO BELO E DO SUBLIME

Em 1757, Edmund Burke, (1729-1797), conspecto filósofo e político de origem Irlandesa, publica o seu segundo ensaio, intitulado *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, que se torna imediatamente um clássico nacional, e internacional, de grande valor para a aurora de uma nova noção estética que se perfilava nessa altura em toda a Europa³⁷⁹.

Foi um homem de convicções e ideais sólidos – ateu por princípio liberal³⁸⁰ – mas partilhando sempre os seus ideais filosóficos com o excuro do seu pensamento político, considerando que um deputado não deve ser meramente um elo lobista dos interesses dos seus constituintes e votantes, mas, também e principalmente, um representante imparcial do *bem comum*...

Do ponto de vista estritamente estético, Burke prossegue o pensamento de raiz britânica, iniciado em 1726 por Francis Hutcheson no seu manuscrito *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, onde este defende perentoriamente que o Belo não é algo subjectivo, e passível de análise, mas é algo inteiramente objectivo e fixo, e a Beleza é *a unidade na variedade, e a variedade na unidade*³⁸¹ ... Este conceito, totalmente disruptivo para o senso comum à época, vem formalizar a teoria de Burke, que, contestando Hume, mas concordando com Hutcheson, afirma que – por não ser subjectivo – o padrão do gosto é idêntico em todos os Homens: “De um ponto de vista superficial, parece que diferimos amplamente uns dos outros nos nossos raciocínios e não menos nos nossos prazeres. Mas, não obstante esta diferença, que penso ser mais aparente do que real, é provável que tanto o padrão da razão como o do gosto sejam os mesmos em todas as criaturas humanas.”³⁸²

Ao arvorar as suas ideias, Burke começa por considerar que o sistema sensorial (os sentidos) de todos os seres humanos possuem uma certa concordância entre si acerca da percepção do real, pois de outra forma, adverte, qualquer tipo de raciocínio, comunicação ou linguagem relativo ao mundo sensível não tem sentido, devido à sua

379 É publicada uma segunda edição em 1759, com a inclusão de algumas noções actualizadas e melhoradas, motivada pela reacção dos seus contemporâneos, particularmente o ensaio de David Hume, *Do Padrão do Gosto*, igualmente de 1757.

380 Nunca se referindo a Deus, mas a uma “*face genuína da natureza*” (página 26), ou a uma “*providência*” (página 62). BURKE, Edmund, *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*.

381 Influenciando igualmente o poeta John Keats, que considerava que a Beleza era sinónimo de Verdade.

382 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 29.

impossibilidade formal desmentida pelo senso comum... chegando a chamar a esta concordância tácita: “Este acordo da humanidade [...]”³⁸³

Os incontáveis estímulos exteriores, recepcionados por esses sentidos, podem provocar dor ou prazer – consoante critérios explanados seguidamente – mas são igualmente responsáveis pelo adventício estético que nos ocupa, pois, segundo Burke, a mente do Homem possui *a priori* uma espécie de poder criativo próprio, que *a posteriori* combina e recombina esses influxos, criando novas imagens e representações... A este procedimento mental, o autor chama Imaginação: “Contudo, deve ser observado que este poder da imaginação é incapaz de produzir algo absolutamente novo. Só pode modificar a disposição daquelas ideias que recebeu dos sentidos. Ora, a imaginação é a mais ampla província de prazer e de dor, dado que é a região dos nossos medos e esperanças, bem como de todas as paixões relacionadas com estes.”³⁸⁴

Todavia, Burke aquiesce que embora a imaginação possa produzir prazer ou dor, a observação da imitação de um objecto semelhante ao real é sempre uma fonte de prazer... numa primeira fase, pelo aspecto de novidade (que é uma característica de cariz infantil), e numa segunda fase pelo seu aspecto de Arte completa (que é uma característica adulta)... “Um homem para quem a escultura é uma novidade vê um manequim ou uma peça ordinária de estatuária e fica imediatamente impressionado. Compraz-se porque vê algo parecido com uma figura humana e, totalmente absorvido por esta semelhança, não presta atenção aos defeitos.”³⁸⁵ ...embora a presente valorização de Burke da componente *novidade* pareça aqui excessiva pela sua dependência constante do senso comum, que guia o autor no seu habitual procedimento timorato.

Ademais, Burke – concordando com Locke – afirma que, enquanto o *juízo* permite a descoberta de diferenças entre os objectos sensíveis, o *engenho* permite criar as semelhanças, e como tal é um precioso auxiliar para o artista no seu acto de criação.

Referindo-se à existência de um gosto colectivo – “Na medida em que é natural, o Gosto é quase comum a todos os homens.”³⁸⁶ – o autor postula que o gosto é baseado no conhecimento, e distingue o gosto refinado, que implicaria (idealmente) um conhecimento transversal a todas as áreas, do gosto simples, patente em todos aqueles que não possuam esse conhecimento total, e que, por tal, são passíveis de apreciar o

383 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 34.

384 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, páginas 35 e 36.

385 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 37.

386 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 39.

erro, deleitando-se com coisas que estão incorrectas face ao natural³⁸⁷ ... pois o prazer e a satisfação devem apenas existir na observação de objectos naturais, ou na compreensão da sua imitação fiel pela Arte: “Aqui reside, de facto, a grande diferença entre Gostos, que os homens comparem o excesso ou diminuição nas coisas em termos de grau e não de medida.”³⁸⁸

Reafirma que é a sensibilidade que guia o juízo relativo às Artes – formando o Bom Gosto – e que é o valor do gigantismo, e da novidade em Arte, que supera, ou ajuda a superar, todos os seus defeitos formais à primeira vista. Pelo que a sua justificação para a existência de *más obras de Arte* prende-se com uma falha no juízo (capacidade de observar diferenças) do indivíduo: “A causa de um Gosto errado é um defeito no juízo. E este pode surgir de uma fraqueza natural no entendimento (seja qual for a força desta faculdade) ou, o que é muito mais comum, pode surgir de uma falta de exercício apropriado e bem dirigido, que é a única coisa capaz de dar ao entendimento força e prontidão.”³⁸⁹

Burke é um crítico do Racionalismo – não tanto pelo facto deste movimento postular que a Razão é a base do conhecimento e da verdade – mas por esta corrente filosófica considerar que tudo tem uma causa fundadora, que deve ser descoberta utilizando uma perspectiva intelectual e dedutiva, e não sensorial... levando o autor a considerar que é a razão que age em resposta das nossas experiências sensoriais e não o inverso... de onde se desenvolve o gosto: “De todo em todo, parece-me que aquilo a que chamamos Gosto, na sua aceitação mais geral, não é uma ideia simples, mas consiste parcialmente numa percepção dos prazeres primários dos sentidos, dos prazeres secundários da imaginação e das conclusões da faculdade de raciocinar, envolvendo as várias relações entre estes bem como as paixões, os costumes e as acções humanas.”³⁹⁰

Burke começa, então, por explicitar o ponto chave da sua teoria filosófica que diferencia o Belo do Sublime, desenvolvendo o raciocínio de que o estado normal do ser Humano é uma indiferença das suas sensações, e que o prazer artístico relaciona-se com a redução ou a inexistência de dor... Mais precisamente – e esta é a distinção fundamental entre Belo e Sublime – se o ser Humano não tiver dor, ou esta estiver num

387 Embora não entre na falácia de tentar definir com precisão o que é o gosto, Burke considera que deve existir um espécie de consenso pelo facto de partilharmos a mesma percepção da Natureza, o que se prova pela capacidade de comunicação e consenso formal relativo à matéria (a questão já referida – e que muito espantava Platão – da existência *a priori* de uma compreensão semântica global).

388 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 40.

389 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 43.

390 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 42.

processo de diminuição, tal cria um *deleite*, que por sua vez produz um sentimento de Sublime... no caso de existir um verdadeiro prazer (positivo), obtemos o Belo. Naturalmente, tal contradiz em grande medida o pensamento de Locke, quando no seu *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (Livro II, Capítulo XX, parágrafo 16) considera que não existe verdadeira dor ou prazer autónomos, pela razão da sua total interdependência comum... pois o prazer é apenas o momento onde não existe dor (ou esta está a diminuir) e a dor é apenas a diminuição ou inexistência do prazer... não existindo um terceiro estado das sensações Humanas.

Mas de que forma e motivo se alterou a clássica dicotomia artística entre Virtude³⁹¹ e Beleza³⁹², para uma nova dicotomia entre o Belo e o Sublime?

Para Burke, tal inicia-se com a emoção mais simples do ser Humano: a curiosidade, a qual, devido à sua característica efémera e efervescente, rapidamente se torna cansativa e monótona, pela ausência de paixões que direccionem esse sentimento para um objectivo ou causa... Essas paixões são baseadas em experiências sensoriais, que, como afirmado em cima, ou provocam dor ou prazer, em relação à indiferença da posição neutra.

Ao contrário do prazer – que quando está presente na consciência provoca o Belo – e quando cessa dá origem novamente à indiferença... a dor é um sentimento mais forte e marcante que o prazer, pelo que a sua cessação não cria indiferença, mas um sentimento de *deleite* pela consciência de ausência/presença de perigo (um perigo não efectivo, seja de origem natural, como uma tempestade numa floresta, ou um oceano em fúria; seja artificial/artística, como uma Tragédia, ou uma Epopeia), muito próximo dos conceitos de terror, medo, horror e espanto, que estão na base do Sublime.

Assim, para Burke, o Belo perde o seu outrora considerado valor de vertente máxima da paixão intensa Humana, que passa agora a situar-se na força terrífica do Sublime³⁹³.

Isto porque o Belo passa a estar associado a coisas pequenas e agradáveis, enquanto que o Sublime está associado ao gigante e ao incontrolável, e porque – segundo o autor – o nosso interesse está sempre mais presente no terrífico e no catastrófico, o Sublime torna-se o novo paradigma de valorização estética da Arte: “Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objectos terríveis, ou que opere de uma forma

391 Para Aristóteles, o Belo é a Virtude, para Platão a Beleza é a Ideia.

392 Considerada no Renascimento o produto da ordem racional e da harmonia das proporções.

393 Será de notar neste ponto – meramente a título de exemplo – a diferença de impacto visual entre uma mancha preta num fundo branco, e uma mancha branca num fundo preto... e onde a primeira cria curiosamente uma maior impressão.

análoga ao terror, é uma fonte de *sublime*, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.”³⁹⁴

Centrando-se, por fim, nas ferramentas ao dispor de um artista para a criação de uma obra de Arte Sublime (e não apenas Bela), Burke refere-se à necessidade de aplicar os conceitos de *obscuridade* e *assombro*... o primeiro porque, para o autor, a Arte não deve ser visível, óbvia ou clara (formal e conceptualmente), e o segundo porque a Arte deve tentar imitar o valor máximo do Sublime na Natureza... o que este designa por um “*horror delicioso*”³⁹⁵, e algo que cause uma forte impressão de “*grandeza melancólica*”³⁹⁶.

Considerando a procura e a criação da Beleza como um devir estético (embora subjugada por valor ao Sublime), o autor afirma que esta não deve conter nenhuma regra de proporção (pois não é algo que deva ser analítico e racional), mas apenas características da esfera da emoção e da intuição – com proporções contrastantes – mas apenas por extremos...

Isto porque – continua Burke, numa visão levemente maniqueísta – a beleza não depende da proporção ou da utilidade... e todos os objectos belos são necessariamente pequenos (provado pela comum utilização de diminutivos na sua designação), lisos (sem ângulos radicais, mas apenas com uma variação subtil das suas partes), de cores claras (e sóbrias), e não devem possuir quaisquer sinais de força aparente³⁹⁷... criticando naturalmente o Academismo do Homem de Vitruvius, e todas as regras que a este subjaz³⁹⁸.

Burke conclui com um lânguido desabafo, que alguns poderiam considerar extemporâneo, mas que pela sua natureza certa e actual merece ser transcrita: “Poderíamos esperar que fossem os próprios artistas os nossos guias mais seguros; mas os artistas têm estado demasiado ocupados com a prática; os filósofos têm feito pouco e o que têm feito costuma ter em vista os seus próprios esquemas e sistemas; e quanto aos críticos, geralmente procuram as regras no sítio errado; procuram-nas nos poemas, nos

394 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 58.

395 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 95.

396 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 104.

397 É possível que este pensamento tenha estado na origem de uma outra noção de beleza (da época Victoriana), onde as mulheres da alta burguesia, para serem consideradas atractivas, deveriam simular o facto de estarem doentes com tuberculose, pois tal efemeridade era sinal de encanto e formosura... o que liga bem com o conceito de *dores positivas* de Burke... dando, como exemplo, a solidão em sociedade...

398 Postulando igualmente uma distinção entre aquilo que apenas impressiona por simpatia: a poesia e a retórica... e aquilo que cria imagens na mente: a pintura e a Escultura... e onde apenas as segundas têm cariz imitativo.

quadros, nas gravuras, nas estátuas, nos edifícios.”³⁹⁹

Burke finaliza o seu raciocínio com o seguinte corolário: “Creio que é por esta razão que os artistas em geral, e os poetas em particular, têm estado confinados num círculo muito estreito; foram mais imitadores uns dos outros do que da natureza; e isto com uma uniformidade tão fiel, e desde tempos tão remotos, que é difícil dizer quem forneceu o primeiro modelo.”⁴⁰⁰

399 Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica...*, página 73.

400 Ibidem.

CONCLUSÃO:

Será apropriado iniciar esta conclusão apoiando-nos numa simples definição do léxico, do termo fundamental que origina o desenvolvimento desta dissertação:

*Escultura. Palavra oriunda do latim sculptura, e que etimologicamente significa talhar, gravar em função da realização de obras tridimensionais, obtidas a partir duma matéria preexistente a que vulgarmente se chama bloco, sobretudo quando se trata de pedra. [...] A escultura é ainda uma arte mimética, uma arte de representação que pressupõe um modelo e a sua cópia, sem prejuízo das distintas qualidades finais que o génio ou o fogo interior de cada escultor é capaz de emprestar a cada peça. [...] E se tematicamente impera desde os começos uma diversidade enriquecedora, parece incontestável que o grande tema de representação em escultura foi sempre o corpo humano, seja de um modo mais idealizado seja de forma mais realista; o corpo humano, nas suas diversidades anatómicas, nas suas capacidades de pose, embora com predomínio pela posição pedestre. Aliás, para o comum dos mortais, a escultura foi durante séculos, numa definição simples, uma figura humana em pé.*⁴⁰¹

Será igualmente correcto auxiliarmo-nos de uma outra entrada, desta vez do dicionário de Escultura do grande Machado de Castro⁴⁰², referente a: “**Escultor**: He o Artista, que em vulto executa imagens de toda a qualidade, especialmente de objectos racionais [...]”⁴⁰³, para compreendermos o que está em questão nesta problemática artística⁴⁰⁴...

É justo considerar que o avanço temporal altera a nossa percepção e compreensão terminológica, mas neste ponto não julgo que a alteração tenha sido a favor da Arte como um *bem* entendido pela comunidade...

Sem nenhum intuito de proselitismo forçado, preocupam-nos apenas as movimentações⁴⁰⁵ que há algumas décadas têm criado e reforçado esta problemática... e que paulatinamente vão destruindo o conceito de Escultura que amamos, substituindo-o por meros trocadilhos curiosos e interessantes, que formam um enorme *cartoon* tridimensional instalado num cubo branco que nada avaliza ou legitima⁴⁰⁶...

É de destacar, relativamente a esta questão, uma entrevista de 16 de Janeiro de 2012 à BBC, onde o pintor David Hockney critica o enfoque dado actualmente por Museus,

401 *Dicionário de Escultura Portuguesa*, páginas 226 e 227.

402 Que no seu *Discurso sobre as utilidades do desenho*, de 1788, distingue entre o *conceito* (invenção poética) e a *prática* (composição gráfica). Navarro, *Escultura Y Teoría de las Artes*, página 223.

403 CASTRO, Machado de, *Dicionário de Escultura*, página 43.

404 No passado, o termo escultor chegou a ser substituído por: Lavrante, Entalhador, Modelador, ou Barrista... Sendo igualmente designado como *Imaginário*, em relação ao seu ajudante, considerado como *Desbastador*.

405 Actualmente em Barcelona, o curso superior de Escultura é agora designado por “Comportamentos Escultóricos”...

406 A única utilidade de um cubo branco seria provar – por uma demonstração experimental macabra – que a Ideia Platónica existe para lá do mundo sensível (*a priori* no intelecto) colocando crianças desde a nascença no seu interior, sem contacto com o mundo exterior, e pedindo-lhes, anos depois, que modelassem ou desenhassem algo com que nunca tivessem tido contacto... O resultado, sem nenhum vislumbre de exemplos da natureza, seria tão interessante como inumano...

Galerias e Escolas de Arte, à dita “Arte Conceptual”... afirmando que, durante o tempo da sua vida, a Arte se tornou simplesmente “*menos*”...

Afirma, de forma inconsolável, que o mundo artístico ignorou, nos últimos anos, a denominada Arte Figurativa (que a seu ver procura apresentar o mundo conhecido), por uma arte conceptual “[...] onde as luzes se acendem e apagam num jogo de adivinhas filosóficas.”⁴⁰⁷

Os culpados deste facto são, a seu ver, as três novas realidades estéticas: fotografia, cinema e televisão, pois os artistas actuais consideram que “[...] Uma simples lente mecânica consegue captar a realidade melhor que qualquer pintor ou escultor.”⁴⁰⁸

Mas este foi um procedimento oficializado pela teoria académica e intelectual, décadas antes destas afirmações, quando num impulso teosófico tentou legitimar e justificar os novos movimentos à época como *vanguardas superiores*... Actualmente, uma nova leva de teóricos ocupa-se – mesmo não concordando inteiramente com esta visão do passado – a criar uma narrativa que aceita como História dogmática e indiscutível, essa “Arte” barata e possidónia, procurando apenas justificar todos esses actos estéticos dissonantes, e experimentais, com uma capa de coerência e inevitabilidade... Afirmando – numa incompreensível ignorância – que a História não poderá ser reescrita ou reinterpretada...

Um dos mais relevantes neste aspecto foi o filósofo marxista húngaro Gyorgy Lukács (1885-1971) que, dando total primazia às Artes não figurativas, considerava a abstracção como o único espelho da verdadeira intimidade do artista... Paralelamente a uma outra figura relevante neste campo, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) que, ao retomar, de forma parcial, a filosofia de Pitágoras – para quem o mundo real era apenas uma imitação da ordem cósmica das relações numéricas – defendia que apenas a Música, a Literatura e a Pintura *modernas* eram capazes de imitar essa ordem primordial⁴⁰⁹.

Outro desses mitómanos foi Francis Fukuyama, que há uns anos defendeu (qual Nostradamus) – a partir da queda do muro de Berlim – o fim da História que, estranhamente, nunca chegou... e que inspirou outros a preverem o fim da Arte... como Lucio Fontana que começou a cortar e a rasgar a tela *porque mais nada poderia ser*

407 “(...) where lights go on and off in a game of philosophical riddles.” (tradução nossa).

408 “(...) a single mechanical lens can capture reality better than any painter or sculptor.” (tradução nossa).

409 GADAMER, H.-G., *Estética y Hermenéutica*, (página 81 e seguintes).

pintado, e Richard Serra a trocar a *figura* pela *forma* – quando mandou fundir cubos metálicos ociosos a terceiros – agourando o fim de toda a Arte figurativa tridimensional...

Todavia, nem a História, nem a Arte terminaram... e essas experiências consumiram-se a si mesmas num movimento autofágico, deixando o futuro condenado a repetir essas vanguardas como infinitamente originais... ou a iniciar um novo movimento, remanescente e cíclico, de reinterpretação da figura Humana para o século XXI⁴¹⁰...

Isto porque, no fundo, a questão central do debate contemporâneo da Arte⁴¹¹ resume-se fundamentalmente ao dilema entre separar ou aproximar a Arte da Filosofia... e como esta se pode confundir com a primeira, se a Arte for entendida apenas como uma manifestação plástica do pensamento.... Mas a Arte, embora comunicando com a Filosofia de forma produtiva, não deve confundir-se com esta, com o risco das duas desaparecerem... pois, sem essa categorização, a Arte, a Poesia e a Filosofia confundem-se como um monólito edénico, onde aparentemente basta que o artista (ou filósofo) tenha *intenção* de produzir Arte (associada à intenção de ser artista) para que a Arte nasça... conjuntamente com uma compreensão estética do espectador, que desvela poeticamente (activando mecanicamente) a Arte⁴¹²...

Vivendo nesta ilusão do axioma estético contemporâneo⁴¹³, é possível esquecer a problemática da característica conceptual da Arte (chegando mesmo a conceber o absurdo de uma Arte apenas conceptual) pela confusão do que falamos quando nos referimos a Arte abstracta... pois toda a Arte não só é conceptual como também é abstracta no (seu fundamento primeiro)... Porque estamos sempre a representar algo que não existe no real (seja um simulacro, uma idealização, ou uma representação) através de uma linguagem preceptível e empírica... Abstracto (do latim *abstractus*) é uma adjectivo que “designa uma qualidade separada do sujeito”⁴¹⁴ e “que se considera

410 Assim como na boa tradição do melodrama cinematográfico – também a Escultura – para funcionar plenamente, não pode estar condenada a filmar personagens que dizem exactamente aquilo que sentem... ou a representar exactamente aquilo que são...

411 Um justo aplauso para o excelente artigo no jornal *Público* de 19 de Outubro de 2016, por António Pinto Ribeiro, chamando: *O Embaraço da Arte Contemporânea*.

412 Vale a pena recordar, a célebre frase do xamanista Joseph Beuys: “*jeder mensch ist ein künstler*” (qualquer pessoa é um artista), de 1975, onde este abriu o caminho para a previsível última fase da Arte Contemporânea: o ouroboros onde esta se auto-destrói...

Pois se considerarmos que Tudo é Arte, logo, por inversão de simples lógica aristotélica do quadrado da oposição: nada é Arte... e se todos são artistas, logo ninguém é artista...

413 Onde Pablo Helguera (artista e director do MOMA) no seu *Manual de Estilo del Arte Contemporâneo*, ao referir-se à escrita de textos, comunicados de imprensa, e ensaios referentes à Arte contemporânea, diz: “*Como o leitor não terá, regra geral, tempo para descodificar cada frase do comunicado, a leitura do comunicado converter-se-á num acto de fé*” – provando por experiência própria que ninguém lê e se interessa pelo conceito singular e autónomo das obras de Arte...

414 “abstracto”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

existente no domínio das ideias e sem base material”⁴¹⁵... e não uma oposição à figura... “Teria sido necessário discutir publicamente a proliferação do “contemporâneo” quase como categoria estética, que se manifestou como uma pandemia ou uma religião civil no reino das artes, e que se mostrou muitas vezes equivalente a um contemporâneo cultural, próprio da indústria do entretenimento e da banalidade do presente. O triunfo do termo “contemporâneo”, que de um modo geral se traduziu na passagem do moderno ao contemporâneo, presidiu à transformação dos museus em centros de arte contemporânea.”⁴¹⁶

Este desabafo revela a tarefa ciclópica (não titânica) levada a cabo pelos “artistas” que, desde os anos 70, enfatizam o pensamento em detrimento da produção objectual autoral: seja John Baldessari, Sol LeWitt ou Yoko Ono, todos procuraram uma uniformização – um *Gleichschaltung* (à maneira de Goebbels) – que sincronize o pensamento individual como um valor Totalitário neste horizonte “eclectico” que tanto confunde os historiadores – que ainda não definiram este tempo – como os próprios artistas, que não sabem se devem copiar o semelhante actual, ou o passado que abominam em admiração de incapacidade de o repetir...

Ironicamente, essa admiração e nostalgia pelo passado, acaba sempre por ser sinónimo de um certo encalstrar com a sua actual posição como civilização estética... e quando o novo pelo novo é o cânone máximo, e o *diferente* é mais importante que o *melhor*, tendemos a esquecer o passado, considerando que toda a Arte que lhes antecedeu não existiu ou foi um erro⁴¹⁷... todavia, até Picasso, desejoso de criar o novíssimo paradigma do novo, ao deambular (a convite de Jean Cocteau (com Diaghilev) pela Campânia (Nápoles e Pompeia) com toda a sua raiva contra o Academismo – que, segundo a sua noção, fora uma criação recente para conter a energia e o devir da natural rebelião da juventude – não pôde deixar de compreender e naturalmente absorver muito do espírito clássico dessa viagem, materializando-o posteriormente nas suas obras...

E porque não deixar o mesmo Picasso, esse paradigma máximo do século passado, confessar-se relativamente à pintura do século XX – e ao seu próprio trabalho – num

415 Ibidem.

416 António Guerreiro – Estação Meteorológica “*O campo da arte como guerra civil*” – Ípsilon, sexta-feira 20 de Maio de 2016.

417 A obra faz sempre parte do tempo (que é cíclico) em que é produzida... Apenas temos a sorte de, na língua portuguesa (ao contrário da língua inglesa que distingue *story* de *History*), ter a mesma palavra para definir o passado: História... que quer tendo a seriedade de um H maiúsculo (a colectiva/oficial) ou minúsculo (a particular/inventiva) define sempre uma enorme proximidade entre as duas...

E se pensarmos seriamente, existirá muito a distinguir ambas? Uma história contada muitas vezes (principalmente pelos vencedores) não se tornará História? E uma História sem fundamentos empíricos (quer inexistentes ou indesejáveis) não se tornará história?

artigo escrito ao seu amigo G. Pagin, no nº 5 da revista *Von Atelier Zu Atelier*, de 1953, (depois republicada na *Munich Süddeutsche Zeitung*, em Dezembro de 1955) em que chegou a assumir não ser um verdadeiro artista:

*O tempo para olhar para a arte como conforto e exaltação é passado, mas os super-refinados, os ricos e os agitados, que tentam extrair sabedoria conclusiva de tudo, esperam sempre encontrar algo novo, único e incomum. Desde os dias do cubismo, e mesmo mais tarde, procurei sempre satisfazer esses amantes e críticos com essas ideias estranhas que passavam pela minha cabeça, e quanto menos compreendiam, mais se maravilharam comigo. Enquanto eu me divertia com este tipo de jogo, muito rapidamente fiquei famoso e rico. Mas quando estou sozinho comigo próprio, não tenho coragem de me considerar um artista no sentido grande e digno. Eu sou apenas um palhaço público que ganhou um conhecimento dos seus dias, e conseguiu explorar a estupidez, vaidade e avidez dos seus contemporâneos. É claro que a minha confissão é amarga e dolorosa, mas pelo menos tem a vantagem de ser honesta.*⁴¹⁸

Mas nem só os artistas foram responsáveis por esta situação próxima de um “*cadavre exquis*⁴¹⁹”, sendo merecida uma referência ao próprio *espectador de Arte contemporânea*, que podemos dividir em três graus: Um primeiro nível, como um apreciador da Arte, como esta foi entendida nos últimos séculos (e mesmo em noções diferentes nos (últimos milénios), que aprecia e compreende a Arte como a representação do ser Humano; um segundo nível, que se designará por “Abstracionista Puro”, aquele que, em consonância com alguns dos manifestos artísticos do princípio do século XX, nega todo o passado artístico, considerando que até agora a Humanidade esteve presa ao estilo Figurativo, não dando a primazia ao conceito, e que tudo o que foi realizado antes do século XX não tem qualquer valor, pelo seu factor meramente copista e imitativo... um espectador para quem a *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp foi a obra mais importante de sempre, e para quem os grandes mestres como Miguel-Ângelo, Bernini, Alessandro Algardi, Rodin, etc. não têm qualquer valor... e um terceiro nível, o “Abstracionista Falso” que, ao contrário do anterior, vive na incoerência de considerar que tudo pode ser Arte... considerando que Rodin e Duchamp, Bernini e

418 *‘The time to look to Art for comfort and exaltation is past, but the over-refined, the rich and the busybodies trying to extract conclusive wisdom out of everything always hope to find something new, unique and unusual. Since the days of cubism and later I have endeavoured to satisfy these lovers and critics with those freakish ideas passing through my head and the less they understood the more they marvelled at me. While I amused myself with this sort of game I became famous and rich and that very quickly too. But when I am alone with myself I have no courage to consider myself an artist in the great and worthy sense. I am just a public joker who gained an insight into his days and has succeeded in exploiting the stupidity, vanity and avidity of his contemporaries. Of course my confession is bitter and painful but at least it has the advantage of being an honest one.’* (tradução nossa) in <http://www.heretical.com/miscellx/jewart2.html>

419 Cadáver esquisito foi um jogo colectivo surrealista inventado por volta de 1925, em França, onde vários autores intervinham na mesma obra colectiva, sem conhecimento do que foi produzido pelos outros colaboradores... criando fragmentos incoerentes, mas curiosos...

Brancusi, todos – independentemente da sua completa incompatibilidade conceptual e formal – têm um lugar relevante no mundo e na História da Arte... tentando incorporar o Passado mais distante e o Presente mais contemporâneo, como pequenos momentos do mundo estético, de forma a criar uma narrativa (fábula, mesmo) onde todos são componentes necessários e faces da mesma moeda⁴²⁰...

E porque em aparência muito parece irrecuperável⁴²¹, e de forma a interromper este grupo que se roçaga por “[...] uma rigorosa economia de gestos e de procedimentos na manipulação desses materiais [...]”⁴²² será necessário uma revolução – não uma simples revolta para a qual basta um espasmo muscular bem ou mal direccionado – mas uma revolução que exigirá novas ideias... e, mais importante, novos ideais...

Um reintroduzir do conceito de Arte como o educar da alma, baseado num novo paradigma que reintroduz igualmente a consideração da Escultura como a representação tridimensional da figura Humana... dividindo a sua análise por três graus distintos⁴²³ de valor decrescente: o primeiro grau referindo-se à representação da figura Humana, um segundo grau referente à representação da Fauna e da Flora, e um terceiro grau da representação de objectos reconhecíveis do quotidiano⁴²⁴... Devendo igualmente essa criação escultórica obedecer a três critérios centrais de igual importância para o Escultor: o *Conceito* (a Ideia, e todo o Simbolismo da Obra); a *Forma* (a modelação, ou o talhe directo); e a *Técnica* (todo o procedimento de execução final).

Sem querer entrar em adornamentos excessivos, pois “O humano apoia-se na imitação:

420 É por isso fundamental reafirmar a diferença entre Moderno e Contemporâneo... e entre Modernidade (a característica) e Modernismo (o movimento) como distinguiu Baudelaire... considerado o primeiro dos Modernos... Pois foi o próprio Charles Baudelaire que definiu o Modernismo como a ordem de um novo movimento estético, no seu livro *Le Peintre de la vie moderne* de 1863: “*Modernity is the transitory, the fleeting and the contingent, which make up one half of art, the other being the eternal and the immutable*” Incentivando os artistas a afastarem-se das regras tradicionais, e a dedicarem-se à experimentação, à liberdade e à criatividade individual... embora posteriormente tenha admitido que o Modernismo necessita das referências da tradição, se bem que maioritariamente incentivando a crítica e a paródia, como visto no trabalho de André Derain (e do seu movimento de “regresso à ordem”), ou de Balthus...

421 Também François Furet (historiador francês do século XX) no seu livro *L'Atelier de l'Histoire*, de 1982, lamentava o facto de as chamadas “*ciências sociais*” se terem revelado incapazes de “*elucidar o mundo*”.

422 Expressão utilizada pelo curador Miguel Wandschneider ao falar na sua agenda cultural de 2013 da artista Katinka Bock...

423 Também Vicente Carducho, um pintor Italiano, que ao definir (no livro VIII do seu *Diálogo da Pintura*) o método de trabalho de um escultor, refere-se a três níveis de produção: a meditação do escultor para criar imagens interiores, o plasmar da Ideia num esboço, e por fim a execução material e técnica... o que se opõe directamente à noção Aristotélica, que considerava a criação artística como um hábito intelectual da razão...

424 A naturalidade deste conceito não é nova, e está presente ao longo de toda a História da Arte. Referindo, apenas a título de exemplo, uma carta do banqueiro Marques Vincenzo Giustiniani (1564–1637) referindo-se elogiosamente a Caravaggio, onde este define doze graus de pintura de forma qualitativa...

um ser humano só é verdadeiramente humano, quando imita outros seres humanos.⁴²⁵, é fundamental referir um outro aspecto capital a recuperar neste novo momento do século XX, que se prende com a questão da autoria... negligenciada, como norma, na actualidade, e que – assim como a apologia da importância do esforço (que é imediatamente reconhecível pelo espectador)⁴²⁶ – permite valorizar o trabalho completo do Escultor como autor pleno da sua Obra... não numa perspectiva romântica de génio solitário (pois a cooperação e entajuda é fundamental), mas também afastando-se da visão actual de Escultor como filósofo da teoria e do conceito, que apenas idealiza mas não executa... entregando posteriormente o seu trabalho *formal*, a técnicos, aos quais não dá o devido reconhecimento⁴²⁷ ... Trocando o *criar*, pelo *montar* da Obra...

Felizmente, obedecendo mais ou menos criteriosamente a esta noção, e às expostas anteriormente, inúmeros artistas do *verdadeiro* contemporâneo (que definimos por *contemporâneo invisível*, em oposição ao *contemporâneo visível* do *status quo*), continuam actualmente a produzir Esculturas de um enorme nível e qualidade surpreendente... e do qual, quer de forma a provar a sua existência no marasmo que pauta a maioria das exposições contemporâneas, quer com o intuito de uma justa homenagem – deixamos aqui uma pequena lista resumida (sempre incompleta) de alguns *escultores figurativos contemporâneos*, justamente reconhecidos a nível internacional: Javier Marin (e a sua beleza da imperfeição), Brian Booth Craig (e a seriedade das suas figuras), Philippe Faraut (e o seu incessante exemplo didáctico), Bruno Walpoth (e a sua mestria inspirada na Antiguidade), Matteo Pugliese (e as suas obras emergentes com o espaço), Deon Duncan (e a inocência do quotidiano), Gehard Demetz (e os seus fragmentos inspirados), Richard MacDonald (levando o corpo Humano a esticamentos dançantes impossíveis), Christophe Charbonnel (e a sua tensão metálica das formas guerreiras), John DeAndrea (mestre do super-realismo), Ron Mueck (e o seu gigante e assustador hiper-realismo), Sam Jinks (justo discípulo dos anteriores), Jose Ismael Fernandez (a visão de Burne Hogarth em vulto completo

425 ADORNO, T. W., *Notas sobre Literatura*, página 74.

426 Esta apologia do esforço é contrária ao desprezo pelo trabalho – e que nesta dissertação enunciamos como Facilitismo (Hedonismo artístico) – que poderá ter as suas raízes mais modernas no livro, de 1528, *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, que denunciava como uma das principais virtudes de um cavalheiro a *sprezzatura* – um porte tranquilo e espontâneo de desembaraço e aparente facilidade na produção de todo e qualquer trabalho, desprezando (de forma aparente) todo o trabalho pesado e difícil...

427 É esta noção que permite valorizar o trabalho do Sr. Carlos Venâncio (co-autor das obras de Rui Chafes)... Mas também, e a título de exemplo, do mítico caso de um Rodin solitário, pois desde a modelação partilhada com Camille Claudel, às obras finais produzidas na fundição de Alexis Rudier, nada é realizado apenas pelo próprio... pelo que tarda o justo reconhecimento destes terceiros...

escultórico), Vala Ola (e a sua sensualidade romântica), Wolfgang Alexander Kossuth (professor da imagem), e Lori Kiplinger Pandy (mestre da expressão)... etc.

Será também da mais cândida justiça fazer uma referência a alguns dos escultores portugueses que pautaram a sua vida pelo perseguir constante do cânone do Belo Ideal ao longo dos séculos, destacando: Joaquim Machado de Castro⁴²⁸ (1731–1822) com o seu Belo-Ideal e Belo Reunido; João José de Aguiar (1769–1841) discípulo de Canova, e do seu conceito de retrato Ideal; António Víctor de Figueiredo Bastos (1830–1894) com o seu triunfante *Camões* entregue ao povo de Lisboa; D. Maria Luísa de Sousa Holstein – e terceira duquesa de Palmela (1841–1909), e o seu inspirador *fiat lux*; o incompreendido e ironicamente desterrado, António Manuel Soares dos Reis (1847–1889); o virtuoso professor e mestre António Teixeira Lopes (1866–1942); o polivalente modernista Diogo de Macedo (1889–1959); o republicano de espírito e forma, Artur Gaspar dos Anjos Teixeira (1880–1935) e o seu filho, Pedro Anjos Teixeira (1908–1997), com o qual tive a honra e o prazer de conversar.

NOTA: É pertinente o reconhecimento de alguns conceitos, autores e obras, que mereceriam, nesta dissertação, um maior aprofundamento pelo enriquecimento que seguramente trariam ao trabalho final...

Esperando que futuramente tal lapso possa ser corrigido num outro trabalho, aqui se apresenta uma pequena lista:

Os estudos medievais do filósofo belga Edgar de Bruyne, e do filósofo e historiador de Arte polaco Wladyslaw Tatarkiewicz...

Os conceitos de Gilles Deleuze relativamente ao alargamento do maniqueísmo Platónico (entre o mundo das ideias e o mundo sensível)... e a ideia Socrática de *Andriantopoiios*...

A leitura aprofundada dos livros: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* de Erich Auerbach... *La Teoria de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*, de Anthony Blunt... *La littérature artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, de Julius von Schlosser... *Sculptura Carmen* de Ludovico Doissin... *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten... etc.

428 Segundo o pensamento de Machado de Castro: “Contudo sendo uma referência basilar, embora lhes critique os exageros na representação das carnes, ressalta como atitude a ser continuada aquilo a que chama *Bello reunido* (ou *belo ideal*) atitude visual que consiste em seleccionar os melhores momentos de vários modelos, corpos e elementos naturais, para os reunir numa só representação que forçosamente, teria de ser bela.” A.A.V.V. Arte e Teoria nº11, página 17.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V., *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Direcção de José Fernandes Pereira, Editorial Caminho, Lisboa, 2005, ISBN: 972-32-1723-8

A.A.V.V., *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura* – Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado – Editorial Presença, Barcarena, 2005, ISBN 972-23-3336-41

A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art: Volume VII – Greek Art – Indian Art*, in England by McGraw-Hill Publishing Company Limited, London, Printed in Italy, 1963, ISBN: 59-13433-19464

A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art: Volume X – Middle American Protohistory – Painting*, in England by McGraw-Hill Publishing Company Limited, London, Printed in Italy, 1965, ISBN: 59-13433-19467

A.A.V.V., *Encyclopedia of World Art: Volume XIV – Textiles, Embroidery, and Lace - Zurbarán*, in England by McGraw-Hill Publishing Company Limited, London, Printed in Italy, 1967, ISBN: 59-13433-19471

A.A.V.V. *The Color of Life, Polychromy in Sculpture, From Antiquity to the Present*, J. Paul Getty Museum and the Getty Research Intitute, Los Angeles, 2008, ISBN-13: 978-0-89236-918-8

ADORNO, T. W., *Notas sobre Literatura. Obra Completa*, 11. Akal, Madrid, 2004

AGOSTINHO, *Confissões*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2004, ISBN: 9789722713269

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica*, ed. Caminho, Lisboa, 1992

AQUINO, Tomás de, *Suma Teológica (livro I)*, Editora: Edições Loyola, 2006, ISBN: 9788515018529

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Editora Edipro, 2012, ISBN10:8572838112

ARISTÓTELES, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian, (Tradução e notas de Ana Maria Valente), Lisboa, 2004, ISBN 972-31-1077-6

ARISTÓTELES, *Política*, Editora Nova Vega, 2016, ISBN: 9789897500428

BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, Tradução João Maria Mendes, Editor Escola Superior de Teatro e Cinema, 1ª edição, Amadora Junho de 2010, ISBN 978-972-9370-06-9

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, (Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita), Antropos, Relógio D'água, ISBN: 9789896412708

BERKELEY, George, *Três Dialogos Entre Hilas e Filonous em Oposição aos Cépticos e Ateus*, Tradutor: António Sérgio, Coleção: Biblioteca Filosófica, Editor Atlântida, 2ª Edição, Coimbra, 1965.

BURKE, Edmund, *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Edições 70, Grupo Almedina – Textos filosóficos 66, 2015, ISBN: 978-972-44-1751-6.

CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Lexis 70, Lisboa, 2009, ISBN 978-972-44-1529-1

CASTIGLIONE, Baldesar, *O Livro do Cortesão*, Campo das Letras, Coleção: Campo da Literatura, 2008, ISBN: 9789896253318

CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de Escultura*, Inéditos de História de Arte, Depositário Livraria Coelho, Lisboa, 1937

CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I., com algumas reflexões, e notas importantes, para os mancebos Portugueses, applicados á Escultura*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1975

CLARK, Kenneth, *O Nu – Um Estudo Sobre o Ideal em Arte*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1956

CLARK, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Whashington, Princeton University Press, 1953, ISBN-13: 978-0691017884

DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992, ISBN: 9722902261

ECO, Umberto, *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Editora Piaget, Coleção Teoria das Artes e Literatura, 2001, ISBN: 9789728407803

FUKUYAMA, Francis, *O Fim da História e o Último Homem*, Gradiva, 1992, ISBN: 9788532501295

GADAMER, H.-G., *Estética y Hermenéutica*, Traducción de António Gómez Ramos, Tecnos/Alianza, Madrid, 2011, ISBN: 978-84-309-4377

GASTÃO, Marques, *Revelam-se em Português cinco preciosas cartas do escultor Miguel Ângelo*, Editora Franciscana, Braga, 1986

GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio e Alvim, Março de 1999, 2ª Edição, Coleção Alfinete nº3, Tradução: Paulo da Costa Domingos, Fotografia: Ernest Scheidegger, Lisboa, ISBN 972-37-0052-2

GITTES, Tobias Foster, *Boccaccio's Naked Muse: Eros, Culture, and the Mythopoeic Imagination* (Toronto Italian Studies) 2nd Revised edition Edition, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2008, ISBN: 978-0802092045

GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (edição), *A través de la mirada*, Abada Editores – Lecturas de Arquitectura, Espanha, 2014, ISBN: 978-84-15289-89-0

HALFWASSEN, Jens, *Arte, Metafísica e Mitologia – Beleza e Imagem no Neoplatonismo*, Universidade de Heidelberg, Lisboa, CEEA/CFUL, 2006, pp. 15-30

HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, 2002, ISBN: 9780691092584

HEGEL, G. W. Friedrich, *Estética*, Coleção Filosofia e Ensaio, In Folio, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, ISBN: 972-665-378-9

HELGUERA, Pablo, *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*, Tumbona Ediciones, México, 2005

HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Tradução: Maria da Conceição Costa, Edições 70, Biblioteca de filosofia contemporânea, Lisboa, Janeiro de 2014, 2ª Edição, ISBN: 978-972-44-1379-2

HOLANDA, Francisco de, *Diálogos de Roma*, (Prefácio e notas Manuel Mendes) Livraria Sá da Costa, Editora Lisboa, 1955

HORÁCIO, *Arte Poética*, 4ª Edição revista e aumentada, Fundação Calouste Gulbenkian, Introdução, tradução e comentário: R. M. Rosado Fernandes, Lisboa. Setembro de 2012, ISBN 978-972-31-1444-7

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1998, ISBN: 9789722705066

KANT, Immanuel, *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, tradução: Pedro Panarra, Edições 70, Lisboa, 2015, ISBN: 978-972-44-1696-0

LEIGHTON, Angela, *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major*

***Poems*, Cambridge University Press, 1984, Printed in Great Britain, ISBN 0-521-27202-5**

LOCKE, John, *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, 2º volume, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999

MARVICK, Louis Wirth, *Mallarmé and the Sublime*, Published by State University of New York, 1986, ISBN 10: 0887062784 ISBN 13: 9780887062780

NAVARRO, Cristóbal Belda, *Escultura Y Teoría de las Artes*, Universidade de Murcia, Fundación Cajamurcia, Proyecto Huellas, Espanha, 2015, ISBN: 978-84-16038-88-6

NIETZSCHE, Friedrich, *A Origem da Tragédia*, tradução Luís Lourenço, Lisboa Editora, Lisboa, 2001, ISBN: 972-680-247-4

NIETZSCHE, Friedrich, *Gaia Ciência*, Guimarães Editores, Coleção Filosofia & Ensaaios, Viseu, 2000, ISBN: 972-665-143-3

OGDEN, C. K., RICHARDS, I. A. *The Meaning of Meaning*, New York, Hartcourt, Brace & Co., 1956, ISBN 13: 9780710074638

PANOFSKY, Erwin, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, Tradução de Paulo Neves, Martins Fontes, São Paulo, 1994

PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa : Sistema Clássico*, Editora: Edição de Autor, 1980

PLATÃO, *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian 5ª edição, Porto, 1987

PLATÃO, *Íon*, Editorial Inquérito – Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille

PLATÃO, Diálogos IV - Parmênides, Político, Filebo, Lísis - Col. Clássicos Edipro,

2015, ISBN: 9788572839242

PLATÃO, *Timeu*, Editor: Instituto Piaget, 2005, ISBN: 9789727717187

PLINIO, O VELHO. *História natural. (Livro 35)*. Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura. Vol. I. O mito da pintura*, São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, *História natural*, edição do texto latino in Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, I. XXXV, p. 63ss.

PRESSLER, Gunter; KARL, Benjamin, *Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005 : um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*, Annablume Editora, 2006, ISBN: 85-7419-628-2

QUINTILIAN, “*Complete Works of Quintilian*” (Illustrated), Delphi Classics, United Kingdom, 2015, ISBN: 9789634281573

REMAEH, Cinthia, CONCEIÇÃO, Hélio, *A presença do Neoplatonismo nas artes. Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 79-99, 1998

RODOLPHO, Melina, *Considerações sobre a écfrese* PPG Letras Clássicas/USP IAC/USP

RUSSELL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967, ISBN-13: 978-8520923290

SCHILLER, Friedrich, *Do Sublime ao Trágico*, tradução: Pedro Sússekind e Vladimir Vieira, Autêntica Editora, Coleções: Filô, 2011, ISBN: 9788575265468

SHELLEY, Percy B., *Defesa da Poesia*, Coleção filosofia e ensaios, Guimarães Editores, 2001, ISBN: 9789726650737

VALLEJO, Boris, *Mirage*, Art by: Boris Vallejo, Text by: Doris Vallejo, Paper Tiger, Published in New York, Printed in Italy, 1983, ISBN 0905895 76 2

VASSARI, Giorgio, *The Lives of the Artists* (tradução Jonathan Foster) Dover Publications, Nova York, 2005, ISBN-10: 0-486-44180-6

VIRGÍLIO, *Obras de Virgílio, Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, tradução Prof. Agostinho da Silva, Temas e Debates, Printer Portuguesa, Lisboa, 1999, ISBN: 972-759-040-3

VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, tradução M. Justino Maciel, IST Press, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2009, ISBN: 978-972-8469-44-3

WEAVER, M. Richard, *Ideas Have Consequences*, University of Chicago Press, United States of America, 1948, ISBN 0226876802, ISBN 13:9780226876801

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Essays on the Philosophy and History of Art*, Thoemmes Continuum International Publishing Group, 2006, ISBN: 9780826488138

WITTKOWER, Rudolf, *Escultura*, Tradução: Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 2ª edição, 2001, ISBN: 85-336-1390-3

PUBLICAÇÕES, JORNAIS E REVISTAS

A.A.V.V. *Arte e Teoria* nº11, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, ISSN 1646-396X

DO VALE, Lúcia de Fátima, *Revista Espaço Acadêmico* – Nº46 – Março de 2005 – Mensal – ISSN 1519-6186 (Ano IV)

FERREIRA, Virgílio, *Da Verosimilhança*, (Colóquio nº8 – Julho de 1972)

FERREIRA, Nicolau - jornal *Público* de 28/04/2016.

MATOS, Maria Vitalina Leal, *Da Mimese*, Revista Brotéria (cultura e informação) – Agosto – Setembro – 1977 – Editorial Verbo, S.A.R.L., Volume 105 n°2-3

MATOS, Maria Vitalina Leal, *Da Mimese II*, Revista Brotéria (cultura e informação) – Outubro – 1977 – Editorial Verbo, S.A.R.L., Volume 105 n°4

RIBEIRO, António Pinto – jornal *Público* – *O Embarço da Arte Contemporânea* de 19/10/2016.

BIBLIOGRAFIA ONLINE

<https://www.bible.com/pt/bible/212/isa.43.arc95>
(Consulta em 14-12-2016)

<http://www.biblestudytools.com/lexicons/greek/kjv/poietes.html>
(Consulta em 30-03-2016)

http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_05.pdf
(Consulta em 12-11-2015)

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Parasio0.html>
(Consulta em 02-12-2016)

<http://www.oedilf.com/db/Lim.php?Word=ars%20simia%20veri>
(Consulta em 13-06-2015)

<http://www.edubraga.pro.br/art-design-environmental-art-land-art-performance-art-povera-art/apontamentos-sobre-o-conceito-estetico-de-sublime/>
(Consulta em 02-12-2016)

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-other-vitruvian-man-18833104/>
(Consulta em 02-05-2016)

<http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/sj.2015.24.3.2?>

journalCode=sj

(Consulta em 14-06-2016)

http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_5044/artigo_sobre_a_e

(Consulta em 28-11-2015)

<http://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/5336/2581>

(Consulta em 05-03-2016)

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/eid%C3%A9tico>

(Consulta em 02-09-2016)

http://www.filosofia.com.br/historia_show.php?id=69

(Consulta em 23-04-2015)

http://www.usp.br/iac/Textos/MR_IVsem.pdf

(Consulta em 17-08-2016)

<http://www.fodors.com/world/europe/italy/florence/things-to-do/sights/reviews/galleriadellaccademia-99965>

(Consulta em 04-02-2016)

<http://www.myetymology.com.> "Etymology of the English word "neo-classical"

(Consulta em 09-05-2016)

<http://naturalismoportugal.planetaclix.pt/>

(Consulta em 02-04-2016)

<http://www.webartigos.com/artigos/a-estetica-e-o-padrao-do-gosto-em-david-hume/5345/#ixzz4RhUyNWIM>

(Consulta em 02-12-2016)

<http://www.espacoacademico.com.br/046/46cvale.htm>

(Consulta em 12-05-2015)

<http://classics.mit.edu/Aristophanes/thesmoph.html>

(Consulta em 09-07-2016)

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1551:m%C3%ADmesis/mimese&task=viewlink

(Consulta em 25-11-2015)

<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16578438>

(Consulta em 06-10-2016)

<http://www.priberam.pt/dlpo/abstracto>

(Consulta em 31-10-2016)

<http://www.heretical.com/miscellx/jewart2.html>

(Consulta em 24-11-2016)

FONTES DIGITAIS DAS IMAGENS

(fig. 1) Villard De Honnecourt, figuras baseadas em formas geométricas – França, 1220-1235

https://s3.amazonaws.com/classconnection/67/flashcards/4032067/jpg/6483754807_9f56ff9a4-14A4559F63B0E04A410.jpg

(Acedido em Dezembro de 2015)

(fig. 2) Madonna Gótica com Cristo – século XV

https://www.dorotheum.com/fileadmin/user_upload/bilder/Webseite_Neu/PR/Top_Ergebnisse/skulpturen/Gotische-Madonna.jpg

(Acedido em Fevereiro de 2016)

(fig. 3) Proporção Áurea (1,618) ou (Razão de Fídias – arquitecto do Pártenon)

http://wp.od.ua/en/wp-content/uploads/2011/10/GR_cr_white.jpg

(Acedido em Julho de 2015)

(fig. 4) Augusto de Prima Porta

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/eb/e4/63/ebe46328a66d3226bca66eab2d7879ed.jpg>

(Acedido em Junho de 2015)

(fig. 5) O Grupo de Laocoonte, Agesandro, Atenodoro, Polidoro (40 a.C.)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg

(Acedido em Janeiro de 2016)

(fig. 6) Bernini – “Éxtase de Santa Teresa” (1647-1652)

<https://marinsyuri.files.wordpress.com/2013/07/stteresaavila.jpg>

(Acedido em Maio de 2015)

(fig. 7) Retrato de Laura de Noves pelo pintor Simone Martini (pintor italiano radicado em Siena)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Francesco_Petrarca01.jpg

(Acedido em Setembro de 2015)

(fig. 8) Atena de Velletri

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Bust_Athena_Velletri_Glyptothek_Munich_213.jpg

(Acedido em Outubro de 2016)

(fig. 9) François-André Vincent – Zéuxis escolhendo os seus modelos para a imagem de Helena de Troia, de entre as jovens de Crotona (1788-1789)

https://farm4.staticflickr.com/3576/4080411061_ebdfd20a93_b.jpg

(Acedido em Agosto de 2016)

(fig. 10) Diagrama Medieval das esferas do Cosmos

<https://en.wikipedia.org/wiki/Nous#/media/File:Ptolemaicsystem-small.png>

(Acedido em Setembro de 2016)

(fig. 11) *Pormenor de um vitral da Catedral de Chartres mostrando um escultor e um assistente (canteiro) a trabalhar*
http://3.bp.blogspot.com/_L-aIG-7AW7I/SORRnjF2KyI/AAAAAAAAACqs/USLssQGxoCI/s640/Mestre+escultor+e+servente.+Catedral+de+Chartres,+vitral+de+Sao+Silvestre.jpg
(Acedido em Novembro de 2016)

(fig. 12) *Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 – 1564) "David"*
<http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/david/david.jpg>
(Acedido em Julho de 2015)

(fig. 13) *Giambologna (1529 – 1608) "O Rapto das Sabinas"*
https://jazminabroad.files.wordpress.com/2012/06/img_0655.jpg
(Acedido em Março de 2015)

(fig. 14) *Bernini – "A Visão de Constantino" (1670)*
<http://thediolog.org/wp-content/uploads/2012/04/B-0419.constantine1.jpg>
(Acedido em Outubro de 2016)

(fig. 15) *Apolo de Belvedere*
<https://userscontent2.emaze.com/images/4ba3ec19-6947-4d1f-b8ad-6bf7039f5ed2/bf3e064767a53455e145e7c2f47a5531.jpg>
(Acedido em Dezembro de 2016)

(fig. 16) *Busto de Antínoo da Villa Adriana*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Antinous_Ecouen_Louvre_Ma1082_n3.jpg
(Acedido em Novembro de 2016)

(fig. 17) *Burne Hogarth – "Dynamic Anatomy" (1958)*
http://rocbo.lautre.net/illus/hogarth/img/etudes/ombres/ombres04_hogarth.png
(Acedido em Maio de 2015)