

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A indefinição de Escultura

Fernando Miguel Roussado Silva

Orientador: Prof. Doutor João Carlos de Castro Silva

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Escultura

2023

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A indefinição de Escultura

Fernando Miguel Roussado Silva

Orientador: Prof. Doutor João Carlos de Castro Silva

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na
especialidade de Escultura

Júri:

Presidente: Doutor José Manuel da Silva Teixeira, Professor Auxiliar c/Agregação e membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade à data da nomeação, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro;

Vogais:

- Doutor Luís Filipe Soares Afonso, Professor Auxiliar do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora [1º arguente];
- Doutora Olga Rodriguez Pomares, Professora Ayudante Doctora do Departamento de Escultura da Universidade de Granada [2º arguente];
- Doutora Penélope Curtis [especialista de reconhecido mérito];
- Doutora Maria Luísa Perienes Ribeiro, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Ângela Maria Carrajola Henrique Ferreira, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor João Castro Silva, Professor Auxiliar c/Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Fernando Miguel Roussado Silva declaro que a tese de doutoramento intitulada “A indefinição de 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, 27//12/2023

RESUMO

Convictos de que no fim e no princípio a Escultura é uma arte indefinida, aquilo que procurámos compreender neste trabalho teórico-prático foi o espaço que fica entre esses dois tempos de indefinição.

Depois da total abertura prática promovida pelas primeiras vanguardas do século XX, torna-se cada vez mais difícil, se não mesmo impossível, significar «escultura». Perante essa complexidade, a teoria das décadas de sessenta e setenta esforça-se por tentar estabelecer uma definição de Escultura que lhe permita pensar a indefinição de Escultura, acabando por encontrar na Estatuária e na lógica do monumento a estabilidade necessária. Mas, a abrangência dessa definição é limitada – todos nós conhecemos inúmeras esculturas da antiguidade que não são nem estátuas nem monumentos.

Propusemo-nos então recuperar a definição linguística de Escultura como possibilidade alargada de significação – «escultura» etimologicamente significa talhe. Esta definição, que não abrange a estatuária em bronze mas, por outro lado, é infinitamente aberta, é a definição de Escultura na Antiguidade. O talhe começa na Pré-história e chega à antiguidade clássica como uma *techné*, como arte-técnica. Poeticamente, caracteriza-se por um tipo de proximidade específica com a Matéria, que implica lidar com a irreversibilidade do corte e com a imprevisibilidade do processo.

Na passagem para o Renascimento, surge uma nova definição de Escultura que é equiparável à Estatuária que tem como processo principal a Modelação em barro. A definição de Escultura, enquanto arte do talhe, desaparece e os escultores deixam de trabalhar na matéria final das suas obras para produzirem modelos tridimensionais. Ou seja, com esta mudança, a racionalidade toma o lugar da imprevisibilidade; a ausência o da presença; a Forma o da Matéria. Só o reacender do interesse dos escultores pelo fazer direto das suas obras, no princípio do Modernismo, faz reverter estes sentidos opostos.

Palavras-Chave:

Escultura; Talhe; Estatuária; Matéria; Fazer-direto

ABSTRACT

Being convinced that in the end and in the beginning, Sculpture is an undefined art, what we tried to understand in this theoretical-practical work was the space that lies between those two undefined timespans.

After the absolute practical openness brought about by the first vanguards of the 20th century, it became increasingly difficult, if not impossible, to mean "sculpture". Faced with this complexity, the theory of the sixties and seventies struggles to establish a definition of Sculpture that allows it to think the indefiniteness of Sculpture, eventually finding the necessary stability on Statuary and the logic of the monument.

But the scope of this definition is limited - we all know countless sculptures from antiquity which are neither statues nor monuments.

We have therefore proposed to recover the linguistic definition of Sculpture as a widened possibility of meaning - 'sculpture' etymologically means carving. This definition, which does not include bronze statuary but on the other hand is infinitely open, is the definition of Sculpture in Antiquity. Carving begins in prehistoric times and reaches classical antiquity as a *techné*, an art-technique. Poetically it is characterized by a type of specific proximity with Matter, which implies dealing with the irreversibility of the cut and with the unpredictability of the process.

In the transition to the Renaissance, a new definition of Sculpture emerges, which is comparable to Statuary, whose main process is Modelling in clay. The definition of Sculpture as an art of carving disappears and sculptors stop working on the final material of their works in order to produce three-dimensional models. In other words, with this change, rationality took the place of unpredictability; absence took the place of presence; Form took the place of Matter. Only the rekindling of sculptor's interest for the directness at the beginning of Modernism would overturn these opposing directions.

Keywords:

Sculpture; Carving; Statuary; Matter; Directness

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador João Castro Silva por toda a amizade, partilha de conhecimento e saber.

Ao meu pai por toda a ajuda.

Ao Carlos Bessa Pereira com quem mostrei o conjunto de trabalhos que resultou da investigação prática desta tese.

Agradecimento especial a Maria Filomena Andrade, Ana Rebordão, Ana Rocha e Sara Bichão.

Aos colegas de trabalho que me encorajaram.

Ao Sérgio Fernandes; Filipe Andrade; Paulo Faria; Rui Órfão; Pedro Guimarães; Luísa Salvador; Joana Durães; Mariana Veloso; Humberto Luís; Sérgio Coragem; Guillaume Vieira; Virgílio Lopes; Bénédicte Kurzen; José Andrade; Álvaro Brito.

À Elisa Schmid.

À minha mãe, à minha família.

Obrigado.

Índice

1. Introdução p. 7

2. A Indefinição de Escultura p. 15

A influência da Revolução Industrial; A Escultura e o espaço dessacralizado; O fazer-direto enquanto maneira de habitar/transformar o mundo; O “fim” da escultura acadêmica; A abertura da Escultura a materiais não tradicionais; O Fazer enquanto Arte; A indefinição de Escultura.

3. A Definição de Escultura p. 81

Definição etimológica de Escultura; O talhe e a evolução do léxico técnico-formal; A Escultura enquanto saber-fazer; O fim da Antiguidade clássica e o apagão da prática; A influência do mundo árabe no renascimento do pensamento prático; O renascimento da Escultura na Idade Média europeia.

4. A Redefinição de Escultura p. 127

A afirmação da Estatuária; A influência do pensamento neoplatónico florentino na prática de Miguel Ângelo; A redefinição de Escultura; A influência da religião e do estado na fundação da Academia; A Modelação enquanto processo da Escultura acadêmica e o fim do fazer-direto; O modelo enquanto desenho/projeto divino.

5. A importância do Talhe no pensamento escultórico [Conclusão] p. 160

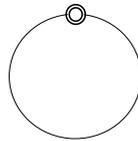
Bibliografia p. 236

1. Introdução

Começamos este estudo com a convicção de que no princípio e no fim a Escultura é uma arte indefinida. Esta convicção sustenta-se na não-verbalidade da nossa prática; assim como na percepção de que as esculturas antigas chegam até nós envoltas no silêncio absoluto da presença dos seus corpos; e, na arte contemporânea, onde o que resta da ideia de Escultura são “*ecos, vestígios, ressonâncias que atuam como configurações de força, que não deixam de apelar a um sentido claro de materialidade, mas perspetivada sem essencialismos*”¹.

Temos então uma imagem diagramática em mente: um círculo e dois pontos sobrepostos – o círculo representa o tempo todo da Escultura e os dois pontos marcam nessa linha circular, o começo e o agora da Escultura.

Indefinição de escultura



Em Maio de 2019, a revista de arte *Contemporânea* lançou um número dedicado à Escultura. Segundo Celina Brás, aquilo que é comum a todos os ensaios presentes no periódico é “*o questionamento da definição de Escultura*”². De um modo geral, os artigos deste número partilham da ideia de que os limites disciplinares da Arte se encontram esbatidos e que a Escultura chegou a um ponto de total liberdade que a pode levar a cumprir a sua máxima e mais estimulante possibilidade: “*a de já não saber com exatidão quem é*”³. O questionamento sobre a definição de Escultura, hoje, parece não poder chegar a outra resposta que não seja a da sua indefinição.

Para compreendermos a indefinição da Escultura e uma vez que só podemos conceber o indefinido a partir da definição, interessa-nos perceber qual é, ou foi, a definição de Escultura.

No número já citado da revista *Contemporânea*, José Marmeleira aponta para uma definição de escultura passada:

¹ NUNES, Sofia – Matéria Viva. Arte de Pierre Huyghe. In. *Contemporanea*, nr. 3. Maia: Making Art Happen Unipessoal, LDA., 2019, P. 179.

² BRÁS, Celina – Esculpir o Tempo – *Múltiplas Perspectivas, Ideias e Tangibilidades*. In. *Contemporanea*, nr. 3. p. 6.

³ NOGUEIRA, Isabel – *A Matriz da Escultura*. In. *Contemporanea*, nr. 3. p. 14.

“[...] desde que a Escultura rompeu com a estatuária, libertando-se da tentação de representar o real (qualquer real), absorvendo e deixando-se absorver por outras práticas e disciplinas, nunca mais recuperou a certeza da sua identidade.”⁴

As palavras de Marmeleira podem ser referenciadas numa linha teórica que atesta a definição de Escultura na Estatuária⁵. A pedra angular desta linha teórica parece ter a sua implantação no texto de 1979, “*Escultura no Campo Expandido*” de Rosalind Krauss – referência principal para a teoria da escultura contemporânea⁶ – quando a autora se sustenta na estabilidade da definição de escultura da Academia para escrever assim:

“A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – que se situa em determinado lugar e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso desse lugar.”⁷

Para representar esta lógica, Krauss escolhe como exemplos duas esculturas, a Estátua Equestre de Marco Aurélio, colocada no centro da praça do Monte Capitolino e a Estátua de Bernini da Conversão de Constantino, colocada ao pé da escadaria do Vaticano que liga a Basílica de S. Pedro ao coração do pontificado e explica o seguinte:

“porque funcionam assim em relação à lógica da representação e da marcação, as esculturas são normalmente figurativas e verticais, sendo os seus pedestais uma parte importante da escultura, pois fazem a mediação entre o sítio real e o signo representacional. Não há nada de muito misterioso nesta lógica; compreendida e habitada, foi a fonte de uma enorme produção de escultura durante séculos de arte ocidental.”⁸

⁴ MARMELEIRA, José – **Assentamento, António Bolota**. In. **Contemporanea**, nr. 3. Maia: Making Art Happen Unipessoal, LDA., 2019, p. 68.

⁵ “*A escultura nasceu de uma outra actividade mais antiga: a estatuária. E a estatuária sempre foi uma evocação da ausência – de alguém que desapareceu, de um acontecimento que, por já não estar presente, deve ser congelado em pedra ou em bronze*” SARDO, Delfim – **O Exercício Experimental da Liberdade**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 140.

⁶ BRÁS, Celina – **Esculpir o Tempo – Múltiplas Perspectivas, Ideias e Tangibilidades**. In. **Contemporanea**, nr. 3. Maia: Making Art Happen Unipessoal, LDA., 2019, p. 6.

⁷ “*Yet I would submit that we know very well what sculpture is. And one of the things we know is that it is a historically bounded category and not a universal one. As is true of any other convention, sculpture has its own internal logic, its own set of rules, which, though they can be applied to a variety of situations, are not themselves open to very much change. The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place.*” KRAUSS, Rosalind – **Sculpture in the Expanded Field**. in. FOSTER, Hal - **The Anti-Aesthetic Essays in Postmodern Culture**. Washington: Bay Press, 1983, p. 31.

⁸ *The equestrian statue of Marcus Aurelius is such a monument, set in the center of the Campidoglio to represent by its symbolical presence the relationship between ancient, Imperial Rome and the seat of*

Os dois exemplos apontados por Krauss resultam de encomendas feitas pelo Vaticano, instituição que está profundamente ligada à fundação da Academia e, sim, os dois são representativos de uma lógica de monumento que marcou o sentido da Escultura. Sobretudo da escultura do pós-renascimento. Não nos parece que esta lógica nos permita pensar a Escultura anterior ao século XV.

Se pensarmos bem, a lógica do monumento renascentista não é próxima à de grande parte da escultura antiga, extraeuropeia, ou de pequena dimensão. O próprio conceito de estátua, do latim “*imagem ou efígie*” e etimologicamente ligada a *status* – que por sua vez significa “*posição de pé, estado ou situação*” – não pode ser colocado em correspondência com toda a Escultura da Antiguidade.

Há outra definição de Escultura que é a definição linguística de Escultura. Diz assim:

“«Escultura» palavra oriunda do latim sculptura e que etimologicamente significa talhar, gravar em função de obras tridimensionais, obtidas a partir de uma matéria preexistente a que vulgarmente se chama bloco, sobretudo quando se trata da pedra”⁹

Será esta definição de Escultura, mais antiga e aparentemente mais “pobre” – por ser uma técnica – capaz de nos ajudar a pensar sobre a indefinição de Escultura?

Sabemos que a definição de Escultura enquanto arte do Talhe não é desconhecida dos teóricos que se interessam por Escultura – como diz Isabel Nogueira por “*definição – e não ignorando as especificidades do médium -, a escultura representa objectos em vulto redondo ou em relevo.*”¹⁰ – no entanto, a definição de Escultura aparece associada à lógica do monumento e à estatuária. Talvez porque a ideia de Escultura enquanto técnica soa algo menor, mecânico? Ou porque a Escultura enquanto Talhe deixa de fora toda a estatuária modelada? Ou porque quase não existem fontes escritas sobre escultura antes do Renascimento e a teoria e a prática estão muitas vezes desfasadas?

government of modern, Renaissance Rome. Bernini's statue of the Conversion of Constantine, placed at the foot of the Vatican stairway connecting the Basilica of St. Peter to the heart of the papacy is another such monument, a marker at a particular place for a specific meaning/event. Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the sculpture since they mediate between actual site and representational sign. There is nothing very mysterious about this logic; understood and inhabited, it was the source of a tremendous production of sculpture during centuries of Western art.” KRAUSS, Rosalind – **Sculpture in the Expanded Field.** in. FOSTER, Hal - **The Anti-Aesthetic Essays in Postmodern Culture.** Washington: Bay Press, 1983, p. 31.

⁹ PEREIRA, José Fernandes – **Escultura**, in PEREIRA, José Fernandes - **Dicionário de Escultura Portuguesa**, Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 226.

¹⁰ NOGUEIRA, Isabel – **A Matriz da Escultura.** In. **Contemporanea**, nr. 3. p. 13.

Na minha tese de Mestrado abordei a técnica do Talhe na escultura em pedra e o movimento *Taille Directe*¹¹. Somando esta investigação à nossa experiência prática, encontramos-nos numa posição privilegiada para podermos complementar a teoria sobre o modo como o Talhe enquanto técnica pode ter definido a Escultura anterior ao Renascimento.

Em resumo, este estudo questiona a linha teórica “oficial” que defende a lógica do monumento e a estatuária como o “*grau zero*” da Escultura¹². Com base numa investigação teórico-prática, ou prático-teórica, propomo-nos a investigar a elisão de sentido da palavra «escultura», bem como, a pensar se o sentido técnico da definição linguística Escultura se perdeu no hermetismo do objeto feito. Se sim for, de que modo essa informação nos pode servir para pensar a Escultura.

Por não estarmos interessados em essencialismos artísticos, convém reforçar que este trabalho não empreende qualquer tentativa de fechar a Escultura numa delimitação voltada para si mesma, ou glorificar o Talhe enquanto processo especial para fazer escultura na contemporaneidade. O nosso interesse pela definição de Escultura passa exclusivamente pela possibilidade que ela tem de podermos olhar a sua indefinição – uma necessidade parecida com aquela que levou Krauss a afirmar a lógica do monumento enquanto definição de escultura.

De um modo geral, podemos começar por dizer que esta pesquisa resulta do trabalho prático que já vínhamos realizando antes do compromisso com o presente plano de estudos. Para nós, a prática sempre foi motivo de reflexão, o fazer nunca se reduziu a um mero executar do objeto físico, pelo contrário, sempre foi uma parte implicada na condição fundamental de cada projeto desenvolvido, quer a nível conceptual quer material.

Começamos este documento escrito procurando compreender as razões de fundo que, conduziram a Escultura a um processo de indefinição durante o século XX.

De seguida, procuramos estudar a definição linguística da Escultura, com base numa recolha de fontes científicas e teóricas, passando depois para o estudo do Talhe enquanto Escultura na antiguidade.

¹¹ “*Técnica da escultura em pedra, Algumas reflexões sobre o talhe direto.*” Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3608>.

¹² “*O nosso grau zero, o ponto de partida, é o seguinte pressuposto: a escultura é o substituto da estatuária e na sua afirmação está contida a sua morte (...)*” SARDO, Delfim – **O Exercício Experimental da Liberdade**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 140.

Por fim tentamos compreender quando é que a elisão do sentido da palavra «escultura» acontece e como é que a estatúária e a lógica do monumento se estabelecem enquanto definição atual de Escultura.

Relativamente às dificuldades encontradas, a maior e mais importante diz respeito ao escopo temporal da investigação. Quando nos propomos a cobrir um assunto que se “*perde na noite dos tempos*” – para usar a expressão que Charles Baudelaire (1821 – 1867) empregou para se referir à antiguidade da Escultura – é claro que não podemos definir uma janela temporal para o projeto, e sabemos que de um ponto de vista científico isso pode constituir um problema. Contudo, também nos parece que o escopo temporal desta tese não se deve submeter ao tempo da historiografia, mas antes viver de uma temporalidade antropológica, ou se quisermos, de uma temporalidade prática, até porque é na posição de artistas que a escrevemos. A prática milenar do Talhe é ainda hoje muito parecida com o que sempre foi. Portanto, o anacronismo ou o desenraizamento cronológico não nos parecem constituir um lugar proibido.

Dito isto, optamos por organizar a tese com base na cronologia historiográfica, mas tornando-a circular – o princípio e o fim tocam-se.

Começamos por compreender o processo de *indefinição* de Escultura que ocorre durante o século XX. Tentamos enquadrar socio-politicamente a Europa do século XIX, procurando encontrar as razões que indicam a tendência para um individualismo experimental, definidor dos movimentos artísticos da transição para o século XX. Recorremos a diversas fontes escritas, sempre que possível diretas, de pensadores e artistas que se expressaram contra o idealismo aristocrático ou sobre os efeitos da Revolução Industrial. No que diz respeito à escultura do século XIX, torna-se fundamental abordar algumas obras e pensamentos de Paul Gauguin, Adolf Hildebrand ou Medardo Rosso, pioneiros da prática e teoria que marca o fazer-direto¹³. Na transição do século XIX para o século XX, tentamos compreender as relações entre o vitalismo de Henry Bergson (1859 – 1941) e o interesse que os artistas de vanguarda têm pela escultura não europeia, ou as influências que fundam a expressão de uma tendência para a indefinição das artes e a diluição do artista na realidade. Também foi de importância fundamental o estudo das teorias da arte moderna, nomeadamente, os manifestos dos vários movimentos artísticos da primeira metade do século XX. As declarações de

¹³ Por *fazer-direto* entendemos fazer ou dirigir a obra diretamente na sua matéria final.

protagonistas como Umberto Boccioni (1882-1916) que, sob influência do vitalismo de Bergson, manifesta com assertividade um caminho para a indefinição da Escultura, atacando a tradição académica do trabalho do bronze e do mármore e afirmando que o escultor não deve recuar diante de nenhum meio que lhe permita obter uma realidade¹⁴. O Dadaísmo, que fomenta um despudor prático, oferece consequências radicais ao anúncio da indefinição das artes, rompendo sem preconceitos práticos com as delimitações que seguram as definições artísticas. Seguidamente, estudámos a abertura deixada pelas primeiras vanguardas e a força da necessidade de ordem que emana da Primeira Guerra Mundial. A leitura dos escritos publicados pelos artistas ligados ao movimento de Arte Concreta e Construtivista, mostra-se fundamental para compreender o esforço que se fez para uma redefinição das artes e à qual a Escultura parece resistir. Importa depois estudar as vanguardas americanas e a retoma da antiestética e do gesto *ready-made* europeu, que se instaura não como antiarte, mas, como explica Hans Richter (1888-1976), como “*produções para serem apreciadas*”¹⁵. Tentámos ir ao encontro das ideias dos teóricos e escultores que, nos anos sessenta e setenta do século passado, vendo-se confrontados com abordagens híbridas, multidisciplinares, desmaterializadas, fazem um esforço para enquadrar a Escultura.

Pegando do diagrama circular e nos dois pontos coincidentes que definimos como A Indefinição de Escultura, introduzimos na linha circular outros dois pontos, desta vez não coincidentes, e que dão o nome ao terceiro e quarto capítulo – *Definição de Escultura e Redefinição de Escultura*.



No terceiro capítulo – *Definição de Escultura* –, começamos por tentar fazer um aprofundamento nos estudos linguísticos que nos possibilite ancorar a definição

¹⁴ BOCCIONI, Umberto - **Manifesto Técnico da Escultura Futurista**. p. 305 e p.307.

¹⁵ “*Dada had no unified formal characteristics as have other styles. But it did have a new artistic ethic from which, in unforeseen ways, new means of expression emerged. These took different countries and with different artists, according to the temperament, antecedents and artistic ability of the individual Dadaist. The new ethic took sometimes a positive, sometimes a negative form, often appearing as art and then again as the negation of art, at times deeply moral and other times totally amoral.*” RICHTER, Hans – **Dada art and anti-art**. Nova York: Thames & Hudson, 1997, p. 9.

etimológica de Escultura. Depois fazemos uma inserção pelo estudo do Talhe que, como se sabe, a par da capacidade de andar de pé, é a atividade humana que a antropologia usa para atribuir o prefixo “homo” às espécies nossas antepassadas. Torna-se fundamental a leitura de artigos no campo da arqueologia que, por exemplo, nos permite descobrir que o corte de matéria com uma ferramenta é uma operação exclusivamente humana¹⁶, ou compreender um pouco melhor a relação que existe entre os desenvolvimentos no Talhe e a evolução da cognição humana.

Depois de abordarmos o desenvolvimento do Talhe procurámos olhar os primeiro objetos pré-históricos considerados esculturas. Certos de não serem estátuas nem possuírem uma relação com a lógica do monumento, fizemos uma ligação à possibilidade de serem esculturas por serem evidentemente objetos talhados. Aí foi-nos possível especular sobre o carácter técnico do talhe pré-histórico ligando-o à *techné* grega que, nas palavras de António de Castro Caeiro (1966-), pode ser traduzida por “perícia”, um termo ambíguo, que era utilizado pelos gregos para se expressarem sobre arte e técnica¹⁷.

Assumimos a correspondência entre a definição técnica de Escultura à etimológica do termo «escultura». A partir daí tentamos perceber até quando permanece ativa esta definição. Para isso, foi necessário estudar a história social da arte europeia, onde atribuímos importância a dois momentos chave: a decadência do pensamento prático, que ocorre depois da queda do Império Romano do Ocidente, em que a *techné*, fundada na intuição e no questionamento sobre as particularidades da natureza, passa a ser uma provocação à universalidade transcendente de Deus¹⁸ e, o renascimento da prática por via dos contatos cristãos com o mundo árabe. Relativamente a este último ponto, pareceu-nos interessante fazer outra incursão no texto para aprofundar a importância da convivência entre moçárabes e árabes na Península Ibérica, nomeadamente, no que toca ao renascimento do Talhe e da Escultura europeia. Recorremos a fontes da sociologia da arte e artigos de arqueologia relativos à presença islâmica na Península Ibérica. O capítulo termina no final da Baixa Idade Média, quando *Magister lapidum*¹⁹ ainda é o termo utilizado para designar o escultor e simultaneamente o arquiteto.

¹⁶ Excepto registos obtidos em cativeiro por via de treinamento de primatas. DAVIDSON, Iain e MCGREW, William C. - **Stone tools and the uniqueness of human culture**. p. 798. Ver também: AMBROSE, Stanley H. - **Paleolithic Technology and Human Evolution**. in **Science Magazine**. Vol. 291, 2001, p. 1749.

¹⁷ CAEIRO, António de Castro - **Introdução**. in ARISTÓTELES - **Ética a Nicómaco**. Maia: 2012, Quetzal, p.10.

¹⁸ GRANT, Edward - **Os Fundamentos da Ciência Moderna na Idade Média**. Cambridge University Press, 1996. P.82.

¹⁹ A tradução literal para *Magister lapidum* é mestre da pedra ou mestre-pedreiro.

No quarto capítulo, a que chamamos “*Redefinição de Escultura*”, centramos a investigação no período compreendido entre o Renascimento e o princípio do século XIX. Começamos por ponderar a possibilidade da existência de duas definições de Escultura simultâneas, entre o século XV até meados do século XVI. Para apurar este sentido, foi necessário consultar fontes do Renascimento, como os escritos de Marsílio Ficino, Miguel Ângelo ou Giorgio Vasari, assim como tratados artísticos e a bibliografia específica da época. Depois, ocupamo-nos do apagamento do sentido da palavra «escultura» e das razões que conduziram à prevalência da definição de Escultura ligada à lógica do monumento. Tornou-se importante compreender os princípios da tratadística de Escultura, a fundação da Academia e a propagação dos seus pressupostos.

Dizer por fim que é pela experimentação prática da escultura, da instalação e da performance, pelas camadas mudas do processo criativo, que cresceu em nós uma trama de relações capaz de nos fazer questionar a ideia de “mera” técnica e se o Talhe não nos servirá melhor do que a lógica do monumento para declinar os sentidos do escultórico na arte contemporânea.

2. A Indefinição de Escultura

Em meados do século XIX a opinião pública mostra um profundo espírito crítico que encontra a sua razão de ser num vasto descontentamento em relação aos efeitos da modernização da Europa. Muito devido à industrialização das sociedades que na época produz resultados extremamente devastadores na qualidade de vida das populações, ocorre uma sensação de que os sistemas económicos e sociais conduzem a uma crescente desumanização da vida humana.

O incremento do número de postos de trabalho que se deve à implantação de fábricas nas grandes cidades e que se poderia tomar como um sinal de prosperidade, faz-se acompanhar de um ritmo de produção nunca visto que, não apenas força os trabalhadores ao trabalho mecanizado, mas também faz nascer um novo tipo de concorrência ao trabalho tradicional. Os empregos ligados às técnicas tradicionais decaem e, a pouco e pouco, o capitalismo industrial passa a controlar os meios de produção em geral. Artesãos e pequenos agricultores não têm outra opção que não seja ingressar nas fileiras de produção das grandes cidades.

Estes operários vivem para trabalhar; no princípio do século XIX os direitos dos trabalhadores não eram ainda uma conquista e uma jornada de trabalho de dezasseis horas diárias era normal. Privados de qualquer tipo de recreio e desligados dos seus modos de vida anteriores, corre a convicção de que, quanto mais as cidades se modernizam, menos humanas se tornam. Com a segunda revolução industrial, que tem início com a chegada da eletricidade, o desenvolvimento das máquinas industriais é ainda mais galopante. Uma nova geração de máquinas simples de operar, faz com que as crianças possam ser empregadas nas fábricas. A carência de recursos por parte das famílias obriga ao emprego infantil, o trabalho fabril que era substancialmente agressivo para os adultos, passa a sê-lo para as crianças. Em 1844 Karl Marx (1818 -1883) alerta que a máquina está a moldar o Humano:

“a simplificação da maquinaria e do trabalho é usada para produzir trabalhadores a partir de seres humanos em crescimento, completamente imaturos, crianças, o trabalhador transforma-se ele mesmo numa criança negligenciada. A máquina ajusta-se à debilidade dos homens com o propósito de converter o homem debilitado numa máquina”²⁰

²⁰ “The simplification of machinery and of Labour is used to make workers out of human beings who are still growing, who are completely immature, out of children, while the worker himself becomes a neglected

Mas a consumação de todas estas mudanças ocorre durante o século XIX, quando o sistema produtivo deixa de valorizar a sabedoria prática para passar a valorizar a mecânica. A produção torna-se mais rápida, mais racional e, claro, menos emocional e humana porque apenas tem em vista a obtenção de lucro. Estas transformações manifestam-se num decréscimo de qualidade da produção de objetos a todos os níveis e não poupa as artes. Em 1836²¹, o arquiteto ligado ao estilo neogótico Augustos Pugin (1812 – 1852) queixa-se da maneira como os *standards* da indústria afetam a produção nas artes:

*“eu não hesito em dizer que, à medida que obras deste tipo [mecânico] progrediram, obras de arte e produções mentalmente vigorosas declinaram grandemente.”*²²

Friedrich Engels (1820 – 1895) expressa que as grandes cidades se tinham tornado lugares de indiferença bárbara, comentando o fosso existente entre ricos e pobres com um lado de egotismo extremo e outro de uma miséria sem descrição²³. Torna-se cada vez mais evidente a latência de uma profunda mudança. Os espíritos mais inquietos da época haveriam de demonstrar um profundo descrédito nas elites ligadas à monarquia e à sua pseudomoral. O filósofo Max Striner (1806 – 1856) vai dizer profeticamente:

*“se as coisas do mundo se tornaram vagas, os pensamentos do espírito também vagos se devem tornar.”*²⁴

Faz-se um apelo ao ego, à emancipação individual. Nas artes plásticas, a chamada ao individualismo é expressa primeiramente pelo Romantismo, sobretudo pelos pintores que, no decorrer da primeira metade do século XIX cada vez mais se colocam no centro de si mesmos.

child. The machine accommodates itself to man's weakness, in order to turn weak man into a machine.” MARX, Karl – **Early Writings**. Wiltshire: Penguin Classics, 1992, p. 360.

²¹ Em 1836 inauguram a Escola de Belas Artes de Lisboa e Porto com o objetivo, também, de dar formação ao nível da indústria das artes e ofícios.

²² *“I do not hesitate to say, that as works of this this description progressed, works of art and productions of mental vigour have declined in far greater ratio.”* PUGIN, Augustus Welby – **Contrasts**. Londres: Printed by James Moyes, 1836, p. 30.

²³ ENGELS, Friedrich – **On the Crowd in the City**. Cit. in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p. 295.

²⁴ *“If things of the world have once become vain, the thoughts of the spirit must also become vain”* STRINER, MAX – **From the ego and its Own**. Cit. in. **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. p. 296.

Segundo Ernest Gombrich (1909 – 2001), a unidade mais ou menos estável que até então existira entre artistas e aristocracia começa a desvanecer; os artistas têm cada vez mais dificuldade em responder às orientações fixas do gosto dos patronos:

“quando por dinheiro, sentiam que se tratava de uma “concessão” perdiam a sua autoestima e credibilidade perante os outros, quando seguiam a sua voz interior e rejeitavam uma encomenda por não se identificarem com ela, corriam o risco de morrer de fome.”²⁵

Formam-se dois grupos de artistas: os que estão comprometidos com o sistema e aqueles que escolhem o protesto acusando a Academia de estar desfasada do seu tempo e ao serviço do deleite de uma elite aristocrática que dava sinais claros de ilegitimidade governativa. Normalmente, os dois polos descrevem-se como sendo: um idealista, ligado ao fazer académico; outro realista, ligado a um fazer que experimenta a vontade individual. Os escultores estão todos ou quase todos comprometidos com a estabilidade do idealismo²⁶; os pintores, como Théodore Géricault (1791-1824) ou Eugène Delacroix (1798 – 1963) pintaram nas margens do dogmatismo.

A Escultura mostra-se pouco autónoma e incapaz de acompanhar as convulsões modernas da pintura romântica, que Arnold Hauser (1892 – 1978) define como:

“a dialética de tudo o que acontece, a natureza antitética de ser e consciência, a ambivalência de sentimentos e relações intelectuais. O princípio básico de análise é a suspeita de que por trás de todo o mundo manifesto se oculta um mundo latente, por trás de toda a consciência um inconsciente e por trás de toda a uniformidade um aparente conflito.”²⁷

Em meados do século XIX, Charles Baudelaire está completamente mobilizado para denunciar a corrupção do estado da arte, tendo como principal objetivo a reanimação das artes visuais para as suas próprias funções e projeção do seu futuro a partir da realidade do seu tempo²⁸. De maneira a fortalecer a Arte, Baudelaire procura aproximar

²⁵ “Now this unity of tradition had disappeared, the artist’s relations with his patron were only too often strained. The patron’s taste was fixed in one way: the artist did not feel in him to satisfy that demand. If he was forced to do so for want of money, he felt he was making ‘concessions’, and lost his self-respect and esteem of others. If he decided to follow only his inner voice, and to reject any commission which he could not reconcile with his idea of art, he was in danger of starvation” GOMBRICH, E. H. - **The Story of Art**. Londres: Phaidon Press Limited, 2006, p. 382.

²⁶ “Lembremos que a continuidade dos modelos oitocentistas tem muito mais impacto na escultura do que na pintura, por força da presença física da estatuária no espaço público [...]” MATOS; Lúcia Almeida – **Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)**. Lisboa: FCG & FCT, 2007, p. 4.

²⁷ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 949.

²⁸ “What he was doing was to take a series of dead or dying concepts and to breathe a new life into them; and if, in the process, he found it necessary (as he did) to denounce certain fashionable heresies by which, in his opinion, the integrity of art was endangered [...] and his deeply serious aim was to attempt to call

o poder da burguesia dos artistas, argumentando que ambos partilham o mesmo inimigo: os regimes autocráticos²⁹. No ano de 1848 eclodem uma série de revoluções na Europa, inclusivamente a Revolução Francesa de 1848, também conhecida como “Révolution Février”, que vem colocar artistas e burgueses lado a lado, numa luta que, definitivamente, faz abalar as monarquias e confere representatividade ao poder burguês. Nesse mesmo ano, Théophile Gautier (1811 - 1872) faz um elogio ao trabalho dos artistas que fica para a história como um dos testemunhos do sonho moderno para a criação de um novo mundo:

“A arte reina através da força das vossas ideias, contém civilizações inteiras, e daquela grande convulsão que parece mudar a face do mundo, muitas vezes não resta nada mais do que o verso do poeta, ou a estátua do escultor que se refere a ela ou a coloca em pedra. Quão pouco importante é a agitação da rua, e o medo do burguês! A arte olha, impassível, sonhadora, interrompendo o seu devaneio de vez em quando para pegar na caneta, no pincel, ou no cinzel, pois sabe que tem séculos à sua disposição, uma República de Platão, que banuiu a poesia após coroá-la com louros, não teria sobrevivido um minuto. Artistas, nunca existiu um momento mais. [...] Artistas, nunca foi o momento mais belo [...] O universo pertence-vos, o mundo visível, o mundo da mente, da religião, da poesia e da história, as civilizações do passado, presente e futuro, tudo aquilo que a alma pode sonhar ou conceber vos pertence.”³⁰

No entanto, a atividade dos escultores permanece mais ou menos na mesma. Desde o final do século XVIII até à década de oitenta do século XIX, a escultura mantém-se fria, vaga e sem vida, incapaz de expressar o espírito que se vivia na época³¹. Em geral, os escultores não se autonomizam do gosto formado dos mecenas, nomeadamente, do clero e da nobreza, desde há muito sintonizado com as regras e convenções académicas. Há, obviamente, exceções que confirmam a regra, como as “Cabeças” de Franz Xaver

back the visual arts to what he held to be their proper functions.” MAYNE, Jonathan – **Introdução do Editor**. In. **The Mirror of Art**. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956, p. 16.

²⁹ Ver BAUDELAIRE, Charles – **The Mirror of Art**. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956, p. 40.

³⁰ *“Art reigns through the strength of its ideas, it contains whole civilizations, and of that great upheaval which seems to change the face of the world, there often remains nothing but the verse of the poet, or the statue of the sculptor who refers to it or sets it in stone. How unimportant is the bustle of the street, and the fear of the bourgeoisie! Art looks on, impassive, dreamy, interrupting its reverie from time to time to pick up the pen, the brush, or the chisel, for it knows that it has centuries at its disposal, and Plato’s Republic, which banished poetry after crowning it with laurels, would not have survived one minute. [...] Artists, never was the moment more beautiful [...] The universe belongs to you, the visible world, the world of mind, religion, poetry and history, the civilizations of the past, presente and future, all that the soul can dream or conceive of belongs to you.”* GAUTIER, Théophile – **Art in 1848**. In. **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. p. 316.

³¹ NOVOTNY, Fritz – **Painting and Sculpture in Europe 1798 – 1880**. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p. 375 - 377.

Messerschmidt (1736 – 1783), que foram produzidas com base na sua agenda pessoal sem vista à sua comercialização³²; ou “*Gorila sequestrando uma negra*” de Emmanuel Fremiet (1824 – 1910), que foi feita de modo a ser enquadrada numa categoria do *Salão de 1859* e que, inesperadamente, gerou um conflito³³. Todavia, estas exceções são exemplos dispersos que não “fizeram escola”.

Por ocasião do Salão de 1846, Baudelaire escreve aquela que talvez seja a crítica mais importante para o alavancar da escultura moderna, como se viria a verificar pela influência que teve em vários escultores importantes – *Porque é a escultura entediante?*

“A origem da escultura perde-se na “noite dos tempos”; é, portanto, uma arte caribenha [exótica]. Com efeito, vemos que os povos esculpem habilmente fetiches, muito antes de se aproximarem da pintura, que é uma arte de raciocínio profundo e cujo próprio gozo requer uma iniciação especial. A escultura está muito mais próxima da natureza, razão pela qual, os nossos camponeses se regozijam por verem um pedaço de madeira ou pedra transformada industrialmente e continuam estúpidos perante a mais bela pintura. Existe aqui um mistério que está para além de poder ser resolvido. A escultura tem várias desvantagens que são a consequência necessária dos seus meios. Brutal e positiva como a natureza, é ao mesmo tempo vaga e ambígua, porque mostra demasiados rostos ao mesmo tempo. É em vão que o escultor tenta colocar-se de um único ponto de vista; o espectador, que gira em torno da figura, pode escolher centenas de pontos de vista diferentes, com exceção do ponto de vista bom, isso acontece frequentemente, e é humilhante para o artista, uma iluminação específica, um efeito de lumínico, descobre uma beleza que não é aquela em que ele tinha estado a pensar. A pintura tem apenas um ponto de vista é apenas o que o artista quer; não há maneira diferente de a olhar; é exclusiva e despótica: por conseguinte, a expressão do pintor é muito mais forte. É por isso que tanto é difícil ser-se um conhecedor de escultura como o é ser-se um mau escultor. Eu ouvi o melhor escultor [Antoine Préault] dizer “Conheço bem Michelangelo, Jean Goujon, Germain Pilon; mas no que diz respeito à escultura sou um ignorante.” É óbvio que ele se referia à escultura das Caraíbas. [...] Saindo da era selvagem, no seu mais esplêndido desenvolvimento, a escultura não é mais do que uma arte complementar. Já não se trata de esculpir industrialmente figuras portáteis, mas de humildemente se associar à pintura e à arquitetura para servir as suas intenções. As catedrais sobem ao céu e enchem as mil profundezas dos seus abismos com esculturas que são uma só carne e um só corpo com o monumento;

³² SCHERF, Guilhem – **Messerschmidt’s Portraits and Heads: A Singular Art.** In. MALIKOVA; SCHERF, Guilhem – **Franz Xaver Messerschmidt 1736 – 1783 From Neoclassicism to Expressionism.** Nova York: Neue Galerie, 2010, p. 37.

³³ “*Naqueles dias existiam categorias na arte que já não existem atualmente, de um lado existia a arte superior, a representação dos humanos e do outro, a arte inferior, a representação dos animais. No meio destas duas categorias existia outra intermédia, uma fórmula mista: lutas entre homens e animais. Então, para não antagonizar o instituto e o júri, apliquei a fórmula em 1853 e fiz o Gladiador e o Urso. Contudo, [mais tarde] tive a fatídica ideia de fazer um Gorila. No exato tempo em que o parentesco entre o Homem e os primatas tinha começado a ser falado, foi ousado.*” FREMIET, Emmanuel cit. in. ZGÓRNI AK, Marek - **Fremiet’s Gorillas: Why do they carry off women?** In. ZGÓRNI AK, Marek; KAPER A, Marta; SINGER Mark – **Artibus et Historiae no. 54 (XXVII).** Cracóvia: IRSA, 2006, P.221.

esculturas pintadas, cujas cores puras e simples, mas dispostas numa determinada gama, que se harmonizam com o resto e completam o efeito poético da grande obra. Versalhes abriga o seu povo de estátuas sob sombreamento vegetalista como fundo, ou debaixo de bosques de água rápida que descarregam sobre eles os mil diamantes de luz. Em todas as grandes épocas, a escultura tem sido um complemento; no princípio e no fim, é uma arte isolada. Assim que a escultura consente em ser vista de perto, não existem minúcias e infantilidades que o escultor não ouse e que vitoriosamente ultrapassam todos os fetiches. Quando se tornou uma arte de sala ou quarto, vê-se aparecer as Caraíbas de renda, como M. Gayrard, e as Caraíbas de ruga, cabelo e verruga, como M. David. Depois as Caraíbas do chenet [instrumento utilitário de lareira], do relógio, da escrivaninha, etc., como o Sr. Cumberworth, cuja Maria é um faz-tudo, aplicada no Louvre e na Susse [fundição] como estátua ou candelabro; ou como M. Feuchère, que possui o dom da universalidade desesperante; figuras colossais, caixas de fósforos, motivos de ourivesaria, bustos e baixos-relevos, ele é capaz de tudo. O busto de um conhecido comediante que fez este ano, está parecido com o que fez no ano passado; eles nunca são mais do que quase iguais. O do ano passado assemelhava-se a Jesus Cristo, o de este ano, com um ar seco e mesquinho, não converte de todo a fisionomia do modelo, angular, gozona e agitada. Contudo, não devemos pensar que estas pessoas carecem de conhecimento. São eruditos como vaudevillianos [circenses] e académicos; fazem uso de todas as épocas e de todos os géneros; estudaram em profundidade todas as escolas. Eles de bom grado transformariam os túmulos de Saint-Denis em caixas de charutos ou caixas de caxemira e todos os bronzes florentinos em cêntimos.”³⁴

³⁴ “L’origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps; c’est donc un art de Caraïbes. En effet, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement des fétiches longtemps avant d’aborder la peinture, qui est un art de raisonnement profond et dont la jouissance même demande une initiation particulière. La sculpture se rapproche bien plus de la nature, et c’est pourquoi nos paysans eux-mêmes, que réjouit la vue d’un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné, restent stupides à l’aspect de la plus belle peinture. Il y a là un mystère singulier qui ne se touche pas avec les doigts. La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu’elle montre trop de faces à la fois. C’est en vain que le sculpteur s’efforce de se mettre à un point de vue unique; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l’artiste, qu’un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n’est pas celle à laquelle il avait songé. Un tableau n’est que ce qu’il veut; il n’y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n’a qu’un point de vue; elle est exclusive et despotique: aussi l’expression du peintre est-elle bien plus forte. C’est pourquoi il est aussi difficile de se connaître en sculpture que d’en faire de mauvaise. J’ai entendu dire au sculpteur Préault. «Je me connais en Michel-Ange, en Jean Goujon, en Germain Pilon; mais en sculpture je ne m’y connais pas.» – Il est évidente qu’il voulait parler de la sculpture des sculpteurs, autrement dite des Caraïbes. [...] Sortie de l’époque sauvage, la sculpture, dans son plus magnifique développement, n’est autre chose qu’un art complémentaire. Il ne s’agit plus de tailler industrieusement des figures portatives, mais de s’associer humblement à la peinture et à l’architecture, et de servir leurs intentions. Les cathédrales montent vers le ciel, et comblent les mille profondeurs de leurs abîmes avec des sculptures qui ne font qu’une chair et qu’un corps avec le monument; – sculptures peintes, – notez bien ceci, – et dont les couleurs pures et simples, mais disposées dans une gamme particulière, s’harmonisent avec le reste et complètent l’effet poétique de la grande oeuvre. Versailles abrite son peuple de statues sous des ombrages qui leur servent de fond, ou sous des bosquets d’eaux vives qui déversent sur elles les mille diamants de la lumière. A toutes les grandes époques, la sculpture est un complément; au commencement et à la fin, c’est un art isolé. Sitôt que la sculpture consent à être vue de près, il n’est pas de minuties et de puérilités que n’ose le sculpteur, et qui dépassent victorieusement tous les calumets et les fétiches. Quand elle est devenue un art de salon ou de chambre à coucher, on voit apparaître les Caraïbes

Baudelaire acredita que a Escultura é uma arte inferior à Pintura e divide a crítica em duas partes: durante a era selvagem e depois da era selvagem. Na primeira, aponta três motivos para a inferioridade da Escultura: surgiu num tempo imemorial, mas anterior à Pintura e por isso é menos evoluída; é obscura, demasiado próxima da positividade da natureza; é vaga e ambígua na medida em que *“mostra demasiados rostos ao mesmo tempo”*. Na segunda parte a crítica aponta a falta de autonomia da Escultura enquanto arte independente, acusando-a de imitar a pintura e de ser subserviente em relação à arquitetura; de ser uma arte isolada; e que os escultores estão à mercê do mercado.

A crítica tem um grande impacto ao longo de toda a segunda metade do século XIX, a reação dos escultores parece aceitar, pelo menos parcialmente, os pressupostos de Baudelaire, ao contra-argumentarem que o Relevo não pode ser visto de todos os lados e que Baudelaire está errado. No ano de 1859 o crítico insiste dizendo que:

*“o baixo-relevo é já uma mentira, um passo dado em direção a uma arte muito mais civilizada [referindo-se à pintura]”*³⁵.

Apesar de a resposta dos escultores se encostar excessivamente ao enunciado de Baudelaire, a discussão sobre a perceção do relevo vai permitir que os escultores meditem sobre o carácter ambíguo da Matéria, algo que estava completamente ausente da estética idealista da escultura académica. Convém lembrar que a escultura estava de facto isolada teoricamente, como afirmou Georg Friedrich Hegel:

“Se compararmos mais adiante a escultura com as artes restantes, então têm de ser consideradas a poesia e a pintura. Tanto estátuas como grupos nos fornecem a forma espiritual em corporalidade consumada, o homem tal como ele é. A

*de la dentelle, comme M. GAYRARD, et les Caraïbes de la ride, du poil et de la verrue, comme M. DAVID. Puis les Caraïbes du chenet, de la pendule, de l'écritoire, etc., comme M. CUMBERWORTH, dont la Marie est une femme à tout faire, au Louvre et chez Susse, statue ou candélabre; – comme M. EUCHÈRE qui possède le don d'une universalité désespérante: figures colossales, porte-allumettes, motifs d'orfèvrerie, bustes et bas-reliefs, il est capable de tout. – Le buste qu'il a fait cette année d'après un comédien fort connu n'est pas plus ressemblant que celui de l'an passé; ce ne sont jamais que des à peu près. Celui-là ressemblait à Jésus-Christ, et celui-ci, sec et mesquin, ne rend pas du tout la physionomie originale, anguleuse, moqueuse et flottante du modèle. – Du reste, il ne faut pas croire que ces gens-là manquent de science. Ils sont érudits comme des vaudevillistes et des académiciens; ils mettent à contribution toutes les époques et tous les genres; ils ont approfondi toutes les écoles. Ils transformeraient volontiers les tombeaux de Saint-Denis en boîtes à cigares ou à cachemires, et tous les bronzes florentins en pièces de deux sous. Pour avoir de plus amples renseignements sur les principes de cette école folâtre et papillonnante, il faudrait s'adresser à M. KLAGMANN, qui est, je crois, le maître de cet immense atelier. BAUDELAIRE, Charles – **Salon de 1846**, p. 53.*

Disponível em: <http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/SALON%201846.pdf> [consultado no dia 19 – 09 – 2021]

³⁵ *“We may observe at this point that the bas-relief is already a lie, that is to say a step taken in the direction of a more civilized art, departing by that much from pure idea of sculpture.”* BAUDELAIRE, Charles – **The Mirror of Art**, p. 291.

escultura parece, portanto, possuir o modo mais fiel à natureza para a exposição do espiritual e a pintura e a poesia, ao contrário, parecem ser inaturais, pois a pintura se serve apenas da superfície plana em vez da totalidade sensível do espaço, que assume efetivamente a forma humana e as demais coisas da natureza, e o discurso expressa ainda menos o corporal, mas só é capaz de comunicar as representações das mesmas por meio do som. Não obstante, a coisa passa-se justamente do modo inverso. Se a imagem escultórica parece ter antecipadamente a naturalidade para si mesma, então esta exterioridade e naturalidade corporal expostas por meio da matéria pesada não são a natureza do espírito como espírito.”³⁶

No entendimento hegeliano, a Pintura e a Poesia são superiores à Escultura por serem menos corpóreas. A Escultura só é capaz de expressar o espírito quando este representa a Forma de uma individualidade que o expresse, ou seja, a Escultura, na sua máxima, é compreendida quase como uma espécie de “exoesqueleto do espírito” e o papel do escultor é fixar a Forma do ser humano “insuflado” espiritualmente.

Como teremos oportunidade de aprofundar mais adiante, entre o século XVI e o século XIX, Escultura e Estatuária tornam-se, praticamente, sinónimos, e é por esse motivo que nas academias europeias apenas se ensina a modelação, e se despreza o fazer nas matérias finais, o talhe, por exemplo, é considerado como uma mera técnica de reprodução³⁷.

Durante as décadas de sessenta e setenta do século XVIII, cresce uma tensão entre realidade e percepção. A sensação de que a completude do mundo não se deixa analisar na aparência das coisas, esclarece-se nas palavras de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) proferidas na obra “*Origem da Tragédia*”:

“(…) todas as formas nos falam, nenhuma nos é indiferente, nenhuma nos é inútil. No entanto, até mesmo a vida mais intensa da realidade que é o sonho nos deixa a impressão confusa de não ser mais do que uma aparência. Tal é, pelo menos, o resultado da minha própria experiência, mas poderia confirmá-lo citando vários testemunhos e também as declarações dos poetas, demonstrando assim quanto esta impressão é normal e universal. Todo o homem que for dotado de espírito filosófico há-de ter o pressentimento de que, atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente (...)”³⁸

A ideia de que a Forma dos objetos é uma consequência da sua interioridade gera novos campos de reflexão, que fazem colapsar a convicção idealista de que a percepção da forma é capaz de providenciar a compreensão da realidade. Friedrich Vischer (1807 –

³⁶ HEGEL, Friedrich - **Cursos de Estética vol. III**. São Paulo: USP, 2002, p. 104 e p.105.

³⁷ MATOS; Lúcia Almeida – **Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)**. Lisboa: FCG & FCT, 2007, p.33 e p. 34.

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich – **A Origem da Tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2004, p. 40 e p. 41.

1887), um hegeliano de base, em 1866 escreve o texto “*Critica à minha estética*” que deita por terra os alicerces da sua própria estética idealista. Diz ele:

*“No seu primeiro passo, a estética deve destruir a ilusão de que a beleza pode existir sem a contribuição ativa do sujeito preceptivo. (...) A beleza é, muito simplesmente, não um objeto - ela surge primeiro através da percepção. A beleza é o contacto entre um objeto e um sujeito que o apreenda, e uma vez que o que é verdadeiramente ativo neste contacto é o sujeito, esta pode ser designado como um ato. Em suma, a beleza é simplesmente uma forma particular de percepção.”*³⁹

Quando a Escultura começa a dar sinais de alguma vitalidade no final do século XIX, aquilo a que se pode assistir é a uma correlação entre Forma e Matéria, no sentido em que resultam de um processo que descarta a execução do Modelo para a produção da obra final.

Por exemplo, quando no ano de 1881, Edgar Degas (1834 – 1917) apresenta a escultura *A Pequena Bailarina de Catorze Anos*, feita em cera que, por norma, é um material intermédio e não final. A franqueza do material liga-se à franqueza da representação da bailarina que é de classe baixa. Esta escultura possui um tipo de realismo que na época é considerado extremo e controverso, Joris-Karl Huysmans diz em 1891 - “*é o único experimento moderno em escultura que houvera encontrado*”⁴⁰; Paul Gauguin (1848 – 1903), no final da década de oitenta princípio da década de noventa, produz uma série de trabalhos talhados diretamente em madeira que conquistam a liberdade formal por via de uma liberdade técnica.

É curioso pensar que são dois pintores que estão entre os que mais contribuíram para que a Escultura se libertasse das convenções académicas a que estava presa. Para isso contribuem dois fatores principais: primeiro os pintores ignoram e fazem por ignorar os processos académicos da Escultura; depois, os pintores nunca perderam o hábito de fazer, eles mesmos, as suas próprias obras.

Apesar de o ensino académico tentar privar os pintores de trabalharem as suas matérias finais, isso nunca acontece verdadeiramente. Os pintores aqui estão em

³⁹ “*In its very first step, aesthetics must destroy the illusion that beauty can exist without the active contribution of the perceiving subject. (...) Beauty is, quite simply, not an object - it first comes into being through perception. Beauty is the contact between an object and an apprehending subject, and since what is truly active in this contact is the subject, it can be termed an act. in short, beauty is simply a particular form of perception.*” VISCHER, Freidrich Theodor – **Critique of My Aesthetics**. Cit. in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. p. 687.

⁴⁰ HUYSMANS, Joris-Karl – **On Degas’s Young Dancer and Gauguin’s Nude Study**. Cit. in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. p. 892.



Edgar Degas – “La Petite Danseuse de Quatorze Ans”; Cera, textil, outros; 97 cm altura; 1879-1881
41

⁴¹https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/Edgar_Degas%2C_Little_Dancer_Aged_Fourteen%2C_1878-1881%2C_NGA_110292.jpg/400px-Edgar_Degas%2C_Little_Dancer_Aged_Fourteen%2C_1878-1881%2C_NGA_110292.jpg



Paul Gauguin – “Cilindro com a deusa Hina”; Madeira Tamanu; 37x 23x 11; 1892⁴²

⁴² <https://pbs.twimg.com/media/CkXatRJUgAAgZnw.jpg>

vantagem em relação aos escultores porque o facto de a fisicalidade da Pintura ser menos evidente do que a da Escultura, tornou possível a aceitação do trabalho da matéria na Academia que secundariza o valor da prática. Isto permitiu aos pintores uma continuidade da experimentação direta dos materiais, o que certamente constitui um elemento essencial à atitude experimental em torno das estruturas perceptivas que caracteriza o século XIX, bem como aos seus frescos contributos para a escultura.

As questões impressionistas em torno da percepção tomam lugar na teoria da escultura em 1893, quando Adolf Hildebrand (1847 – 1921) publica o seu tratado sobre o problema da percepção da Forma⁴³. A pergunta principal deste trabalho pega no problema da ambiguidade da escultura que Baudelaire havia colocado quase quarenta anos antes:

“Uma vez que um mesmo objeto pode produzir muitas aparências visuais diferentes de acordo com a forma como é visto a partir de diferentes posições e sob diferentes circunstâncias, surge para o pintor e para o escultor esta questão: todas estas vistas são de igual valor ou, se não, como é que os seus valores variáveis devem ser medidos?”⁴⁴

Hildebrand diz que o papel da Escultura não é colocar o espectador num estado aleatório e perturbado em relação ao especto tridimensional ou “cúbico” das coisas, deixando-o a fazer o melhor que puder na formação das suas ideias visuais – “O verdadeiro objetivo é dar-lhe instantaneamente uma ideia visual perfeitamente clara e, assim, remover o problema perturbador da forma cúbica.”⁴⁵

A defesa de que a Escultura pode escapar à ambiguidade imposta pelo carácter cúbico do espaço é uma tarefa ingrata e acaba por conduzir Hildebrand a um resultado extremamente ambivalente: por um lado, o escultor formula uma interessante aproximação da Escultura aos princípios óticos da Pintura defendendo que a Escultura

⁴³ Apesar deste importante texto ter sido publicado em 1893 sabemos que Adolph Hildebrand demonstrou vontade de escrever sobre o assunto em 1876 a partir de correspondência trocada entre o escultor e o crítico de arte Konrad Fiedler (1841-1895). HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p. 706.

⁴⁴ “Since one and the same object may produce many different visual appearances according as it is viewed from different positions and under different circumstances, there arises for the painter and for the sculptor this question: are all these views of equal value or, if not, how shall their varying values be measured?” HILDEBRAND, Adolf – **The Problem of Form in Painting and Sculpture**. Nova York: G. E. STECHERT&CO, 1907, p. 17.

⁴⁵ “The purpose of sculpture is not to put the spectator in a hap-hazard and troubled state regarding the three dimensional or cubic aspect of things, leaving him to do the best he may in forming his visual ideas. The real aim is to give him instantly a perfectly clear visual idea and thus remove the disturbing problem of cubic form” Ibidem, p. 95. e p. 96.

possui pontos de vista principais⁴⁶; mas, por outro lado, estas meditações sobre a percepção conduzem o escultor a valorizar a experiência direta da matéria, dirá que para fazer escultura o processo “salutar” para a escultura é talhar diretamente. É provável que Hildebrand inicialmente pense assim porque o processo de talhe direto, normalmente, começa com uma vista principal desenhada no bloco, o que se relaciona com a questão principal do autor. Mas também é possível que o interesse pelo fazer direto o tenha aproximado da matéria e, conseqüentemente, do mundo e que tenha sido isso que o levou a afirmar que “*considera equivocados aqueles que insistentemente procuram encontrar a verdade na Forma*”⁴⁷ e que para si, a obra de arte “*já não pode ser concebida pela mera reprodução mecânica da Forma ou pelo simples idealismo em que um conjunto de detalhes é adicionado sobre proporções convencionadas*”⁴⁸. Antes o artista deve recuperar o propósito natural do impulso artístico e clarificar a forma que adequadamente expressa conteúdo vivo, uma vez que “*a missão da arte consiste em restabelecer e fazer sentir as relações sãs e naturais entre o pensamento e as atividades sensoriais*”⁴⁹.

Konrad Fiedler (1841 – 1895) amigo próximo de Hildebrand dirá que “*o que a arte cria não é um mundo paralelo a outro desprovido de arte, mas cria o mundo propriamente dito [...]*”⁵⁰ Diremos que o desenvolvimento da escultura moderna está fundado no princípio de que deve haver uma fusão entre a arte e a vida, entre a arte e o mundo que se habita e, à medida que isso vai acontecendo as normas idealistas da escultura vão sendo postas em causa.

Em 1884 Auguste Rodin (1840 – 1917) é convidado a pensar um monumento a Eustache de Saint-Pierre, lê as crônicas de Jean Froissart (1337 – 1405) e fica especialmente interessado no mito dos seis burgueses que se sacrificaram para poupar a Cidade de Calais da destruição – Eustache Saint-Pierre é um desses burgueses. Ainda nesse ano, apresenta uma proposta para o monumento onde representa não só Eustache, mas também os outros cinco burgueses do mito. A maquete reúne as cinco figuras em cima de um pedestal que evoca “*um arco de triunfo, não no sentido de carregar uma*

⁴⁶ Hildebrand defende que a Escultura tal como a Pintura pensa vistas específicas, nomeadamente, por via do relevo ou da eleição das vistas principais de um trabalho de vulto-redondo.

⁴⁷ Ibidem, p. 118.

⁴⁸ Ibidem, p. 43 – p. 46.

⁴⁹ Ibidem, p. 123.

“*What art creates is no second world alongside the other world which has an existence without art; what art creates is the world, made by and for the artistic consciousness*” FIEDLER, Konrad – **On Judging Works of Visual Art**. California: California Library Reprint, 1978, p.48.

*quadriga, mas o patriotismo humano, renegação e virtude*⁵¹. Esta proposta é bem recebida pelo comité de avaliação. De acordo com o contrato, Rodin deve apresentar uma segunda maquete já com alterações, o que faz cerca de seis meses depois. Nessa segunda proposta, o pedestal desaparece e os burgueses apresentam-se diretamente no chão; o escultor também assume que o momento da representação diz respeito à saída dos burgueses do mercado da sua cidade para se entregarem ao inimigo; e o estado de espírito das figuras que antes era de triunfo e coragem passa a ser de sofrimento e tristeza; Eustache de Saint Pierre ainda se encontra no centro do grupo, mas deixa de ser o foco principal ou o líder do grupo como era antes⁵². A segunda proposta será completamente arrasada pelo comité que não consegue aceitar que os heróis da terra sejam tratados como figuras fracas perante o inimigo⁵³. Rodin vai defender-se dizendo que o momento em que as figuras se apresentam é de saída de entre os seus, numa carta escrita em 1893 tenta explicar a sua intenção:

*“A minha ideia original era fazer com que os burgueses saíssem do mercado, na confusão das despedidas, tendo apenas Saint-Pierre começado a andar, para encurtar este momento difícil. Ao colocar a estátua muito baixa, pensei que se tornaria mais familiar para o público e que lhe seria mais fácil entrar na miséria e no sacrifício, no drama... [permitiria] ao público penetrar no coração do assunto, como acontece nas sepulturas das igrejas, onde o grupo está sempre no chão.”*⁵⁴

A obra acabou por ser fundida e inaugurada em 1895, mas foi instalada em cima de um pedestal contra a vontade do escultor⁵⁵, com uma cerca metálica em seu redor

⁵¹ “The subject imposes a heroic conception and the ensemble of six self-sacrificing figures has a communicative expression and emotion. The pedestal is triumphal and has the rudiments of a triumphal arch, in order to carry, not a quadriga, but human patriotism, abnegation and virtue [...]” RODIN, Auguste cit. in. SWEDBERG, Richard – **Auguste Rodin’s The Burghers of Calais, The Career of a Sculpture and its Appeal to Civic Heroism.** in. **Theory, Culture & Society.** Volume 22, 2005, p.54. Disponível on-line em:

<http://people.soc.cornell.edu/swedberg/2005%20Auguste%20Rodin's%20The%20Burghers%20of%20Calais.pdf> [consultado no dia 05-03-2021]

⁵² SWEDBERG, Richard – **Auguste Rodin’s The Burghers of Calais, The Career of a Sculpture and its Appeal to Civic Heroism.** in. **Theory, Culture & Society.** Volume 22, 2005, p.54.

⁵³ “The new model for the monument, the critics charged, depicted the burghers as standing in front of King Edward III in a very humiliating position, Grifed and sorrow, not triumph, were the general mood of the model.” Ibidem, p. 52.

⁵⁴ “My original idea was to have the burghers leave the marketplace, in the confusion of farewells, with only Saint-Pierre having started to walk, to shorten this difficult moment. By placing the statue very low I had thought that it would become more familiar to the public and make it easier for the public to enter into the misery and the sacrifice, into the drama... [it would] allow the public to penetrate to the heart of the subject, as in the Entombments in churches, where the group is always on the ground.” RODIN, Auguste cit. in. Ibidem, p. 56.

⁵⁵ Apesar de mais tarde ter demonstrado que não haveria problema em que a obra fosse apresentada num pedestal mais alto – como foi instalada em Londres.

e junto de casas de banho públicas⁵⁶. Só postumamente seria instalada de acordo com a sua vontade do autor.

A liberdade criativa de Rodin embate de frente com a estratégia dos novos estados em fazer uso da convenção da estatuária para formar a identidade nacional. Penelope Curtis explica que por esta altura as estátuas são erigidas não só para comemorar os feitos de grandes personalidades, mas também para mostrar que o estado os celebra. Quando o artista é convidado, como Rodin foi, o comité executivo requer uma maquete para poder angariar dinheiro junto das pessoas. Os governos encorajam programas para a criação de estatuas deixando aos seus cidadãos a escolha sobre que projetos apoiar com as suas assinaturas. A estratégia foi tão bem-sucedida que os próprios cidadãos geralmente pagavam a maior parte dos custos de uma comissão e, muitas vezes, eram eles próprios que iniciavam a subscrição, por motivos de orgulho local e não nacional⁵⁷. Assim Rodin não embate só contra a estratégia do estado, embate também contra a própria convenção do monumento que está completamente enraizada nas sociedades europeias.

Embora provavelmente as estátuas já ocupassem o centro da praça no império romano⁵⁸, a convenção do monumento como estátua no centro da praça formou-se a mando do Papa Paulo III que, no ano de 1538, contrata Miguel Ângelo (1475 – 1564) para reconstruir a praça medieval existente no topo do Monte Capitolino⁵⁹. O projeto terá surgido depois de o Papa Paulo III se ter sentido embaraçado perante o Imperador Carlos V que, em 1536, entra em Roma com o centro simbólico da cidade num estado deplorável⁶⁰. Uma das condicionantes que o Papa coloca é a inclusão da estátua equestre de Marco Aurélio no projeto da praça, Miguel Ângelo resiste à ideia e quer deixar a estátua no sítio onde estava⁶¹ mas acaba por ceder à pressão do Papa. Para Miguel Ângelo a praça não necessita da estátua no centro, mas Paulo III poderá ter tido a intenção de

⁵⁶ Ibidem, p. 53.

⁵⁷ CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 1999, p. 37.

⁵⁸ A solução de colocar uma imponente figura de imperador no centro de uma praça terá tido origens no Império romano, Na Grécia antiga o centro das praças terá servido sobretudo para reunir pessoas. Ver DUFFEY, Alexander Edward - **The Equestrian Statue**. Pretoria: Universidade de Pretoria, 1982, p. 70.

⁵⁹ JANSON, H. W. – **História da Arte**. Lisboa: Fundação Caluoste Gulbenkian, 2005, p. 456.

⁶⁰ “When the Emperor Charles V entered Rome in 1536, the lack of a suitable access and the disreputable condition of the piazza combined with political considerations (it was only nine years after the sack of the city by his troops) to frustrate the enactment on the hill of the traditional climax to an Imperial triumph. The Pope’s determination to acquire the statue of Marcus Aurelius for the Campidoglio in 1537 appears to have been the initial reaction to the embarrassment of the previous year.” ACKERMAN, James S. - **The Architecture of Michelangelo**. p. 152. Disponível on-line em:

<https://paesaggisensibili.files.wordpress.com/2016/08/ackerman-the-architecture-of-michelangelo-capitoline-hill.pdf>

⁶¹ RAMAGE, Nancy H. - **The Reluctant Hero**. In DELL, Christopher - **What Makes a Masterpiece**. Londres: Thames and Hudson Ltd, 2010, p. 52.





1. Monumento aos Burgueses de Calais na sua primeira localização⁶²
2. Monumento aos Burgueses de Calais a ser relocado⁶³
3. Monumento aos Burgueses de Calais na sua localização atual⁶⁴

⁶² <https://lh3.googleusercontent.com/p/AF1QipONSMQ8P-2SqtkeO12saJ3dssnWjRG4Rv6A2Hxa=w592-h404-n-k-no-v2-rj>

https://www.archivespasdecalais.fr/var/satellites/storage/images/mediatheque/archives/decouvrir/chroniques-de-la-guerre/a-l-ecoute-des-temoins/1917/17-11-17_rodin/1123155-1-fre-FR/17-11-17_rodin.jpg

⁶³ https://www.archivespasdecalais.fr/var/satellites/storage/images/mediatheque/archives/decouvrir/chroniques-de-la-guerre/a-l-ecoute-des-temoins/1918/18-03-13_enlevement-bourgeois/1134685-1-fre-FR/18-03-13_enlevement-bourgeois.jpg

⁶⁴ <https://dynamic-media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-o/0e/18/66/79/bourgeois.jpg?w=1200&h=1200&s=1>

fazer capitalizar o orgulho público na herança romana e sugerir que o domínio do povo romano e dos estados papais refletia as virtudes de um antecedente heróico. Pensa-se que durante a Alta Idade Média, a estátua equestre do imperador romano se tenha tornado num símbolo de lei e de governação⁶⁵.

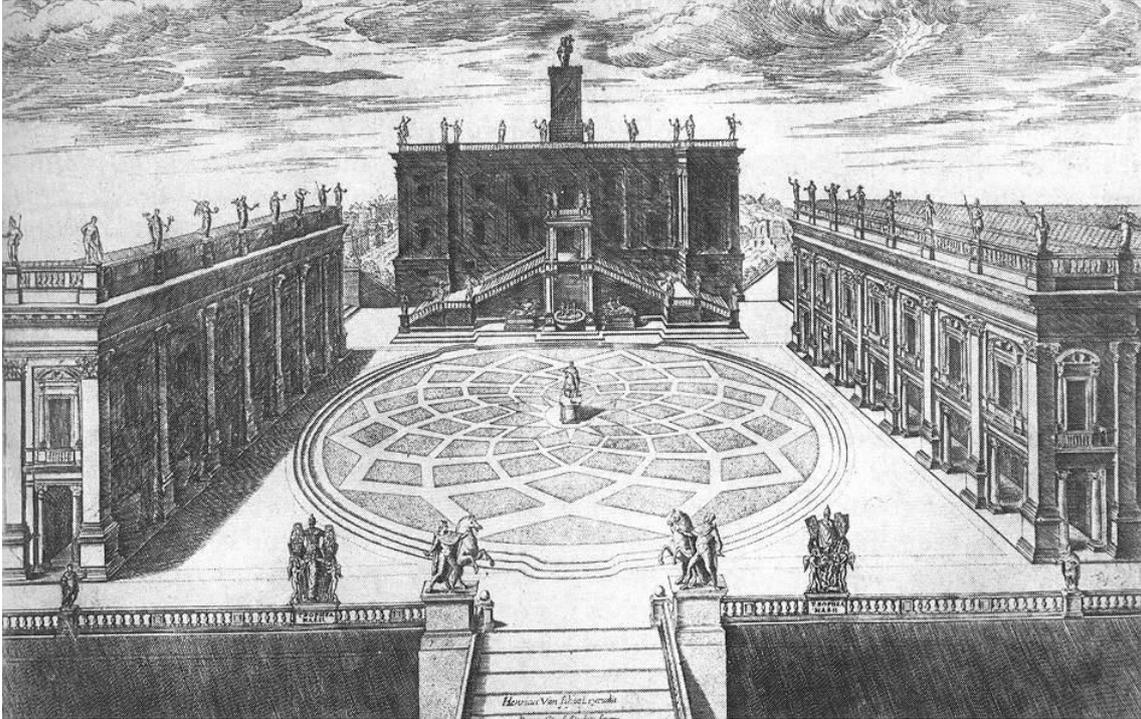
Então, a lógica do monumento renascentista estabelece três elementos principais: uma estátua, que é a representação idealizada de uma personalidade “perfeita” ou modelo, como o imperador um rei ou alguém com mérito; um pedestal, que é um elemento arquitetónico que e eleva a estátua, tirando-a do mundo terreno para a “aproximar” de Deus transcendente; e um local simbólico, que no caso de uma cidade será o centro da sua principal praça. Apesar de as sociedades se estarem a reorganizar em novos estados e a mover em direção a democracias seculares, o modelo de representação adotado continua a ser o mesmo que se empregava para representar o rei. A segunda proposta de Rodin é rejeitada pelo comité executivo porque não respeita a lógica do monumento. Nem no que toca ao idealismo da representação, nem na questão do pedestal e, no que diz respeito ao local de Calais, apesar de interessado no aspeto simbólico, Rodin demonstra interesse sobretudo no plano material, concreto e terra-a-terra da cidade, é por isso que querer trazer os heróis da cidade para o plano do chão. Aos olhos do comité que tem propósitos propagandísticos, a poética da representação pouco idealizada e a intenção de suprimir o pedestal⁶⁶ está errada.

A aproximação entre a arte e a vida vai significar uma crescente individualização das práticas artísticas que põe em causa de um modo completamente orgânico, a fixidez com as normas de escultura pré-estabelecidas. Hildebrand, por exemplo, que está obcecado em pensar uma conceção unitária e visual da escultura, questiona o “*respeito supersticioso pelo centro de uma praça*”⁶⁷. Mas como já introduzimos anteriormente é pela experimentação direta da matéria que os escultores vão, na lógica de Konrad Fiedler “*criar o mundo*”.

⁶⁵ ACKERMAN, James S. - **The Architecture of Michelangelo**. p. 162.

⁶⁶ Apesar de ter admitido mais tarde ter ficado satisfeito com o modo como a obra foi apresentada em Londres – num pedestal mais alto.

⁶⁷ “*When we ask the source of this superstitious regard for the centre of a square, we can find only one answer. It is due to the uncultured mind which fancies an open square to be a sort of organic unity with which is associated a feeling of organic symmetry.*” HILDEBRAND, Adolf – **The Problem of Form in Painting and Sculpture**. p. 117 e p. 118.



Gravura de Étienne Dupérac da Praça do Monte Capitolino, desenhada por Miguel Ângelo

68

⁶⁸ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/CampidoglioEng.jpg>

O sentimento de pertença a um mundo que está em rápida transformação vai conduzir ao debate sobre o modelo prático das sociedades modernas. A ânsia pelo lucro e a automatização do fazer têm como consequência um profundo desinteresse pela Matéria – corpo humano incluído. Em Inglaterra surgem as primeiras vozes críticas que denunciam essa brutalidade do sistema industrial. John Ruskin (1819 – 1900) é um dos primeiros a alertar para a importância do respeito pelos materiais:

*“O trabalhador não cumpre o seu dever a menos que honre os materiais com os quais está a trabalhar a fim de realçar a sua beleza de recomendar e exaltar, tanto quanto possível, as suas qualidades peculiares. Se está a trabalhar em mármore, deve insistir e exibir a sua transparência e solidez; se em ferro, a sua força e tenacidade; se em ouro, a sua ductilidade; e encontrará invariavelmente o material agradecido, que o seu trabalho é todo o mais nobre por ser elogiador da substância de que é feito.”*⁶⁹

Embora possa não parecer, o teor destas palavras é radical, pois pedir que um trabalhador dê maior atenção à matéria é uma incitação completamente contrária ao sistema industrial que vinha fazendo um esforço enorme no sentido da automatização, cortando qualquer tipo de relação diferenciada ou sensível com a matéria⁷⁰.

No ano de 1877, William Morris (1834 – 1896) apresenta uma conferência perante uma plateia de artesãos, em que diz que as Artes Decorativas estão em declínio acelerado devido à lógica de produção industrial e que se encontram num estado acéfalo incapaz de resistir à pressão da moda e da desonestidade. Morris propõe que artesãos e artistas trabalhem em conjunto para produzir uma arte decorativa nutrida de significado e exímia tecnicamente⁷¹. Depois da substituição dos ofícios pela mecanização, longe ficou o tempo em que o Fazer e a Matéria são pensados como partes de um todo.

O modernismo recupera a evidência de que o fazer atento às especificidades da, matéria traz todos os corpos para a terra, para uma concretude universal. Talvez sejam os pintores simbolistas com a sua atitude de querer provocar sensações por meio de formas

⁶⁹ “The workman has not done his duty, and is not working on safe principles, unless he even so far honours the materials with which he is working as to set himself to bring out their beauty, and to recommend and exalt, as far as he can, their peculiar qualities, If he is working in marble, he should insist upon and exhibit its transparency and solidity ; if in iron, its strength and tenacity ; if in gold, its ductility ; and he will invariably find the material grateful, and that his work is all the nobler for being eulogistic of the substance of which it is made.” RUSKIN, John – **Stones of Venice, Volume the second**. Londres: Smith, Elder and Co., 1867, p. 391 e p. 392.

⁷⁰ Segundo Andrew Ure quanto mais hábeis eram os trabalhadores mais obstinados e intratáveis se tornavam, tornando-se evidentemente menos capazes de se tornarem uma peça do sistema mecânico. Ver MUMFORD, Lewis – **Técnica e Civilização**. Lisboa: Antígona, 2018, p. 196 – p. 202.

⁷¹ Ver *The decorative arts*. Traduzido em MORRIS, William – **Artes Menores**. Lisboa: Antígona, 2003, p. 23 - 54.

e cores, os primeiros a explorar os materiais pelo valor meramente perceptivo que possuem⁷².

Como já dissemos anteriormente, os escultores estão arredados da execução das suas obras e formatados pela Academia, e são os pintores de formação que em primeiro lugar se interessam pela franqueza dos materiais da Escultura. Porém, os escultores exteriores ao meio académico não deixam de ter um papel fundamental no despertar da consciência dos pintores para a questão da franqueza dos materiais – escultores pré-históricos, arcaicos, populares, ou extraeuropeus, sobretudo africanos.

As Exposições universais de Londres e de Paris da segunda metade do século XIX apresentam secções dedicadas a objetos artísticos trazidos das colónias, muitas vezes de maneira ilícita. Os objetos, arrancados das culturas a que pertencem, perdem a relação com o seu contexto, e geram um tipo de relação completamente incomum com o espetador europeu. Perante o olhar eurocêntrico ignorante acerca da arte africana, estes os objetos enigmáticos, incompreendidos, mas fascinantes, estabelecem uma relação direta com o observador que é fértil na construção de um entendimento concreto da realidade. Carl Einstein (1885 – 1940) diz que a pesquisa de alguns pintores que se dedicam à análise dos elementos da visão do espaço “*a fim de descobrirem o que a gerava e determinava*” acabaram por se interessar pela escultura negra e reconhecer que, no seu isolamento, ela cultivava formas plásticas em toda a sua natureza⁷³. Henri Bergson descreve este tipo de percepção em *A Evolução Criadora*:

*“para um espírito que seguisse pura e simplesmente o fio da experiência não haveria vazio, não haveria nada nem relativo ou parcial, não haveria negação possível Um tal espírito veria os factos sucedendo-se a factos, estados a estados, coisas a coisas. O que ele notaria em todos os momentos seriam coisas que existem, estados que aparecem, factos que se produzem. Viveria no atual e, se fosse capaz de ajuizar, afirmaria sempre apenas a existência do presente.”*⁷⁴

Para aqueles que partilham um estado de espírito moderno fundado na promoção do indivíduo como agente do seu próprio destino; que sentem que habitam um mundo parcialmente incompreensível e infinito, a relação com estes estranhos objetos potencia uma experiência concreta e inominável. Mas também aponta para outra coisa que é o fazer-direto, claramente estes objetos são feitos sem recurso a qualquer tipo de modelo

⁷² CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 46 e p. 47.

⁷³ EINSTEIN, Carl - **Escultura Negra**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021, p. 33.

⁷⁴ BERGSON, Henri – **A Evolução Criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 261.

idealizado, eles mesmos são o produto de uma experiência concreta e inominável no momento do fazer.

É para essa concretude inominável que remete o título da pintura *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* de Paul Gauguin, um dos primeiros artistas a demonstrar um interesse profundo pela Arte trazida de fora da Europa. Gauguin é um dos primeiros a atacar a relação entre espírito e pensamento, que no século XIX ainda serve para distinguir a qualidade⁷⁵ das diferentes artes:

*“E dizer que o pensamento é chamado espírito, ao passo que os instintos, os nervos e o coração são parte da matéria! Que ironia! O mais vago, o mais indefinível, o mais variado é, precisamente, a matéria. O pensamento é um escravo das sensações.”*⁷⁶

Abraham Hammacher (1887 – 2002) diz que por volta de 1890, o pintor despertou nos escultores uma grande nostalgia pela arte primitiva⁷⁷. Na crítica à secção de cerâmica da Exposição Universal de 1889 de Paris podemos encontrar um registo em que Gauguin se dirige diretamente aos escultores dizendo o seguinte:

*“Voltemos ao nosso tricô, escultura como o desenho, em cerâmica, deve ser modelada "harmoniosamente com o material". Gesso, mármore, bronze e barro cozido não devem ser trabalhados da mesma maneira, considerando que cada material tem um carácter diferente de solidez, de dureza, de aparência.”*⁷⁸

A vitalidade e independência de Gauguin faz com que se torne numa das figuras mais influentes das tendências subjetivistas entre escultores. Mas o artista não espera pelos escultores para encontrar a melhor maneira de adaptar a Forma à Matéria e rejeitando todos os modelos conceptuais, estéticos e técnicos da academia, talha diretamente um conjunto de esculturas em madeira.

O fazer-direto e a experimentação da Matéria nas suas particularidades surge na teoria da escultura por via do texto já citado de Adolf Hildebrand, diz assim em 1893:

⁷⁵ “Georg Hegel considera que a arte mais elevada espiritualmente é a Poesia por se ter libertado do elemento sensível para se tornar signo, “o fonema em si mesmo articulado cujo sentido é designar representações e pensamentos”. HEGEL, Georg Friedrich - **Cursos de Estética vol. I**. São Paulo: USP, 2001, p. 101.

⁷⁶ GAUGUIN, Paul – **Notes Synthétiques**. In CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 59.

⁷⁷ HAMMACHER, A. M. – **The Evolution of Modern Sculpture**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969, p. 86.

⁷⁸ “Let us get back to our knitting sculpture like drawing, in ceramics, ought to be modelled “harmoniously with the material”. I will beg sculptors to study carefully that question of adaptation. Plaster, marble, bronze and fired clay ought not to be modelled in the same fashion, considering that each material has a different character of solidity, of hardness, of appearance.” Paul Gauguin cit. in. CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. p. 78.

*"é evidente que o material que o artista utiliza na sua representação deve influenciar o seu método técnico. Por conseguinte, torna-se de primordial importância notar se o material favorece um método de execução paralelo ao da conceitualização. Caso contrário, o trabalho mecânico irá tender para outras direções que não a da concepção pictórica, e o obstáculo assim oferecido deve ser superado, ou então a concepção natural do artista irá sofrer e degenerar. Por outro lado, quando o material for de tal natureza que o artista possa desenvolver a sua representação diretamente de acordo com os requisitos da sua concepção, isto é, quando as condições materiais corresponderem às que atendem ao crescimento da concepção, então o procedimento técnico será feito diretamente para uma concepção unitária."*⁷⁹

Numa entrevista publicada em 1902, Medardo Rosso sugere que devido a questões éticas, os autores devem produzir as suas próprias obras:

*"uma obra só pode ser produzida pela pessoa que a concebeu, e esse é o objetivo principal. Isto eliminará os ofícios e uma administração para a qual tantos artistas não dizem estar empregados, que, no entanto, como praticantes, trabalham nela acabando os pés ou as mãos de uma peça, copiando-os de um modelo que o mestre cobriu com trapos e gesso molhado para dar a maleabilidade e as dobras da peça."*⁸⁰

Rosso pensa como um impressionista e, de maneira semelhante a Hildebrand, dedica-se a demonstrar que a Escultura pode ser concebida para ser olhada de um único ponto de vista ou pelo menos possuir vistas principais. A sua obra propõe-se a gerar imagens que resultam de uma demarcação do todo, um destaque, que ao género fotográfico isola uma realidade específica de outra que é absoluta⁸¹. Como diz George Hamilton:

⁷⁹ "It is evident that the material which the artist uses in his representation must influence his technical method. It therefore becomes of primary importance to note whether the material favours a method of execution parallel to that of conception. If not the mechanical work will be striving in other directions than the artist will be striving in other directions than the pictorial conception, and the hindrance thus offered must be overcome, or else the natural conception of the artist will suffer and degenerate. On the other hand when the material is of such a nature that the artist can develop his representation directly in accordance with the requirements of his conception, I. e., when the material conditions correspond to those attending the growth of the conception, then the technical procedure will be making directly for a unitary conception. Such salutary process is afforded by direct cutting in stone" HILDEBRAND, Adolf – **The Problem of Form in Painting and Sculpture**. p.124.

⁸⁰ "Je crois qu'une œuvre ne peut être réalisée que par celui qui Ta conçoit, voilà avant tout le but à atteindre. On supprimera par là les gens de métier et une administration à laquelle tant d'artistes ne se disent pas employés qui cependant, en tant que praticiens, y travaillent en terminant les pieds ou les mains d'un morceau, en les copiant sur un modèle que le maître a recouvert de chiffons mouillés et de plâtre pour donner la souplesse et les plis du vêtement." ROSSO cit. in. CLARIS, Edmond – **De L'Impressionisme en Sculpture**. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue, 1902, p. 50.

⁸¹ Isto é muito evidente em toda a sua obra, por exemplo, veja-se *Bimbo al seno* [imagem] em que o rosto da criança parece diluir-se na matéria exceto quando olhado numa determinada vista ou iluminação específica. Sabe-se que numa fase inicial do desenvolvimento da obra Rosso terá mesmo feito dois rostos,

*“é no ponto em que as imagens se estão prestes a dissolver no material, que talvez contra a vontade do escultor, o material recupera a sua importância como a substância do trabalho, sem a qual nem forma, rosto, ou “impressão” poderiam existir.”*⁸²

A citação anterior é interessante porque mais uma vez revela a ambivalência da atitude impressionista na escultura, propõe-se a uma “impressão” escultórica dependendo da condição material, concreta e total da escultura. Aliás, é através da fotografia, escolhendo um ponto de vista e fotografando a obra que Rosso vai atingir essa unidade, ou pelo menos comunicá-la. É pelo interesse na relação direta com o seu trabalho que se compreende que Rosso tenha afirmado que não se anda mais em torno de uma estátua do que de uma pintura, porque não se gira em torno de uma forma para conceber a sua impressão⁸³ e que, ao mesmo tempo, tenha sentido a necessidade de montar uma fundição própria para que possa tirar partido dos erros originados no processo⁸⁴; ou que Adolf Hildebrand tenha definido, para si, que o principal papel da escultura é remover-lhe o problema perturbador da forma cúbica da escultura⁸⁵, mas acabe por ser o primeiro escultor a defender o Talhe feito diretamente.

Aquilo que sucede no final do século XIX é a tomada de consciência por parte dos escultores que o trabalho da percepção está intrinsecamente ligado ao trabalho da matéria. E é isso que haverá de colocar ao mesmo nível a materialidade da Escultura e da Pintura e acabar de uma vez por todas com a hierarquização entre as artes que Baudelaire ainda professou. Numa entrevista publicada em 1902, o escultor Albert Bartholomé (1848 - 1928) confrontado com as ideias, já cinquentenárias, de Baudelaire sobre Escultura, responde do seguinte modo:

*“Admiro profundamente Baudelaire; mas quando ele fala de escultura, é de desconfiar. [...] Se a pintura por vezes parece ter um efeito mais direto no público, é por razões que Baudelaire parece não ter suscitado. Os pintores conhecem tão bem como os escultores a dificuldade que é iluminar as suas obras e as transformações a que estão sujeitas ao mudar de lugar e de ambiente”*⁸⁶.

mas pensa-se que devido à dificuldade que teve em iluminar os dois, simultaneamente, com uma só luz, removeu um deles. Ver BARR, Margaret Scolari – **Medardo Rosso**. Nova York, MOMA, 1963, p. 29.

⁸² *“But just at the point when, or should we say where, the images are about to dissolve into the material, the material, perhaps against the sculptor’s will, recovers its importance as the substance of the work without which neither form, face, nor ‘impression’ could exist.”* HAMILTON, George Heard – **Painting and Sculpture in Europe 1880 – 1940**. Yale University, 1993, p. 72 e p. 73.

⁸³ROSSO cit. in. CLARIS, Edmond – **De L’Impressionisme en Sculpture**. p. 51.

⁸⁴HECKER, Sharon – **Medardo Rosso: Experiments in Light and Form**. <https://vimeo.com/214896042>

⁸⁵HILDEBRAND, Adolf – **The Problem of Form in Painting and Sculpture**. p. 95 e p. 96.

⁸⁶ *“J’admire profondément Baudelaire; mais, lorsqu’il parle sculpture, il m’est un peu suspect. Lorsqu’il dit : C’est en vain que la sculpture s’efforce de se mettre à un point de vue unique, il supprime d’un trait de*



*plume trop facile le bas-relief et le haut relief, auxquels nous devons tant de chefs- d'œuvre antiques et une œuvre qui est peut-être le chef-d'œuvre de la sculpture moderne, celle de Rodin. Donc il se trompe. Il se trompe lorsque, constatant très justement combien la sculpture peut varier, se transformer par l'éclairage, il assure au tableau une invariabilité qui n'existe pas. Il se trompe encore lorsqu'il affirme la supériorité de l'expression en peinture. Si la peinture semble parfois avoir une action plus directe sur la foule, cela tient à des raisons que Baudelaire ne paraît pas avoir soupçonnées. Les peintres savent aussi bien que les sculpteurs la difficulté d'éclairer leurs œuvres et les transformations qu'elles subissent en changeant de place et de milieu." M. Bartholomé cit. in. CLARIS, Edmond – **De L'Impressionisme en Sculpture**. p. 67 e p. 68.*



Medardo Rosso – “Ecce Puer”; Cera, gesso?; 43x 66 cm; 1905; Fotografia recente

87

Medardo Rosso – “Ecce Puer”; Fotografia pelo autor em 1906

88

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Medardo_rosso%2C_ecce_puer%2C_1905.jpg/532px-Medardo_rosso%2C_ecce_puer%2C_1905.jpg
https://nyss.org/wp-content/uploads/2019/01/Hecker-Fig.-80_Ecce-puer-771x1024.jpg

Bartholomé já não parece preocupar-se com a crítica de Baudelaire. O “tom” do escultor sugere que Baudelaire é de outro tempo e que não poderia ter pensado de maneira diferente.

No princípio do século XX, os artistas começam a partilhar a ideia de que toda a realidade se apresenta interligada e, portanto, o carácter ambíguo da matéria é um problema comum a pintores e escultores. Mas, no tempo em que Baudelaire viveu era impossível pensar que a ambiguidade da Escultura viria a interessar aos pintores para pensarem a ambiguidade do mundo. Como diz Hershel Chipp:

Enquanto Baudelaire louvava Delacroix porque as suas cores e formas expressavam tão bem o estado de espírito dos motivos de seus quadros, Kahn [poeta simbolista] via as qualidades subjetivas, expressivas das cores e formas como equivalentes ou mesmo superiores ao motivo representado.”⁸⁹

O interesse dos pintores pela escultura não académica, faz com que se tornem cada vez mais conscientes acerca do seu próprio médium e reflitam sobre o efeito concreto que a cor, só por si, exerce sobre o espetador. A pintura *fauve* é um dos exemplos que mais acentuam o valor direto da matéria pelo emprego que faz das cores puras. Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) refere que é do encontro entre Pablo Picasso (1881-1963) e André Derain (1880 – 1954)⁹⁰ que nasce a primeira forma de Cubismo “*uma hipérbole da pintura fauve*”, cujo colorido violento era um impressionismo exasperado⁹¹.

Dá-se uma mudança de paradigma. Se primeiro são os escultores a fazer um esforço⁹² para provar que a Escultura é capaz de compor uma imagem tão assertiva quanto a imagem pictórica, depois, são os pintores que tentam fazer o caminho inverso – o cubismo resulta numa conceptualização da totalidade espacial onde os pintores se propõem a representar a multidimensionalidade da realidade numa tela bidimensional. A materialidade da Pintura emerge de um lugar nunca esquecido, mas apesar de tudo menosprezado, com uma força escultórica, anti narrativa:

⁸⁹ CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. p. 47.

⁹⁰ Um pintor e escultor associado ao fauvismo e profundamente intrigado pela escultura africana do Congo e da Guiné.

⁹¹ APOLLINAIRE, Guillaume – **Os Começos do Cubismo**. In. CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 220 e p.221.

⁹² O esforço apesar de inglório, não deixa de ter o mérito de, quase sem querer, revelar aos escultores a importância do fazer e da matéria.

*“A verossimilhança já não tem nenhuma importância, pois o artista sacrifica tudo às verdades, às necessidades de uma natureza superior que ele supõe sem descobrir. O assunto já não conta, ou conta muito pouco.”*⁹³

Aqui chegadas e vindas de lugares opostos, as artes da Pintura e da Escultura encontram-se num espaço de presença.

Em 1907, Henry Bergson publica o livro *A Evolução Criadora* que tem uma enorme influência nos artistas do princípio do século. A obra faz uma crítica aos sistemas filosófico e científico modernos, pela maneira “*cinematográfica*” como descrevem a realidade – em formas estáveis e fragmentadas. Para o autor, a realidade tem como motor um impulso [*elã*] vital transformador e, portanto, apesar da racionalidade ter importância, considera que esta é insuficiente para lidar com a realidade, sendo que uma inteligência inteiramente racional que apenas se disponha a compreender o mundo, está sob a condição de identificar e isolar determinado momento de uma realidade “fluida” numa forma estática. Assim, o ser humano não pode dispensar o apoio da intuição como irmã da razão para projetar a evolução do mundo⁹⁴, um instinto “*desinteressado e auto consciente*” capaz de refletir sobre o seu objeto e de o alargar indefinidamente, esclarecendo que a considera supra-intelectual, ao contrário da definição de intuição Kantiana⁹⁵. Isto é, para Bergson a experiência move-se em dois sentidos opostos, um racional e outro vital, a intuição constitui a ferramenta essencial para penetrar neste último e considerar a união entre Forma e Matéria.

Para os escultores e pintores que vêem a sua ação integrada numa engrenagem vital da realidade, o modelo Bergsoniano, em que intuição e inteligência se modelam reciprocamente gerando um tipo de ato que apreende os factos enquanto surgem, torna-se numa sustentação teórica do fazer-direto:

“Para um artista que crie uma imagem, a duração do seu trabalho é parte integrante do seu trabalho. Contrariá-la ou dilatá-la seria modificar

⁹³ APOLLINAIRE, Guillaume – **Os Pintores Cubistas**. In. CHIPPE, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 224.

⁹⁴ “*Por um lado, com efeito, se a inteligência se liga à matéria, e a intuição à vida, devemos premi-las uma contra outra para extrair delas a quintessência do seu objeto; a metafísica ficará então dependente da teoria do conhecimento. Mas, por outro lado, se a consciência se cindiu assim em intuição e inteligência, foi devido à sua necessidade de se aplicar sobre a matéria seguindo, ao mesmo tempo, a corrente da vida. O desdobramento da consciência deve-se assim à dupla forma do real, e a teoria do conhecimento deve depender da metafísica. Na verdade, cada uma destas investigações leva a outra; elas formam um círculo, e o círculo apenas pode ter como centro o estudo empírico da evolução. Só observando a consciência a correr pela matéria, nela perder-se e encontrar-se, dividir-se e reconstituir-se, é que formaremos uma ideia de oposição mútua dos dois termos [intuição e inteligência], como também, porventura, a sua origem comum.*” BERGSON, Henri – **A Evolução Criadora**. p. 163 e 164.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 162 e 316-317.

*simultaneamente a evolução psicológica que a ocupa e a invenção que é o seu termo. O tempo de invenção é a própria invenção. É progresso de um pensamento que muda à medida que vai ganhado corpo. Enfim, trata-se de um processo vital, qualquer coisa como a maturação de uma ideia. O Pintor está diante da sua tela, as cores estão na paleta, o modelo posa; vemos tudo isto, e conhecemos também o estilo do pintor: será que podemos prever o que aparecerá na tela? Possuímos os elementos do problema; sabemos, por um conhecimento abstrato, como será resolvido, pois o retrato assemelhar-se-á seguramente ao modelo e também ao artista; mas a solução concreta traz consigo um imprevisível nada que acaba por ser o todo da obra de arte. E é esse nada que leva tempo. Um nada de matéria que se cria a si mesmo como forma.*⁹⁶

Bergson torna-se numa referência importante para organizar uma *praxis* nova, vital, mais direta, ampla, livre e individual, que suprime o afastamento entre a Arte e a Vida⁹⁷.

Nesta aproximação, as esculturas cujas formas dependes da elaboração de um modelo desaparecem. Valoriza-se cada vez mais a experiência direta da matéria, no momento da relação com o objeto feito, mas também da sua produção – a arte aproxima-se da vida e o fazer torna-se num viver.

Os escultores vão assumir o processo prático com a propriedade de quem vive no mundo. Fazer diretamente uma escultura por si só passa a ser um ato revolucionário. O talhe, que nas academias europeias era considerado como uma mera técnica de reprodução da Forma, quando feito diretamente, torna-se especialmente nocivo ao idealismo académico. Por dois motivos: um, não permite a reversibilidade do feito e, portanto, não permite corrigir a forma; dois, o bloco é por definição avesso à ideia racionalista de material, está muito mais próximo do carácter universal do sentido de «matéria», isto porque oculta o seu interior e nunca se dá a ser apreendido.

No fundo, quem talha diretamente é forçado a lidar com o erro e com o desconhecido, ou seja, com a Vida. Em *A Origem da Tragédia* Friedrich Nietzsche faz uma analogia entre a *vontade de conhecer* e o ato de talhar um bloco de pedra:

“No próprio conhecimento, o que sinto não é ainda senão a alegria da minha vontade de gerar e a crescer; e, se há inocência no meu conhecimento, é porque há nela vontade de gerar. Esta vontade levou-me para longe de Deus e dos deuses; que haveria para criar se houvesse... deuses! Mas a minha ardente vontade de criar leva-me continuamente para junto dos homens; tal como o martelo é impellido para a pedra. Oh!, homens, na pedra está adormecida uma estátua, a estátua das minhas estátuas! Oh!, porque será necessário que ela durma na mais dura e na mais feia das pedras? Agora o meu martelo bate cruamente contra a sua prisão. A pedra voa em pedaços; que me importa? Quero acabá-la: porque

⁹⁶ Ibidem, p. 300.

⁹⁷ NOGUEIRA, Isabel – **Teorias da Arte do Modernismo à Actualidade**. Silveira: BookBuilders / Letras Errantes, Lda., 2020, p. 59.

*uma sombra veio ter comigo – a mais leve e silenciosa de todas as coisas veio ter comigo! A beleza do Super-Homem visitou-me como uma sombra. Ah!, meus irmãos, que me importam ainda... os deuses?”*⁹⁸

O Talhe aparece nas vanguardas europeias como uma maneira ativa de experimentar o desconhecido e, simultaneamente, transformar o mundo. Essa carga é a verdadeira força que o Talhe usou para purgar a Escultura acadêmica⁹⁹.

Todavia, é errado pensar que o Talhe é o único processo direto da Escultura que afronta a Academia, pois aquilo que realmente importa ao espírito moderno é a possibilidade de viver diretamente o mundo, fazendo. Modeladores como Rodin, que mantém as marcas do processo da modelação e fundição como testemunhos visuais das práticas que deram origem à escultura¹⁰⁰; Rosso que criou a sua própria fundição para poder tirar partido dos erros originados no processo¹⁰¹; ou Edgar Degas, que deliberadamente rejeitou instrução académica para, obstinadamente, tentar desenvolver a sua própria técnica¹⁰², são alguns exemplos. No princípio do século XX, Emmanuel Fremiet que pertence à ala mais académica da escultura diz que um mundo de artistas deixou o caminho do trabalho sério para ostentar “*intenções das obras ou simples esboços que, salvo raras exceções, a sua impotência não lhes permite levar mais longe*”¹⁰³. É possível que a crítica de Fremiet, seja direcionada para Rodin, uma vez que este havia começado a pensar o fragmento como uma totalidade e, pouco tempo antes da declaração, exibira figuras anatomicamente incompletas, não como esboços ou estudos, mas como obras completas¹⁰⁴.

Seja como for, a grande diferença que existe entre o pensamento vanguardista e o académico é que, no primeiro, a ideia de obra acabada já não pode ser afirmada – se o mundo é infinito e está em constante transformação que sentido faz pensar um objeto finalizado ou completo? Desse modo, os acidentes e acasos que antes estariam condenados ao apagamento têm possibilidade de integrar a obra, convertendo-se em escolhas, desvios.

⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich – **Assim falou Zaratustra**. Mem Martins: Europa-América, 1999, p. 82.

⁹⁹ CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. p. 77.

¹⁰⁰ KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martim Fontes, 2007, p. 36 e p. 37.

¹⁰¹ HECKER, Sharon – **Medardo Rosso: Experiments in Light and Form**. <https://vimeo.com/214896042>

¹⁰² HAMMACHER, A. M. – **The Evolution of Modern Sculpture**. p. 83.

¹⁰³ Emmanuel Fremiet citado em CLARIS, Edmond – **De L’Impressionisme en Sculpture**. p. 70.

¹⁰⁴ HOHL, Reinhold – **Permanence and avant-garde**. In DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture From Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015, p. 949.

Certamente, a forma da maior parte das esculturas que conhecemos do princípio do século XX, mais do que de premeditações estéticas, decorre da experimentação prática. Aos escultores que se aventuraram a fazer as suas próprias esculturas sem modelo, em muitos casos, pela primeira vez, certamente não terão faltado momentos de confrontação/conciliação com o acidental ou o parcialmente premeditado. É legítimo pensar, por exemplo, que a estase detetada na obra de Hildebrand [que é acertadamente compreendida como um regresso estético aos primórdios do “classicismo”] pode ter origem no facto de o escultor se interessar por talhar diretamente as suas obras [tal como faziam os escultores clássicos do princípio do século V a.C.] o que dificulta a representação do movimento. Também é possível que as formas semi-abstratas e arcaicas das esculturas de Aristide Maillol (1861 – 1944)¹⁰⁵, possam ter a sua fundamentação no facto de o escultor se ter interessado por trabalhar diretamente a matéria final das suas próprias esculturas¹⁰⁶ e a síntese das formas resulte de uma economia de meios e não [apenas] de influências externas à prática.

Aquilo que estamos a dizer não tira mérito aos artistas que fizeram diretamente as suas esculturas, pelo contrário, o que estamos a fazer é chamar à atenção para o facto de que a estética da escultura moderna pode resultar não de uma atitude teórica, mas prática, em que a própria Matéria é um elemento ativo e participante na obra como resultado.

Como vivemos num mundo de coisas feitas, é fácil esquecer que o feito depende determinadamente do fazer e que as coisas feitas carregam a sua origem tanto como aquilo que são.

¹⁰⁵ “Com Maillol as figuras humanas começam a emanar uma objetividade desprendida. As suas afinidades com a antiguidade são de importância secundária porque sentimos que o único significado dos seus membros robustos reside na impessoalidade das suas proporções, o que os transforma em elementos semi-abstractos de uma nova e mais equilibrada visão escultórica. É a disciplina das suas massas neutras firmemente manuseadas que nos interessa a nós. Maillol quebrou completamente com os ideais de uma beleza que depende do detalhe, ele trocou pesados pedaços de uma drástica arquitetura anatómica simplificada. O seu Hellenismo é camponês-arcaico, não olímpico.” GIEDION-WELCKER, Carola – **Contemporary Sculpture, An Evolution in Volume and Space**. Nova York: George Wittenborn, 1955, p. 10.

¹⁰⁶ “Embora o artista usasse frequentemente barro para pequenas peças, das quais fazia cada vez menos à medida que o tempo passava, ele também gostava de trabalhar diretamente em gesso, mas sempre foi bastante negligente ao estabelecer a armadura subjacente, de modo que muitas vezes sofria acidentes. Outro tipo de contratempo tinha ocorrido nos seus primeiros dias, quando cozia as suas terracotas, e algumas delas rachavam ou desfaziam-se no forno que tinha construído.” REWALD, John – **Maillol Remembered**. In. Catálogo, **Aristide Maillol: 1861-1944**. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975, p.25. “Enquanto Rodin tinha seguido o método tradicional de modelar a sua escultura em gesso antes de entregar a obra ao seu estúdio que a iria reproduzir em pedra, Maillol esculpiu diretamente as suas obras de pedra. Ele considerava-se um artesão e, como tal, não via distinção entre arte e artesanato. Maillol não utilizou assistentes, esculpindo ele próprio as suas esculturas. Assim, não há descontinuidade entre o artista e o meio, não há distinção entre a conceção e a execução.” In. **Post Lot Text**. Christies <https://www.christies.com/en/lot/lot-6131177>

Mais um exemplo, a obra *Effort vers la nature* talhada diretamente por Joseph Bernard é frequentemente acreditada como neoclássica. Apesar da obra remeter para a estética da figura clássica, o aspeto monolítico da cabeça, o pescoço demasiado largo e disforme, reúne uma “robustez” que em nada satisfaz o ideal de beleza clássico; o próprio título *Effort vers la nature* remete para uma situação pouco idealista da vontade, em oposição à natureza e, realmente, o resultado parece ser fruto de uma consciencialização de que a ação opõe o ideal e a existência concreta da matéria. Ou seja, parece-nos correto dizer que, na transição do século XIX para o século XX, quando os escultores começam a fazer as suas obras, se abre um novo campo prático que vai formular a estética da Escultura moderna.

De maneira mais ou menos livre e mais ou menos consciente, os escultores do princípio do século XX vão interessar-se pelo trabalho da Matéria. É comum encontrar entre eles a doutrina de manter um delicado equilíbrio entre vontade própria e o respeito pelo material¹⁰⁷. O próprio Maillol diz que:

*“Despojado de todos os detalhes psicológicos, as formas produzem-se em colaboração com as intenções do escultor.”*¹⁰⁸

Aquilo que aqui é sugerido é que a própria matéria tem um devir próprio, que atenuando as imposições detalhadas do pensamento, o trabalho se torna mais harmonioso e as formas se geram de maneira autónoma. Constantin Brancusi (1876 – 1957) diz de maneira explícita, que o papel do escultor é aliar-se à matéria e não ir contra ela:

*“[...] não se pode fazer o que se quer fazer, mas o que o material permite fazer. Não se pode fazer em mármore o que se faria em madeira, ou em madeira o que se faria em pedra... Cada material tem a sua própria vida, e não se pode, sem castigo, destruir um material vivo para fazer uma coisa estúpida sem sentido. Ou seja, não devemos tentar fazer com que os materiais falem a nossa língua, devemos ir com eles ao ponto de os outros compreenderem a sua língua.”*¹⁰⁹

¹⁰⁷ CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**, p. 88.

¹⁰⁸ “There is something to be learned from Rodin... yet I felt I must return to more stable and self-contained forms. Stripped of all psychological details, forms yield themselves up more readily to the sculptor’s intentions” Aristide Maillol citado em: GIEDION-WELCKER, Carola – **Contemporary Sculpture, An Evolution in Volume and Space**, p. 26.

¹⁰⁹ “Besides...you cannot make what you want to make, but what the material permits you to make. You cannot make out of marble what you would make out of wood, or out of wood what you would make out of stone...Each material has its own life, and one cannot without punishment destroy a living material to make a dumb senseless thing. That is, we must not try to make materials speak our language, we must go with them to the point where others will understand their language.” DUDLEY, Dorothy – **Constantin Brancusi**. In: **The Dial**. Volume LXXXII, February, 1927, cit. in. <https://www.icr.ro/pagini/quotes-on-and-from-brancusi> [consultado no dia 13 – 9 – 2021]



Joseph Bernard – “Effort vers la nature”; Pedra; 32x 29x 31,5cm; 1905-1906

110

¹¹⁰ <https://s3.eu-west-3.amazonaws.com/pop-phototeque/joconde/000SC010062/00-025921.jpg>



Constantin Brancusi – “Cabeça de Rapariga”; Pedra; 1907
111

¹¹¹ https://media.mutualart.com/Images/2021_01/31/20/200322039/e4b57645-d399-4942-8fd7-396c01dc2f1c_570.Jpeg

Segundo Brancusi, a tomada de consciência de que a vitalidade da realidade não existe na Forma exterior do mundo aconteceu em 1907, enquanto observava um modelo vivo¹¹². Nesse ano, sai da Academia e produz o primeiro trabalho que assume ter sido talhado diretamente em pedra – *Cabeça de rapariga*. Não é difícil imaginar o jovem escultor Brancusi, convicto de que a Matéria oculta a essência da realidade, a experimentar diretamente na pedra e a reunir as primeiras letras de um alfabeto a partir da síntese formal que o procedimento técnico desajeitado faz resultar.

A lentidão e concretude do talhe direto permite aos escultores a descoberta de um vasto campo de expressão, direto e franco. A partir de 1906/1907, Brancusi, André Derain, Amadeo Modigliani (1884-1920), Jacob Epstein (1880-1959) e Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) vão tornar-se conscientes da força do Talhe direto e explorar a franqueza do gesto que liga o fazer ao feito. Sem medo e perante uma plateia de críticos habituados a obras academicamente acabadas, exploram os meandros do processo, sempre tendo em vista o poder da presença. Gaudier-Brzeska conhecido por rejeitar a autoridade formal da tradição clássica em favor da franqueza e da expressão, escreve um belíssimo texto em que demonstra o poder do fazer-direto como vivência transformadora e do qual apresentamos um excerto:

“É O VÓRTICE DA VONTADE, DA DECISÃO, QUE COMEÇA. DEVEREI FAZER DERIVAR AS MINHAS EMOÇÕES UNICAMENTE A PARTIR DA ORGANIZAÇÃO DAS SUPERFÍCIES, apresentarei as minhas emoções pela ORGANIZAÇÃO DAS MINHAS SUPERFÍCIES, OS PLANOS E AS LINHAS PORQUE SÃO DEFINIDOS. Tal como esta colina onde os alemães estão solidamente entrincheirados, me dá uma sensação desagradável, apenas porque os seus declives suaves são quebrados por terraplenagens, que lançam longas sombras ao pôr-do-sol. Assim devo sentir uma estátua, DE ACORDO COM A DEFINIÇÃO DAS SUAS ENCOSTAS. Fiz uma experiência. Há dois dias, retirei de um inimigo uma espingarda mauser. A sua intensa dificuldade de manejo inundou-me com uma poderosa IMAGEM de brutalidade. Fiquei em dúvida durante muito tempo se isso me agradou ou desagradou. Descobri que não me agradava. Quebrei a coroa e com a minha faca esculpi nela um projeto, com o qual tentei expressar uma ordem de sentimento mais suave, o que preferi. MAS VOU ENFATIZAR que o MEU PROJETO teve o seu efeito (tal como a arma teve) A PARTIR DE UMA COMPOSIÇÃO MUITO SIMPLES DE LINHAS E PLANOS.”¹¹³

¹¹² DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi: 1876 – 1957**. In. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi**. Nova Iork: Harry N. Abrams, Inc., 1987, p.73.

¹¹³ O texto foi escrito em 1915 nas trincheiras da Primeira guerra mundial e publicado pouco depois de o escultor morrer em combate. *“IT IS THE VORTEX OF WILL, OF DECISION, THAT BEGINS. I SHALL DERIVE MY EMOTIONS SOLELY FROM THE ARRANGEMENT OF SURFACES, I shall present my*

Com o desenrolar do século XX, o Talhe direto ganha uma enorme fama como processo reconstrutivo da Escultura e, claro, como em qualquer lugar de fama, o perigo da cristalização e da ortodoxia está aí latente – tão cego se tornou o movimento do Talhe direto que alguns escultores mais antigos, tais como Jacob Epstein (1880-1959) e Antoine Bourdelle (1861-1929) se sentiram impelidos a falar contra o alto nível moral que a nova escola reivindicava para si própria¹¹⁴. O próprio Brancusi mete água na fervura dizendo:

*“o corte direto é o verdadeiro caminho para a escultura, mas também o pior para os que não sabem andar. E, no fim, corte direto ou indireto não quer dizer nada: o que conta é a coisa feita.”*¹¹⁵

Por mais que se interesse por talhar as suas esculturas diretamente, Brancusi sabe que o talhe direto não significa que não seja um caminho para o fim das prisões perpetuadas pela escultura académica¹¹⁶ – é a relação com a matéria e a abertura à atitude experimental que lhe interessa.

James Pearson diz que Brancusi é um devoto da materialidade da Escultura e que criou objetos, não ideias, como mais tarde os artistas conceptuais fizeram e que acreditava que o material da escultura ajuda o artista na busca pela essência das coisas:

*“A forma final da escultura estava, acreditava Brancusi, de algum modo enterrada no material, quer sendo em pedra, mármore, madeira ou bronze.”*¹¹⁷

emotions by the ARRANGEMENT OF MY SURFACES, THE PLANES AND LINES BY WHICH THEY ARE DEFINED. Just as this hill where the Germans are solidly entrenched, gives me a nasty feeling, solely because its gentle slopes are broken up by earth-works, which throw long shadows at sunset. Just so shall I get feeling, of whatsoever definition, from a statue ACCORDING TO ITS SLOPES. I have made an experiment. Two days ago I pinched from an enemy a mauser rifle. Its heavy unwidly swamped me with a powerful IMAGE of brutality. I was in doubt for a long time whether it pleased or displeased me. I found i did not like it. I broke the butt of and with my knife I carved in it a design, through which I tried to express a gentler order of feeling, which I preferred. BUT I WILL EMPHASIZE that MY DESIGN got its effect (just as the gun had) FROM A VERY SIMPLE COMPOSITION OF LINES AND PLANES.” GAUDIÉR-BRZESKA, Henri – **Witten from the Trenches**. in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 167.

¹¹⁴ CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**, p. 89.

¹¹⁵ BRANCUSI, Constantin – **Aforismos não datados**. In. CHIPPE, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**, p. 369.

¹¹⁶ O escultor vai encontrar nas fontes teóricas do renascimento o argumento certo para atacar por dentro a escultura académica. Possivelmente munido das palavras de Leon Baptista Alberti (1404 – 1472) que diferenciavam os estatuários que trabalham por via da Modelação e os escultores que trabalham por via do Talhe, Brancusi vai dizer que “*modelar [com barro] não é esculpir. Esculpir – do latim sculptura – consiste em talhar diretamente no material de modo a desinvestir nas partes desnecessárias*” DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi: 1876 – 1957**. In. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi**, p.73.

¹¹⁷ “*The final form of the sculpture was, Brancusi believed, somehow buried in the material, whether it is stone, marble, wood or bronze [...]*” PEARSON, James – **Constantin Brancusi Sculpting the Essence of Things**. Kent: Crescent Moon, 2016, p. 29.

A abertura à experimentação da matéria levou Brancusi a duplicar inúmeras esculturas que primeiro talhou em mármore e depois transferiu para bronze. Aquilo que se sente ao observar estas esculturas “duplicadas” é a capacidade do escultor em potenciar a matéria, a mesma Forma resulta em objetos radicalmente diferentes – pule a superfície do bronze de maneira a que a Matéria repila a percepção para o espaço envolvente e amacia a superfície do mármore de modo a que percepção seja absorvida para o núcleo material objeto. Brancusi não se fecha em fórmulas menores e é, por isso, que só concordamos parcialmente com Rosalind Krauss (1941-) quando diz que a insistência de Brancusi em transpor cada uma das suas esculturas do mármore para o bronze polido põe por terra a ideia de que concebesse os seus trabalhos como uma celebração da densidade monolítica da pedra natural e que a sua prática não era orientada por um etos da fidelidade aos materiais¹¹⁸. É verdade que os bronzes constituem uma prova em como Brancusi nunca se interessou exclusivamente pelo Talhe direto e não se lhe conhecem afirmações como esta proferida por Henry Moore (1898 – 1986):

*“A pedra, por exemplo, é dura e concentrada e não deve ser falsificada para parecer carne macia - não deve ser forçada para além da sua estrutura até uma situação de fraqueza. Deve manter a sua “pedregosidade” dura e tensa.”*¹¹⁹

Mas, Krauss, no nosso entender, está errada quando diz que Brancusi ao longo de toda a carreira poliu a superfície dos seus bronzes para eliminar os vestígios próprios de um objeto artesanal produzido em ateliê e perseguir os produtos industriais feitos por máquinas¹²⁰. Brancusi pule as suas obras porque pensa que o polimento manual é melhor do que o industrial e porque este permite que a “*coisa feita*” seja a prova concreta da sua presença no mundo. Que outro motivo pode sustentar a opção de Brancusi pelo fazer-direto, que não seja uma necessidade de fazer parte de um constante brotar da origem do mundo? Uma certificação de autoria por via do virtuosismo técnico? Brancusi

¹¹⁸ KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. p.122.

¹¹⁹ “*Truth to material Every material has its own individual qualities. It is only when the sculptor works direct, when there is an active relationship with his material, that the material can take its part in the shaping of an idea. Stone, for example, is hard and concentrated and should not be falsified to look like soft flesh – it should not be forced beyond its constructive build to a point of weakness. It should keep its hard tense stoniness.*” MOORE, Henry – **Statement for unit one**. In. READ, Herbert – **Unit one: The Modern Movement in English Architecture**. Londres: Cassell and Company, 1934, p. 29 e p.30. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-statement-for-unit-one-r1175898> [consultado no dia 22 – 7 – 2021].

¹²⁰ KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. p. 121.



Constantin Brancusi – Duas versões de Pássaro em Bronze e Mármore [similares]

121

¹²¹ <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/486757/1004909/restricted>
<https://iiif.micr.io/mToZl/full/1200./0/default.jpg>

acredita que “*o belo é a equidade absoluta*”¹²² e, por mais que se possa fascinar pelo acabamento industrial, o seu interesse em polir as suas obras até à exaustão está para além da obtenção de um resultado. O fazer para Brancusi não tem como princípio uma lógica associada ao modelo e ao fazer mecânico, o resultado não é visto como um fim a ser produzido nem o processo é gerado por via de um sistema alheio à percepção e ao questionamento das particularidades da matéria. O fazer da obra coloca quem a faz na posição de ter de aprender a fazer, o que implica uma aceitação de um estado de equidade com a matéria a ser transformada. Quando Brancusi diz que “*as coisas não são difíceis de fazer. O difícil é colocar-nos em estado de fazê-las*”¹²³ aquilo que nos está a dizer é que, para fazer, é preciso colocarmo-nos na disposição de negociar com a matéria o que, em última instância, significa considerá-la pelo que é.

A exigência associada à prática da Escultura tem uma importância central na formação do entendimento sobre a Matéria, enquanto potência ativa, isso é especialmente claro se pensarmos na confrontação com o bloco de matéria natural pois, simultaneamente, o bloco é um espaço de total possibilidade formal e uma parcela do mundo já enformada que está por conhecer. O fazer-direto tensiona o cruzamento dessa dualidade, o que implica uma certa devoção à Matéria, no sentido em que aquilo que se pode e quer fazer só se pode descobrir mediante uma imersão na materialidade que dá acesso a um conjunto de respostas em direto, afirmativas e negativas, que a prática procura reconciliar.

Apesar dos processos práticos da Escultura “amplificarem” o entendimento da Matéria enquanto força ativa do fazer, ele constitui uma noção ampla extensível a Todo o fazer-direto. Aliás, o passo que os escultores dão assim que começam a trabalhar a parcela de “mundo contido no bloco” é trabalhar tudo o fora dele.

Nesse momento, os meios que definem a Escultura académica [da pedra e do bronze] perdem a exclusividade e a Escultura deixa de se poder definir por aí. Medardo Rosso é capaz de ser o primeiro escultor a fazer o vaticínio para o caminho da *indefinição* de Escultura atual:

“não havendo limites na natureza, não pode haver nenhum numa obra. Assim obter-se-ia a atmosfera que rodeia a figura, a cor que a anima, a perspectiva que

¹²² BRANCUSI, Constantin – **Aforismos não datados**. p. 368.

¹²³ *Ibidem*, p. 369.

a configura. [...] Assim concebida, a arte é indivisível. Não há pintura, por um lado, e escultura, por outro.”¹²⁴

Apesar destas palavras, as esculturas de Rosso dissolvem os limites da forma e do fundo para evitar a “*falsidade dos buracos*” dentro da composição do objeto. O escultor não tinha ainda concebido esteticamente a ideia de indivisibilidade que, pouco depois, iria fundir o objeto com o espaço e fazer diluir os limites de todas as artes.

No ano de 1912, para que Alexander Archipenko (1887 – 1964) produzisse a obra *Femme Marchante* que George Hamilton (1910-2004) refere como sendo a mais influente e profética escultura do modernismo – a classificação baseia-se no facto de esta ser a primeira vez que um escultor utiliza um buraco, não para significar um vazio, mas para significar precisamente o oposto, evocar o volume concreto da figura e fazer com que o buraco adquira uma forma e estrutura próprias¹²⁵.

Ao vazar o “*core*” da figura, Archipenko parece indicar o próprio ar como parte material da escultura. No mesmo ano, Umberto Boccioni (1882 – 1916) escreve o *Manifesto Técnico da Escultura Futurista* que diz:

“A escultura deve fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço, já que ninguém mais pode duvidar que um objeto termina onde outro começa e não há nada que não circunde o nosso corpo – garrafa, automóvel, casa árvore, rua - que não o recorte e não o seccione com um arabesco de curvas direccionais.”¹²⁶

Assim entendida, na óbvia, mas pouco conceptualizada, unidade material do espaço, nenhuma matéria pode mais ficar fora de um leque de possibilidades para fazer uma escultura e as matérias que lhe são tradicionais passam automaticamente a não ser mais do que isso:

[É essencial] “*destruir a nobreza totalmente literária e tradicional do mármore e do bronze. Negar a exclusividade de uma matéria para a inteira construção de um conjunto escultórico. Afirmar que mesmo vinte materiais diferentes podem concorrer numa só obra para o escopo da emoção plástica. Enumeremos algumas delas: vidro, madeira, cartão, ferro, cimento, crinas, couro, pano, espelhos, luz elétrica, etc.*”¹²⁷

¹²⁴ “*Il n’y a pas de limite dans la nature, il ne peut y en avoir dans une œuvre. Ainsi on obtiendrait l’atmosphère qui entoure la figure, la couleur qui anime, la perspective qui la met en place. [...] Ainsi conçu, l’art est indivisible. Il n’y a pas d’un côté la peinture, de l’autre la sculpture.*” ROSSO cit. in. CLARIS, Edmond – **De L’Impressionisme en Sculpture**. p. 52 e p. 55.

¹²⁵ HAMILTON, George Heard – **Painting and Sculpture in Europe 1880 – 1940**. p. 271.

¹²⁶ BOCCIONI, Umberto - **Manifesto Técnico da Escultura Futurista**. In. CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 304.

¹²⁷Ibidem, p. 308.



Alexander Archipenko – “Femme Marchante”; aproximadamente 67cm de altura; 1912
128

¹²⁸https://en.wikipedia.org/wiki/File:Alexander_Archipenko,_1912,_Femme_Marchante_%28Woman_Walking%29. Reproduced in Archipenko-Album, 1921.jpg

Boccioni justifica que a abertura da Escultura a novos materiais é fundamental porque se tornou urgente criar “*uma escultura de ambiente*”. É verdade que a ideia de obra de escultura “atmosférica” já vinha sendo desenvolvida pelos impressionistas, mas, aquilo que Boccioni propõe é uma fusão entre figura e atmosfera no corpo da totalidade espacial.

Os ideais são todos inconsequentes até quando colocados em prática. É a partir do momento em que se começam a utilizar materiais e a experimentar novos fazeres, que a Escultura se torna realmente indefinida. Depois disso, pouco ou nada resta que possa ancorar a definição de Escultura e é isso que, no mesmo documento, Boccioni indica:

“Podemos por fim afirmar que na escultura o artista não deve recuar diante de nenhum meio que lhe permita obter uma realidade. Nenhum medo é mais estúpido que aquele que nos faz temer sair da arte que exercemos. Não existe nem pintura, nem escultura, nem poesia, o que há é só criação!”¹²⁹

É paradoxal que o anúncio do fim da Escultura seja feito no *Manifesto Técnico de Escultura Futurista*, um texto que tem como propósito lançar as bases para o seu futuro. Aqui, já não se trata de afirmar que ao nível da percepção não existe diferença entre as artes, como fez Rosso, mas antes de dizer que toda a Arte se funde num campo prático e todo o fazer se torna-direto¹³⁰.

Assim, a Escultura continua a existir como já existia antes, mas perde os seus contornos dentro de uma espécie de Arte única – a criação. A “queda” dos escultores de um idealismo transcendente para um realismo prático de concretude inominável dilui o ser humano na totalidade da existência e, imediatamente depois, a estética começa a dar resposta a essa nova condição. Giorgio de Chirico (1888-1978) di-lo de maneira muito clara:

“[é preciso] suprimir totalmente o homem como guia ou como meio de expressar símbolo, sensação ou pensamento; libertar-se de uma vez por todas do antropomorfismo que sempre agrilhoa a escultura; é preciso ver tudo, até mesmo o homem, em sua qualidade de coisa.”¹³¹

¹²⁹ Ibidem, p. 305 e p.307.

¹³⁰ Como Penelope Curtis, diz o fazer-direto talvez possa ser entendido como talvez possa ser entendido como um método aberto e essencialmente expedito, da utilização do material correto para o trabalho. Assim como, que uma compreensão mais extrema das possibilidades do trabalho direto, é conduzir à distância a produção de uma obra. CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. p. 104.

¹³¹ CHIRICO, Giorgio de – **Meditações de um pintor**. in. CHIPP, H. B. - **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 402.

A noção de unidade na realidade leva à luta contra o conhecimento construído e institucionalizado e leva à tentativa de articular a supressão de todas as hierarquizações, incluindo o antropocentrismo. Como diz Boccioni a certa altura:

*“A nossa renovada consciência não nos permite olhar o homem como o centro da vida universal. O sofrimento do homem interessa-nos tanto como o sofrimento de uma lâmpada elétrica [...]”*¹³²

O sentimento de que é possível relacionar cada coisa com todas, leva a que a arte entre num processo de “desumanização”¹³³. Mas, como é lógico, se por um lado, a afirmação da importância indiferenciada de toda a realidade ataca assimetrias e injustiças, por outro, o ponto de chegada desta declaração acaba por acarretar os perigos de um universalismo do “tudo é tudo”.

Alguns artistas vão recuar perante o perigo de uma relativização total. Giorgio de Chirico, por exemplo, sete anos mais velho do que aquele que citámos anteriormente, critica os pintores abstratos que defendem a sua ignorância e impotência numa pretensa de espiritualidade, por via de truques multifacetados [*trucchi multiformi*]. Para o autor as ideias futuristas conduziram a reproduções fáceis e estúpidas, enfraquecendo e desarmando os artistas perante a terrível aproximação do homem-animal¹³⁴. Outro exemplo de recuo é André Derain, que em torno de 1910, talvez alarmado com os resultados de suas reflexões sobre o Cubismo, se recolhe numa vida de isolamento¹³⁵. Também Amédée Ozenfant (1886-1966) e Charles-Edouard Jeanneret (1887 – 1965) [Le Corbusier], vão procurar estabilizar o Cubismo defendendo que este degenerou:

“A crise, por causa de alguns ignorantes [cubistas], contrariamente a toda a razão, baniram a terceira dimensão como estando desatualizada e substituíram-na por uma nova quarta dimensão. Como esta quarta dimensão é puramente hipotética (o sentido formal do homem permanece condicionado pelas suas percepções, que são puramente tridimensionais), o que fizeram eles? Suprimiram a terceira dimensão. Assim, com efeito, reduzem para apenas duas dimensões, esquecendo que é ridículo fingir, com a ajuda de duas dimensões, criar a partir

¹³² “Our renovated consciousness does not permit us to look upon man as the centre of universal life. The suffering of man is of the same interest to us as the suffering of an electric lamp [...]” BOCCIONI, Umberto – **Futurist Painting: Technical Manifesto**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 151.

¹³³ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 968.

¹³⁴ CHIRICO, Giorgio de - **Il ritorno al mestiere**. In. **Valori Plastici Novembro – Dezembro de 1919**. p.15. Disponível em: <https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/09/1.5-Periodico-Valori-Plastici-a.-I.-nn.-11-12-1919.pdf> [Consultado dia 19 – 8 – 2021]

¹³⁵ APOLLINAIRE, Guillaume – **Os Começos do Cubismo**. p. 219.

delas uma quarta. [...] frequentemente o Cubismo esquece-se que o seu valor não depende na ausência de representação, mas na beleza da harmonia.”¹³⁶

Mas, nem todos os artistas assustados com o futuro se agarram ao passado. Aqueles associados ao movimento Vorticista criado pelo poeta e crítico Ezra Pound (1885-1972), reclamam para si a instabilidade do presente e consideram que aqueles que olham o futuro estão tão limitados a olhar para o futuro como aqueles que procuram a estabilidade no passado. O movimento Vorticista centra-se no presente, num tipo de presença aberta a tudo aquilo que possa acontecer, na projeção de uma arte que é concebida como um vórtice, em torno do qual tudo gravita e no qual o presente é a única coisa ativa, “*o Presente é Arte*” afirmam¹³⁷. Afirma-se o fazer-direto.

Segundo Mark Antliff (1957-), a associação metafórica do fazer-direto da Escultura, sobretudo do Talhe, com a política anarquista é central para a visão dos vorticistas Gaudier e Pound¹³⁸ - o Talhe determina, forçosamente, uma relação com a imprevisibilidade da matéria, não só porque o bloco encerra em si uma parcela de Mundo que só se conhece fazendo, mas também porque é irreversível; talhar diretamente implica não saber e descobrir, por via do fazer. Também os dadaístas compreendem o ato artístico como a promoção de uma espécie de indiferença em relação a qualquer tipo de antecipação e previsão prática, explicitando a ligação entre a presença e o fazer-direto da Escultura:

*“O novo artista protesta: já não pinta (reprodução simbólica e ilusionista) mas cria – diretamente em pedra, madeira, ferro, estanho, rochas – organismos locomotores capazes de serem virados em todas as direções pelo vento límpido da sensação momentânea. Todo o trabalho pictórico ou plástico é inútil: deixe-se então que seja uma monstruosidade que assusta as mentes servis, e não um adoçante para decorar os refeitórios de animais em traje humano, ilustrando a triste fábula da humanidade.”*¹³⁹

¹³⁶ “A crisis, because some ignoramuses, contrary to all reason, banished the third dimension as out of date, and replaced it by a new fourth dimension. As this fourth dimension is purely hypothetical (the formal sense of man remains conditioned by his perceptions, which are purely three-dimensional) what do they do? They suppress the third dimension. So in effect they reduce to just two dimensions, forgetting that it is ludicrous to pretend, with the help of two dimensions, to create from them a fourth.” OZENFANT, Amédée – **Notes on Cubism**. in HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. p. 227 e p. 228.

¹³⁷ LEWIS, Percy Wyndham – **Our Vortex**. In. LEWIS, Percy Wyndham – **Blast**, nr. 1. Londres: Laveridge and Co., 1914, P. 147.

¹³⁸ ANTLIFF, Mark – **Drawing the Vortex The Vorticists II**. Tate etc 2011. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-22-summer-2011/drawing-vortex> [23-12-2021]

¹³⁹ “The new artist protests: he no longer paints (symbolic and illusionist reproduction) but creates – directly in stone, wood, iron, tin, boulders – locomotive organisms capable of being turned in all directions by the limpid wind of momentary sensation. All pictorial or plastic work is useless: let it then be a monstrosity that frightens servile minds, and not sweetening to decorate the refectories of animals in human costume, illustrating the sad fable of mankind.” TZARA, Tristan – **Dada Manifesto**. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 254.

O grande poder da arte vorticista e dadaísta é a sua ancoragem ao fazer-direto, pois é essa experimentação que concede aos artistas a possibilidade de assumirem a sua própria liberdade, a liberdade de quem faz o que quer, fazendo; o ato criativo tem, portanto, por base a imprevisibilidade da vida enquanto elemento gerador. O que lhes importa é a espontaneidade, não porque seja melhor ou mais bela do que qualquer outra coisa, mas porque tudo nasce livremente, sem intervenção das ideias especulativas¹⁴⁰.

Neste sentido, o fazer-direto fundado na fertilidade do aqui e agora, acaba por ser ainda mais radical do que o projeto futurista que, apesar de tudo, lança uma ideia de futuro fundada em elementos específicos como o culto da guerra ou da velocidade. Com o Vorticism e com o Dadaísmo apenas a Arte é Fazer, como toda a gente faz alguma coisa o mundo torna-se num imenso médium onde já não é possível distinguir nenhuma arte.

Kurt Schwitters (1887 – 1948) o autor do projeto de largo espectro *Merz*¹⁴¹ diz que a obra de arte surge da desvalorização artística dos seus elementos:

*“Sei apenas como fazê-la; conheço apenas o material de que me utilizo; não sei para que finalidade. O material é tão pouco importante quanto eu mesmo. Essencial é o ato de dar forma. Por ser ele tão pouco importante, utilizo qualquer material.”*¹⁴²

Marcel Duchamp (1887 – 1968), que se isenta da produção dos objetos presentes nos *ready-made*¹⁴³, não deixa de defender a arte como um fazer-direto:

*“No sentido social, comum, da palavra, a criação é muito amável mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. A sua ocupação é fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende? Por outro lado, a palavra “arte” interessa-me muito. Se ela vem do sânscrito, como ouvi dizer, significa fazer. Ora toda a gente faz alguma coisa, e aqueles que fazem coisas sobre uma tela, com uma moldura, são chamados artistas. Antigamente, eram nomeados por uma palavra que eu prefiro: artesãos.”*¹⁴⁴

Marcel Duchamp sabe que a defesa do fazer implica uma abertura a todos os atos, o que, em última instância, corresponde a uma perda de importância das práticas artísticas mais óbvias e simultaneamente cria todas as condições para novas experimentações. Rosalind

¹⁴⁰ TZARA, Tristan – **Conferência sobre o Dada**. In. CHIPPI, H. B. - **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 391.

¹⁴¹ Na origem a palavra Merz não tem qualquer significado, embora sua sonoridade faça lembrar “porcaria”.

¹⁴² SCHWITTERS, Kurt – **De Merz, 1921**. in. CHIPPI, H. B. - **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 388.

¹⁴³Duchamp entrevistado por Pierre Cabanne em 1966. DUCHAMP, Marcel – **Engenheiro do Tempo perdido**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 70 e p. 71.

¹⁴⁴ Duchamp em 1966. Ibidem, p. 22.

Krauss diz que o urinol que deu origem a *Fontaine* não deixa de ser um objeto comum feito industrialmente, mas quando sofre a transposição para outro contexto, esse reposicionamento físico representa uma transformação que deve ser lida a um nível metafísico¹⁴⁵. Ou seja, neste caso, é o deslocar do objeto comum para o domínio da arte que pode ser compreendido como um fazer-direto e não a produção do urinol.

A aceitação do caos como uma condição perene de todos os lugares e de todas as épocas estabelece-se como uma espécie de unidade de culto. O princípio orientador de que a Arte é a Vida e Fazer é viver transforma todo o tipo de práticas em práticas potencialmente artísticas. O movimento Dadaísta constitui-se de um quase niilismo prático como nenhum outro possuiu até então. Hans Arp (1886 – 1966) um dadaísta que instala as suas esculturas na natureza de maneira que possam desaparecer¹⁴⁶ diz, retrospectivamente, sobre o Dadaísmo:

*“A coisa importante sobre o Dada, a meu ver, é que os dadaístas desprezavam o que é comumente considerado como arte, mas colocavam todo o universo no sublime trono da arte. Declaramos que tudo o que nasce ou é feito pelo homem é arte. A arte pode ser maligna, aborrecida, selvagem, doce, perigosa, eufórica, feia, ou uma festa para os olhos. A terra inteira é arte.”*¹⁴⁷

É fundamental que tenhamos presente que os resultados pouco convencionais do vorticismismo e dadaísmo surgem da defesa do Fazer, é esse o verdadeiro caráter do Dadaísmo em relação a outros movimentos. Como diz Hans Richter (1888-1976):

*“O Dadaísmo não se define por características unificantes como os outros estilos, mas tem uma nova ética artística de onde, de maneiras inesperadas, novos meios de expressão emergem. Estas assumiram diferentes formas em diferentes países e com diferentes artistas, de acordo com o temperamento, antecedentes e capacidade artística de cada dadaísta. A nova ética por vezes tomou uma forma positiva outras vezes negativa, aparecendo frequentemente como arte e depois novamente como a negação da arte, por vezes profundamente moral e outras vezes totalmente amoral”*¹⁴⁸

¹⁴⁵ KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. p. 94.

¹⁴⁶ “Eu queria que o meu trabalho encontrasse o seu humilde e anónimo lugar no bosque, nas montanhas, na natureza” ARP, Jean – **Looking**. In. SOBY, James Thrall – **Arp**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1958, p. 15.

¹⁴⁷ “The important thing about Dada, it seems to me, is that the Dadaists despised what is commonly regarded as art, but put the whole universe on the lofty throne of art. We declared that everything that comes into being or is made by man is art. Art can be evil, boring, wild, sweet, dangerous, euphonious, ugly, or a feast to the eyes. The whole earth is art.” Ibidem, p. 13.

¹⁴⁸ “Dada had no unified formal characteristics as have other styles. But it did have a new artistic ethic from which, in unforeseen ways, new means of expression emerged. These took different countries and with different artists, according to the temperament, antecedents and artistic ability of the individual Dadaist. The new ethic took sometimes a positive, sometimes a negative form, often appearing as art and then again

Aqui chegados, estamos em condições de compreender e de afirmar que o fazer-direto da Escultura teve uma importância central na colocação do artista no obscuro e vital centro da realidade.

Nos anos vinte, as abordagens dadaístas mais disruptivas, contraditórias e chocantes mostram-se previsíveis e saturadas. Um movimento que é por definição a “absoluta possibilidade” não se pode sistematizar, desse modo, rapidamente, os dadaístas compreendem que o seu trabalho está feito e o Dadaísmo acabado – como refere Hans Richter, o Dadaísmo pode apenas sobreviver deixando de existir¹⁴⁹.

Depois do Dadaísmo, os movimentos artísticos tendem a ver as primeiras duas décadas do século XX como uma “fase infantil” da arte moderna e vão tentar procurar fazer sentido do “tudo é tudo” herdado desse período. Mário Cesariny (1923-2006) diz que André Breton (1896-1966) vê o protesto dos dadaístas como um sonho infantil do paraíso e que “*em todas as suas palavras grita que o sonho adulto seja!*”, sugere que a arte não deve mais perseguir a igualdade dos contrários, mas sim uma “ *fusão fecundadora*”¹⁵⁰. No ano de 1920, Naum Gabo e Antoine Pevsner (1884-1962) referem-se ao passado recente da Arte como “*tumultuoso*” e admitem que gerou um “impasse” nos últimos vinte anos de pesquisas. No *Manifesto Realista* escrevem sobre novos princípios imutáveis da criação e técnica construtivistas, afirmando que “*a ação é a verdade mais elevada e mais segura*”¹⁵¹. Quem também vai reclamar a maturidade da arte, em 1930, são os artistas que assinam o manifesto de *Arte Concreta*. O posicionamento deste grupo é em muito semelhante ao dos cubistas puristas¹⁵², pois ambos querem uma Pintura imune à ambiguidade:

*“O espírito atingiu a idade da maturidade. Precisa de meios claros e intelectuais para se manifestar de uma maneira concreta.”*¹⁵³

as the negation of art, at times deeply moral and other times totally amoral.” RICHTER, Hans – **Dada art and anti-art**. Nova York: Thames & Hudson, 1997, p. 9.

¹⁴⁹ Ler RICHTER, Hans – **Dada art and anti-art**. p. 191 - p.193.

¹⁵⁰ CESARINY, Mário – **Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial**. Braga: FCM & Sistema Solar, 2021, p. 29.

¹⁵¹ GABO, Naum – **Manifesto Realista**. In. Catálogo **Naum Gabo**. Lisboa: FCG, 1972, p. 29 e p. 30.

¹⁵² Entre 1918 e 1925 os puristas propõem-se a corrigir a adulteração do cubismo e criar um sistema de estética e pintura que pudesse ser imune às interpretações pessoais. Ver HAMILTON, George Heard – **Painting and Sculpture in Europe 1880 – 1940**. p. 267.

¹⁵³ “*Peinture concrète. - L'esprit a atteint l'âge de maturité. Il a besoin de moyens clairs, intellectuels, pour se manifester d'une façon concrète.*” CARLSUND, Otto; DOESBOURG, Theo Van; HÉLION, Jean; TUTUNDJIAN, Leon; WANTZ, Marcel – **Numéro D'introduction du Groupe et la Revue Art Concret**. 3 FRS. Paris: Imp. Union, 1930, p. 2.

Cada uns destes supostos “estados maduros” da Arte tem como princípio regenerador a redefinição das artes.

O Movimento Concreto é, de todos, o mais radical quando afirma a importância de uma separação entre fazer e feito. Para os signatários do manifesto de Arte Concreta, a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pela mente [*l'esprit*] antes da sua execução¹⁵⁴, fazendo lembrar o idealismo do século XIX; o movimento condena todo o fazer-direto e Theo Van Doesburg (1883 – 1931), um dos signatários do manifesto, afirma, “*no lugar do sonho, o futuro trará a arte baseada na ciência e na técnica.*”¹⁵⁵

Os concretistas acreditam que toda a potência da obra se encerra na concretude da Ideia traduzida no objeto feito e que esse seria o modo para controlar o estado caótico em que a Arte se encontra. Logicamente, se o foco prático deixa de estar na atitude experimental para passar a estar no domínio de técnicas bem definidas, a possibilidade de redefinição das artes particulares aumenta exponencialmente, até porque, a definição da arte deixa de incluir a prática, para contemplar a Ideia ou a ideia executada. Contudo, apesar de o *Manifesto de Arte Concreta* ser bastante preciso quanto à definição de Pintura, mostra-se completamente tácito em relação à definição de escultura.

É o Construtivismo, que o artista concreto Max Bill (1908-1994) considera ser uma expressão de Arte concreta¹⁵⁶, que vai fazer um esforço para racionalizar a Escultura e reaver a sua definição. Na publicação *Circle: International Survey of Constructivist Art* de 1937, Naum Gabo, um dos editores desta importante publicação, dedica um texto à Escultura em que elabora uma matriz capaz de identificar as características que fazem de uma obra de arte uma escultura. A lista compõe-se de três pontos essenciais:

- “1) *Consiste em material concreto limitado por formas.*
- 2) *É intencionalmente feita pela humanidade num espaço tridimensional.*
- 3) *É criada com a finalidade única de tornar visíveis as emoções que o artista deseja comunicar aos outros.*”¹⁵⁷

¹⁵⁴ CARLSUND, Otto; DOESBOURG, Theo Van; HÉLION, Jean; TUTUNDJIAN, Leon; WANTZ, Marcel – **Numéro D’introduction du Groupe et la Revue Art Concrete. 3 FRS.** p. 2.

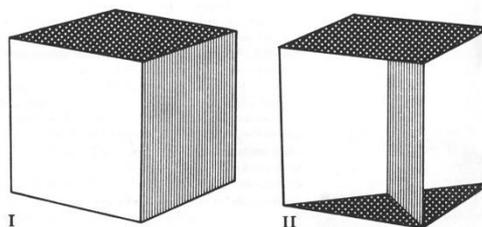
¹⁵⁵ “*A la place du rêve, l’avenir mettra l’art à base de science et de technique.*” DOESBURG, Theo Van – **Para a Pintura Branca.** In. CARLSUND, Otto; DOESBOURG, Theo Van; HÉLION, Jean; TUTUNDJIAN, Leon; WANTZ, Marcel – **Numéro D’introduction du Groupe et la Revue Art Concrete. 3 FRS.** p. 12.

¹⁵⁶ BILL, Max – **Ein Standpunkt.** Basileia: Kunsthalle Basel, 1944, p. 9.

¹⁵⁷ “*I. It consists of concrete material bounded by forms. II. It is intentionally built up by mankind in three-dimensional space. III. It is created for this purpose only, to make visible the emotions which the artist wishes to communicate to others.*” GABO, Naum – **Sculpture: Carving and Construction in Space.** In. MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum - **Circle: International Survey of Constructive Art.** Nova Iorque: Praeger Publishers, 1971, p. 104.

Todavia, esta definição acaba por ser fraca, na medida em que, em bom rigor, qualquer objeto tridimensional produzido pelo ser humano parece ser abarcado pela mesma.

Em consonância com a lógica do concretismo, Gabo afirma que para os construtivistas Forma e Conteúdo são uma só coisa¹⁵⁸ e propõe que o Construtivismo apresenta a realidade tanto interna como externa das esculturas, exemplificando a sua ideia com um esquema físico em que se podem ver dois cubos:



Gabo pretende demonstrar que, com o recurso ao método estereométrico, é possível prescindir da massa para definir espaço, ou seja, a natureza da escultura está muito ligada à ideia de corpo estereométrico, fazendo lembrar Hegel e a escultura académica do século XIX. Porém, a sua intenção já não tem como se livrar da impertinência da presença literal da Escultura, nem é alheia ao fazer-direto que os escultores promovem [Gabo incluído]. Gabo acaba por dizer que “*É impossível compreender o conteúdo de uma forma absoluta apenas pela razão*”¹⁵⁹, trazendo de volta o problema da literalidade da Escultura.

Parece que apesar dos esforços, a Escultura parece não se deixar definir. Numa outra tentativa Clement Greenberg (1909 – 1994) escreve um ensaio em que defende que, por razões históricas, as artes foram impelidas a encontrar as limitações dos seus médiums e que “*se encontram agora isoladas, concentradas e definidas*”. Diz que, na Pintura, a planura pura da tela esticada, o abandono dos contornos e a tendência para a utilização de cores puras são os seus principais elementos definidores e, no que diz respeito à Escultura:

*“a pedra parece estar a ponto de reincidir no monólito original, e a fundição parece afinilar e suavizar-se em torno do fluxo derretido original que foi vertido, ou tenta lembrar a textura e plasticidade do barro em que foi trabalhada pela primeira vez.”*¹⁶⁰

¹⁵⁸ GABO, Naum – **The Constructive Idea in Art**. In. MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum -**Circle: International Survey of Constructive Art**. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1971, p. 6.

¹⁵⁹ “*It is impossible to comprehend the content of an absolute shape by reason alone.*” Idem – **Sculpture: Carving and Construction in Space**. p. 110.

¹⁶⁰ “*And as in painting the pristine flatness of the stretched canvas constantly struggles to overcome every other element, so in sculpture the stone figure appears to be on the point of relapsing into the original monolith, and the cast seems to narrow and smooth itself back to the original molten stream from which it was poured, or tries to remember the texture and plasticity of clay in which it was first worked out.*”



Naum Gabo – “Construção linear no espaço No. 1”; Vidro acrílico e nylon; 30x 30x 6cm; 1945-1946

161

GREENBERG, Clement – **Towards a Newer Laocoon**. In. DUPEE, F. W.; MACDONALD, Dwight; MORRIS, L. K. George; PHILLIPS, William; RAHV, Philip – **Partisan Review**, Volume 7, nr. 4. Nova York: 1940, p.308 e p.309.

¹⁶¹ https://images.weserv.nl/?url=https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1945/01/47.1101_ph_web-1.jpg&w=870

Greenberg considera que é pelos processos práticos herdados da Academia que a Escultura se voltou a encontrar com a sua definição, mas para o fazer, vai considerar que as esculturas que não são nem talhadas, nem fundidas, são “*corpos estranhos*”, híbridos gerados entre a Pintura e Escultura:

*“Artistas como Hans Arp, que começam como pintores, eventualmente escapam da prisão do plano único pintando sobre madeira ou gesso e utilizando moldes ou carpintaria para subir e descer planos. Eles vão, por outras palavras, da pintura ao baixo-relevo colorido, e finalmente - até agora têm de voar noutros para regressar à tridimensionalidade sem ao mesmo tempo arriscar a ilusão - tornam-se escultores e criam objectos à volta, através dos quais podem libertar os seus sentimentos de movimento e direcção da crescente geometria ascética da pintura pura. (Excepto no caso de Arp e de um ou dois outros, a escultura da maioria destes pintores metamorfoseados é muito pouco escultórica, resultando como resulta da disciplina da pintura. Utiliza cores, formas frágeis e intrincadas e variedade de materiais. É construção, fabrico)”*¹⁶²

Contudo e subsequentemente, os “corpos híbridos” da escultura construída não param de se multiplicar e Greenberg é obrigado a admitir que o regresso ao trabalho da pedra, barro e bronze não integra um movimento central, como tinha previsto:

*“a especialização das artes não se deve principalmente à prevalência da divisão do labor, mas à nossa crescente fé e gosto pelo imediato, pelo concreto, pelo irreduzível.”*¹⁶³

A formação do olhar teórico vem na sequência da tradição académica, é não-prático e, portanto, maioritariamente vai procurar as suas respostas a partir de objetos consumados e, aí, na literalidade dos corpos, todos se apresentam pela definição da sua concretude.

Posto assim, a concretude do objeto-feito parece constituir o único campo verdadeiramente válido para meditar uma Escultura definida. No entanto, o campo

¹⁶² “Artists like Hans Arp, who begin as painters, escape eventually from the prison of the single plane by painting on wood or plaster and using molds or carpentry to raise and lower planes. They go, in other words, from painting to colored bass-relief, and finally – so far they must fly in order to return to three-dimensionality without at the same time risking the illusion – they become sculptors and create objects in round through which they can free their feelings for movement and direction from increasing ascetic geometry of pure painting. (Except in the case of Arp and one or two others, the sculpture of most of these metamorphosed painters is rather unsculptural, stemming as it does from the discipline of painting. It uses color, fragile and intricate shapes and a variety of materials. It is construction, fabrication.)” *Ibidem*, p. 309.

¹⁶³ “The growing specialization of the arts is due chiefly not to the prevalence of the division of labor, but to our increasing faith in and taste for immediate, the concrete, the irreducible. To meet this taste, the various modernist arts try to confine themselves to what is most positive and immediate in themselves.” *Idem – Art and Culture and Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1965, p. 139.

concreto do objeto-feito não se desliga do campo concreto do fazer, e alguns escultores defendem que as intenções práticas embatem e transformam-se na concretude do fazer.

Henry Moore considera que os escultores e pintores que tentam expressar os seus objetivos com “*acabada exatidão lógica*” correm o risco de se transformarem em teóricos cuja obra concreta é apenas uma exposição limitada de concreções de termos lógicos e de palavras sendo, portanto, “*um erro*” que o façam¹⁶⁴. Hans Arp defende que a concretude da Arte Concreta depende da relação direta com o fazer:

*“Os artistas indispostos com a arte que apoia a vaidade do homem [...] não querem reproduzir, mas produzir. Querem produzir como uma planta que produz fruto e é incapaz de reproduzir uma natureza-morta, uma paisagem ou um nu. Querem produzir diretamente, e não através de um intérprete. Mas nada é menos abstrato do que a arte abstrata. [...] Os artistas não deveriam assinar as suas obras de arte concreta. Esses quadros, esculturas, objetos deveriam permanecer anônimos e formar parte da grande oficina da natureza. Esses artistas devem trabalhar comunalmente como faziam os artistas da idade média.”*¹⁶⁵

Quando a Segunda Guerra Mundial eclode na Europa, os dois motivos principais para a indefinição da Escultura continuam a afirmar-se do outro lado do oceano, nomeadamente, a dificuldade que existe em separar a literalidade de uma escultura de qualquer outro objeto e o interesse pelo fazer-direto.

No ano de 1955, Albert Einstein (1879-1955) e Bertrand Russell (1872-1970), dois dos mais importantes intelectuais da época, alertam o mundo para os perigos comuns de uma crise atômica:

“Falamos nesta ocasião, não como membros desta ou daquela nação, continente, ou credo, mas como seres humanos, membros da espécie Humana, cuja existência contínua está em dúvida. O mundo está cheio de conflitos; e, a ensombrar todos os conflitos menores, a disputa titânica entre o comunismo e o anticomunismo. Quase todas as pessoas politicamente conscientes têm sentimentos fortes sobre uma ou mais destas questões; mas queremos que, se puderem, ponham de lado tais sentimentos e se considerem apenas como membros de uma espécie biológica

¹⁶⁴ MOORE, Henry – **O escultor fala**. In CHIPP, Hershel b. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 604.

¹⁶⁵ “*Certain artists have had their stomach turned by this spurious conception of the world and of art which has buoyed up the vanity of man. These artists do not wish to copy nature. They do not wish to reproduce but to produce. They wish to produce as a plant which produces a fruit and is unable to reproduce a still life, a landscape or a nude. They wish to produce directly and not through an interpreter. But then nothing is less abstract than Abstract art. [...] Artists should not sign their works of Concrete art. These paintings, sculptures, objects should remain anonymous and form part of nature's great workshop as leaves do, and clouds, animals and men. Yes, man must once again become part of nature. These artists should work communally as did the artists of the Middle Ages. In 1915, 0; Van Rees, C. Van Rees, 0. Freundlich, S, Tauber and myself made several attempts at such a collaboration.*” ARP, Jean – **Abstract Art Concrete Art**. In. GUGGENHEIM, Peggy - **Art of This Century 1910 – 1942**. Nova York: Arno Press, 1942, p. 29.

que teve uma história notável, e cujo desaparecimento nenhum de nós pode desejar. Tentaremos não dizer uma única palavra que deva apelar a um grupo e não a outro. Todos, igualmente, estão em perigo, e, se o perigo for compreendido, existe a esperança de que possam coletivamente evitá-lo."¹⁶⁶

Pela primeira vez na história, um texto considera a humanidade como um todo pela ameaça da sua extinção. Os signatários do manifesto pedem que a humanidade ponha de lado as suas diferenças e se una em função de uma só causa, já que os ideais das grandes potências se mostram totalmente incapazes de dar resposta aos problemas que o mundo enfrenta. O legado dos artistas do princípio do século [primitivismo; vitalismo; inconsciente coletivo; etc.] encontra na sua noção de unidade uma nova validade perante os desafios que a humanidade enfrenta. David Smith (1906-1965) diz em 1960:

"A ordem do todo pode ser percebida, mas não planeada. A lógica, a verborreia e a sabedoria atrapalharão o caminho. Quando trabalho, não há consciência de ideais, mas intuição e impulso."¹⁶⁷

Em 1959, no Rio de Janeiro, um grupo de artistas que publica o Manifesto Neoconcreto, uma crítica à posição racionalista do primeiro Concretismo¹⁶⁸, que acusa de roubar à Arte toda a sua autonomia e substituir as suas qualidades intransferíveis por noções da objetividade científica. O manifesto afirma ainda que a obra de arte não pode ser concebida como uma máquina que produz um mero objeto, devendo, sim, ser produzida corpo-a-corpo como um organismo vivo:

A obra deve ser concebida como um "quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá totalmente à abordagem direta,

¹⁶⁶ "We are speaking on this occasion, not as members of this or that nation, continent, or creed, but as human beings, members of the species Man, whose continued existence is in doubt. The world is full of conflicts; and, overshadowing all minor conflicts, the titanic struggle between Communism and anti-Communism. Almost everybody who is politically conscious has strong feelings about one or more of these issues; but we want you, if you can, to set aside such feelings and consider yourselves only as members of a biological species which has had a remarkable history, and whose disappearance none of us can desire. We shall try to say no single word which should appeal to one group rather than to another. All, equally, are in peril, and, if the peril is understood, there is hope that they may collectively avert it." EINSTEIN, Albert ; RUSSEL, Bertrand - **Russel-Einstein Manifesto**. In.

<https://www.atomicheritage.org/key-documents/russell-einstein-manifesto>

¹⁶⁷ "The order of the whole can be perceived, but not planned. Logic and verbiage and wisdom will get in the way. When I work, there is no consciousness of ideals – but intuition and impulse." SMITH, David – **Notes on my Work**. KRAMER; Hilton – **Arts**. Nova York: The Arts Digest, Inc., 1960, p. 44.

¹⁶⁸ Publicado no Rio de Janeiro, em 1959 o Manifesto Neoconcreto começa assim: "A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista." CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reinaldo; SPANÜDIS, Theon - **Experiência Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical, 1959, p. 2.

fenomenológica. que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por virtude extraterrena: supera-o por transcender essas técnicas mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge pela primeira vez."¹⁶⁹

Não podemos deixar de citar Lygia Clark pela importância que tem para a escultura pós-moderna. A autora questiona a objetividade do objeto escultórico por via do fazer-direto do espectador - na série de trabalhos "Bichos", de 1960, são esculturas articuladas que podem ser manuseadas e transformadas pelo espectador¹⁷⁰ ou em "Caminhando", de 1964, em que a artista propõe ao espectador que se torne artista e produza a obra¹⁷¹. As palavras de Clark sobre processo de criação de escultura apontam no sentido de uma arte processual e, pondo de parte a vertente participativa, poderiam ter sido ditas por um artista moderno da primeira metade do século XX:

"Inicialmente, o "Caminhando" é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. À relação dualista entre o homem e o "Bicho" que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis. Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o "Caminhando"."¹⁷²

Clark [re]descobre que o processo criativo dá sentido a uma imanência em oposição à transcendência, descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa "descoberta do corpo", para uma "reconstituição do corpo"¹⁷³.

¹⁶⁹ CASTRO, Amilcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reinaldo; SPANÜDIS, Theon - **Experiência Neoconcreta**. p. 2.

¹⁷⁰ CLARK, Lygia – **Bichos**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7072/bichos-0784251-texto>

¹⁷¹ "Caminhando" é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O "Caminhando" tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um "Caminhando" com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfile uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho." <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6275/caminhando-061381-texto> CLARK, Lygia – **Bichos**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6275/caminhando-061381-texto>

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ P. 159.

A abstração geométrica do concretismo europeu, e que pode ser ligada a um tipo de idealismo, não goza de grande prestígio entre as vanguardas americanas, sobretudo depois de ter dado provas práticas de inadequação à resposta dos desafios do Fascismo¹⁷⁴. O racionalismo utópico parece ter laivos de um absolutismo pouco atrativo e parece ser o aspecto menos útil do legado das primeiras vanguardas. A arte americana está mais interessada na fluidez vitalista bergsoniana e nos princípios do Cubismo.

Os artistas norte americanos que, nesta altura, tentam articular os seus projetos, falam de mito e transcendência, das raízes da arte no inconsciente e da arte, ela mesma, como um ato solitário. Voltam-se para a valorização da experiência, para a expressão e abstração, acabando por gerar o movimento artístico do pós-guerra que ficou conhecido com a empática conjugação *expressionismo-abstrato*¹⁷⁵. Clement Greenberg revela a condição direta e universal da obra de arte abstrata quando diz, em 1961, que, depois de rejeitar a ilusão do espaço tridimensional, a pintura expressionista abstrata perdeu o seu dentro e tornou-se um fora:

*“A imagem tornou-se agora uma entidade pertencente à mesma ordem de espaço que os nossos corpos; já não é o veículo de um equivalente imaginário dessa ordem. O espaço pictórico perdeu o seu "interior" e tornou-se todo "exterior". O espectador já não pode escapar para dentro dele do espaço em que ele próprio se encontra.”*¹⁷⁶

A condição antiga da Arte – como um Fazer – nos anos sessenta, lança um quebra-cabeças aos escultores americanos que sentem uma enorme dificuldade em diferenciar uma escultura de qualquer outro tipo de objeto – a Escultura permaneceu sempre literal¹⁷⁷.

Apesar dos escultores saberem que para fazer uma escultura não basta “*pegar num metro cúbico de espaço e apresentá-lo*”¹⁷⁸ as tentativas teóricas que se propõe a pensar a Escultura, acabam por ser ambíguas. Sidney Geist (1914-2005) escreve o texto “*Escultura e outro problema*” onde reflete sobre a estabilidade da definição de Pintura

¹⁷⁴ HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1900 - 2000 An Anthology of Changing Ideas**. p. 557.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 558.

¹⁷⁶ “*The picture has now become an entity belonging to the same order of space as our bodies; It is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. Pictorial space has lost its "inside" and become all "outside". The spectator can no longer escape into it from the space in which he himself stands.*” GREENBERG, Clement – **Art and Culture and Critical Essays**. p. 136 e p. 137.

¹⁷⁷ “*If, as I believe, abstract sculpture meets less resistance than abstract painting, it is because it has not had to change its language so radically. Whether abstract or representational, its language remains three-dimensional-literal. Constructivist or quasi-constructivist sculpture, with its open, linear forms and denial of volume and mass, may puzzle eyes attuned to the monolith, but it does not require them to be refocused.*” Ibidem, p. 137.

¹⁷⁸ SUVERO; Mark di – **Declaration**. Venice Beach, California, 2019 in. <https://www.youtube.com/watch?v=7tRZ8SLjDZk&t=32s>

em relação à de Escultura. O autor questiona-se sobre a causa que leva a que todas as experiências pictóricas que saem dos estanques limites da definição planar de Pintura serem, inevitavelmente, enquadradas no campo da Escultura, enquanto o contrário não acontece:

*“Os quadros, como coisas, não podem mudar muito e ainda continuar sendo quadros, e isso porque a ideia de planura de uma superfície é absoluta e não suscetível de muita variação. [...] Enquanto qualquer acréscimo volumoso à superfície de um quadro, ou mesmo um formato pouco comum, pode colocá-lo no domínio da escultura, o fato de se colorir uma escultura nunca a faz pender para o domínio da pintura.”*¹⁷⁹

Numa outra indagação sobre a definição da Escultura, Sidney Geist procura diferenciar escultura de escultórico, considerando que estes dois termos não se podem confundir:

*“Há toda uma classe de coisas tridimensionais a que se pode chamar de objetos, mas não de esculturas. Tais objetos são, com frequência, escultóricos, isto é, como a escultura num de seus aspetos, como acontece com um automóvel, um seixo. [...] Quando dissemos que a escultura não é escultórica, não é um objeto, não é um jogo, demonstração, máquina arquitetura ou teatro – o que é ela? É uma figuração com uma presença, uma coisa de antiga linhagem, aprendida sempre com a escultura de antigamente, e a ideia é passada para quem a pode perceber.”*¹⁸⁰

As palavras de Geist parecem carregadas de sentido, mas não deixam de se envolver de um caráter hermético, porque ainda assim não parece haver uma definição de escultura que permita declinar os sentidos do escultórico. Igualmente obscura parece ser a declaração do escultor Richard Stankiewicz (1922-1983) quando diz:

*“As coisas podem estar objetivamente presentes sem ter o poder de afetar o que chamamos de “presença”. O objeto extraordinário, aquele que tem presença, é o que está ali, de maneira subjetiva e tirânica: não pode ser ignorado, não pode deixar de ser contemplado. Parece-me que essa qualidade intensiva das coisas é aquilo que uma obra deve ter para ser uma escultura, e qualquer meio técnico usado para chegar a isso é permitido. Essa presença é o realismo final, e nada tem a ver com semelhanças com a “natureza.”*¹⁸¹

¹⁷⁹ “Os quadros, como coisas, não podem mudar muito e ainda continuar sendo quadros, e isso porque a ideia de planura de uma superfície é absoluta e não suscetível de muita variação. [...] Enquanto qualquer acréscimo volumoso à superfície de um quadro, ou mesmo um formato pouco comum, pode colocá-lo no domínio da escultura, o fato de se colorir uma escultura nunca a faz pender para o domínio da pintura.” GEIST, Sidney – **Escultura e Outro Problema**. CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 592.

¹⁸⁰ GEIST, Sidney – **Escultura e Outro Problema**. CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. p. 593.

¹⁸¹ “Things may be objectively present without having the affective power that we call “presence”. The extraordinary object, the one with presence, is one which is subjectively and tyrannically there: it can no

Provavelmente, é devido à falta de clareza da definição de escultura que Anthony Caro (1924-2013) faz uso da presentificação pictórica para demonstrar a diferença entre uma escultura e um objeto comum¹⁸²; ou seja, os escultores recorrem à desconstrução e presentificação do plano pictórico afirmando a Escultura pelos limites da Pintura que puderam ser estabelecidos na singularidade do plano presentificado.

No final da década de cinquenta, princípio da década de sessenta, as *Esculturas como ambiente*, de Herbert Ferber (1906 – 1991), partilham a sensibilidade construtivista na sugestão da totalidade espacial pelo vazamento do núcleo do objeto, mas já não se propõem simplesmente a trocar a massa sólida da escultura, por ar. O autor pretende que o núcleo da escultura possa ser habitado e dê expressão da totalidade do real, não só por via da literalidade do objeto, mas também, do próprio espetador¹⁸³. A *escultura como ambiente* de Ferber é mais um ponto transatlântico na linha de investigação iniciada pelas vanguardas europeias – a fisicalidade como possibilidade material da obra; lembramos, da *Merzbau* de Kurt Schwitters que é, segundo o autor, uma escultura invertida, no sentido em que pode ser habitada sob a forma de gruta. Pela mesma altura, surgem as instalações; *Environments*; *Happenings*; *Body art*, *Land art*, etc, que vão tornar a palavra «escultura» cada vez mais difícil de pronunciar.

No ano de 1967, Stanley Clavell diz que não existem critérios claros para determinar se um objeto é, ou não é, uma Pintura ou uma Escultura e que a tarefa do artista, tal como a do crítico, é a de encontrar aquilo de que a arte, em última instância, depende; não importando que os critérios *a priori* não existam – o importante é perceber que estes devem ser descobertos¹⁸⁴. Parece-nos que aquilo que Clavell quer dizer é que as definições de cada uma das artes individuais se encontram abertas à reformulação e à

more be ignored than being stared at can. It seems to me that this charged quality of things is what a work must have to be sculpture and any technical means for achieving it is allowable. It is the ultimate realism, this presence, having nothing to do with resemblances to "nature." STANKIEWICZ, Richard – **Richard Stankiewicz**. In. MILLER, Dorothy C. – **Sixteen Americans**. Nova York: MOMA, 1959, p. 70.

¹⁸² KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. p. 239.

¹⁸³ “*Pode-se, pelo contrário, dizer que essa escultura [a nova] abandonou totalmente a ideia de superfície, de modo que, em vez de encerrar o volume, a sua forma permite o livre uso dos espaços como partes essenciais da escultura. Somos envolvidos por esses espaços como se houvesse uma compulsão cinética para os penetrar e movimentar à volta deles.*” FERBER, Herbert – **On Sculpture**. In. LIPMAN, Jean – **Art in America, December**. The Pond-ekberg co., 1954, p. 265.

¹⁸⁴ CAVELL, Stanley – **Must we mean What we say?** Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 119.



Kurt Schwitters – Merzbau; Materiais variados; 1923-1937
185

¹⁸⁵ https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2012/07/merzbau2-643x896.jpg

adjetivação¹⁸⁶, mas que cada arte em particular mantém o compromisso com aquilo que foi no passado.

No mesmo ano, Donald Judd (1928 – 1994) escreve *Objetos Específicos* onde vai fazer precisamente o contrário. Ao invés de declarar a abertura da Escultura, reforça a sua estanquicidade. Afirma que a Pintura e a Escultura “*são formas de arte circunscritas que produzem qualidades bastante definidas*”¹⁸⁷, recuperando, na primeira parte do texto, a definição de Pintura que vinha sendo construída desde o purismo cubista e concedendo depois um trecho dedicado à definição da Escultura, que diz o seguinte:

*“Na sua maioria, a Escultura é como a Pintura que precedeu Pollock, Rothko, Still e Newman. A coisa nova sobre ela é a sua ampla escala. Os seus materiais são um tanto mais enfatizados do que antes. A imagética envolve algumas semelhanças evidentes com coisas visíveis e uma série de referências mais oblíquas, tudo generalizado à compatibilidade. As partes e o espaço são alusivos, descritivos e algo naturalistas. A maior parte da escultura é feita parte por parte, por adição, composta. As partes principais continuam a ser bastante discretas. Elas e as peças pequenas são uma coleção de variações, pequenas a grandes. Existem hierarquias de clareza e força e de proximidade a uma ou duas ideias principais. A madeira e o metal são os materiais correntes, sozinhos ou juntos, e se juntos é sem muito contraste. Raramente existe qualquer cor. O contraste médio e o monocromo natural são gerais e ajudam a unificar as partes.”*¹⁸⁸

Nós compreendemos que algumas vistas de *Um amanhecer* de Anthony Caro façam lembrar alguns relevos *S/título* do pintor Leon Tutundjian ou que a *Escultura como ambiente* de Herbert Ferber lembre uma ampliação direta das suas *Homenagens a Piranesi*, mas que a definição de Escultura seja igual à Pintura anterior ao Expressionismo abstrato numa escala maior, parece-nos vago e redutor.

¹⁸⁶ “Se tomarmos o ponto de vista da versão adjetivada (falarmos mais do fotográfico do que da fotografia, do escultórico do que da escultura, do performativo do que da performance) podemos abrir o debate crítico a uma possibilidade mais dúctil que pode atravessar épocas, procedimentos e formalidades na deteção de linhagens ou de constelações (dependendo de adotarmos um modelo diacrónico ou sincrónico), sem perder historicidade.” SARDO, Delfim – **O Exercício Experimental da Liberdade**. p. 349.

¹⁸⁷ JUDD; Donald – **Specific Objects**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 824.

¹⁸⁸ “The new work [three dimensional] obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting. Most sculpture is like the painting which preceded Pollock, Rothko, Still and Newman. The newest thing about it is its broad scale. Its materials are somewhat more emphasized than before. The imagery involves a couple of salient resemblances to other visible things and a number of more oblique references, everything generalized to compatibility. The parts and the space are allusive, descriptive and somewhat naturalistic. Most sculpture is made part by part, by addition, composed. The main parts remain fairly discrete. They and the small parts are a collection of variations, slight through great. There are hierarchies of clarity and strength and of proximity to one or two main ideas. Wood and metal are the usual materials, either alone or together, and if together it is without much of a contrast. There is seldom any colour. The middling contrast and the natural monochrome are general and help to unify the parts.” Ibidem, p. 826.



1.



2.

1. Leon Tutundjian – “S/título”; Metal, Madeira pintada; 32x 27cm; 1929¹⁸⁹
2. Anthony Caro – Pompadour; Ferro pintado; Instalação; 1963

¹⁸⁹ <https://tutundjian.org/wp-content/uploads/2019/07/Leon-Tutundjian-Sans-titre-1929-bois-metal.jpg>

O texto de Judd deixa-nos pensar que talvez tenha definido a Escultura desse modo devido à urgência que tem em abarcar para a sua teoria o campo indefinido da Escultura. Judd propõe uma “*terceira arte do campo plástico*” que diz já não ser, nem a Pintura nem a Escultura, mas antes a “*obra tridimensional*” descrita como semelhante ao “*mero objeto*”. Precisamente o tipo de objeto híbrido que, ao longo do modernismo, vem dificultando a definição de Escultura. Ou seja, o “sanar” da Escultura é essencial para que Judd defina a “*obra de arte tridimensional*” como tudo aquilo que fica fora desse saneamento. Não será de espantar, portanto, que esta nova arte seja tão indefinida quanto a Escultura no momento exatamente anterior ao texto *Objetos Específicos*. Em modo de confirmação da nossa dedução, veja-se o que diz Judd sobre a delimitação dessa terceira arte:

*“Não houve tempo nem trabalho suficiente para ver limites. Até agora, considerado mais amplamente, as três dimensões são, acima de tudo, um espaço para onde se pode ir. [...] Porque a natureza das três dimensões não está definida de antemão, algo credível pode ser feito, praticamente qualquer coisa.”*¹⁹⁰

Em resposta a Judd, Michel Fried escreve *Arte e Objetividade* onde defende a obra de arte moderna como um objeto presentificado e anuncia que a arte contemporânea corre o perigo de se teatralizar. De maneira simplificada, considera que a “arte objetual” corre o risco de se tornar um mero adereço num palco, isto é, de perder a sua condição presentificada e tornar-se parte de uma situação externa a si mesma, desaparecer e perder o seu caráter de exceção¹⁹¹.

Em 1967, Richard Serra faz uma compilação de “*ações para se relacionar consigo próprio, com o material, com o lugar e com o processo*” – *Verb List*. Esta lista de ações aponta precisamente para uma definição de escultura pela forma como se lida com um conjunto de valores escultóricos. Numa entrevista conduzida por Hal Foster, em que Serra demonstra a sua distância em relação ao conceptualismo, o artista assume-se como escultor, dizendo que a Escultura é uma arte independente e que a sua definição passa sobretudo por uma questão de processo:

“Se tudo o que não é pintura ou fotografia passou a ser classificado como “escultura”, isso é um problema diferente. Na escultura não se pode fugir a certas coisas: material, massa, peso, gravidade, equilíbrio, lugar, luz, tempo,

¹⁹⁰ “*There hasn't been enough time and work to see limits. So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move to. [...] Because the nature of three dimensions isn't set, given beforehand, something credible can be made, almost anything.*” Ibidem, p. 827.

¹⁹¹ FRIED, Michel – **Art and Objecthood**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1998, p. 168.

movimento. São dados adquiridos e a forma como se lida com eles define o que se faz..”¹⁹²

Robert Morris que faz um percurso mutante, começa alinhado com um tipo de obra conceptual e Minimalista e acaba com a negação da mesma – sempre tentando escapar ao perigo da fixação, reificação e conseqüente mercantilização da atividade artística. Escreve no ano de 1970 “*A fenomenologia de Fazer*”, onde defende que a performatividade implicada no Fazer tem a potência de gerar um objeto artístico por si. O objetivo de Morris passa por aproximar na obra os meios dos fins, a exposição que apresentou em 1971 na Tate Gallery em Londres reúne um conjunto de trabalhos interativos que experimentam as concepções sobre o espaço escultórico e a fisicalidade humana, levando a que os visitantes do museu pusessem o seu próprio corpo à prova e fizessem a obra – lembrando Lygia Clark. Morris nota que os materiais não estão tanto a ser sondados em busca de aberturas que permitam “*o acesso comportamental artístico*”, para que isso aconteça, avança, é necessário “*substituir o substantivo estático da forma pelo verbo dinâmico "agir" na prioridade do fazer.*”¹⁹³

Sobre o mesmo assunto Eva Hesse, diz que aquilo que lhe importa no Fazer não é a qualidade técnica no sentido artesanal, mas um encontrar do “*potencial*” da obra por via do trabalho:

“À medida que se trabalha, a própria peça pode definir ou redefinir o passo seguinte, ou o passo seguinte combinado com uma ideia vaga... Quero permitir-me ao que está a acontecer e ao que pode acontecer e ser completamente livre para deixar isso ir e mudar... No entanto, tenho um sentimento muito forte em

¹⁹² “*If everything that’s not painting or photography has now come to fall under the rubric “sculpture,” well, that’s a different problem. In sculpture you can’t get away from certain things: material, mass, weight, gravity, balance, place, light, time, movement. They’re givens, and how you deal with them defines what you make.*” SERRA, Richard; FOSTER, Hal – **Richard Serra Hal Foster Conversations about Sculpture.** Yale, 2018, 24 e p. 25.

¹⁹³ “*If the static noun of form is substituted for the dynamic verb to “act” in the priority of making, a dialectical formulation has been made. what has been underlined by recent work in the unconstructed mode is that since not two materials have the same existential properties, there is no single type of act that can easily structure one’s approach to various materials. Of course the number of possibilities for the basic kinds of interactions with the materials are limited, and processes do tend to become forms that can be extrapolated from material interaction to another. But what is clear in some recent work is that materials are not so much being probed for openings that allow the artistic behaviouristic access. What ties a lot of work together is its sharing of the “automated” step in the making process, which has been enlisted as a powerful ally in the recovery of means or time and in increasing the coherence of the making phase itself.*” MORRIS, Robert – **Some Notes on the Phenomenology of Making. Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris.** Londres: The MIT Press, 1993, p. 91.

relação à honestidade - e, no processo, gosto de ser, soa a piroso, fiel ao que quer que seja que uso, e usá-lo da maneira menos pretensiosa possível... ”¹⁹⁴

Em 1972, numa conversa registada por Clara Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys, diz que o seu conceito de Escultura é “*mais amplo do que trabalhar um material*” e que a linguagem e o pensamento podem ser entendidos como uma primeira forma de escultura. Para Beuys, o seu trabalho enquanto escultor consiste em fomentar a autodeterminação e criatividade de cada indivíduo. O autor acredita que uma vez emancipada a potência criativa de cada pessoa o tecido social transforma-se, fazendo crescer um corpo social resoluto [de artistas] que atua em diversas frentes, o que faz colapsar os conceitos/fronteiras da arte e dá origem ao que chamou de “Escultura social”¹⁹⁵.

Aqui chegados, podemos compreender que a partir do momento em que a Arte passa a ser considerada como um Fazer, uma corrente de experimentações iniciada pelas vanguardas europeias prosseguiu, tornando a Escultura, como qualquer outra arte cada vez mais e mais indefinida. No entanto, no debate crítico que prossegue ao longo de todo o século XX, continua-se a recorrer ao termo «escultura», assim como à versão adjetivada aberta «escultórico». A dificuldade na utilização destes termos parece existir numa “infinita maleabilidade” da categoria de Escultura. Isso haveria de mudar quando em 1979, Rosalind Krauss escreve o texto “*A Escultura no Campo Ampliado*”.

Krauss culpa a atitude historicista da crítica pela indefinição da Escultura, apontando o dedo à maneira como esta “*forçou a semelhança entre práticas díspares*” e fez com que o termo «escultura» ficasse cada vez mais abrangente. No texto, a autora propõe-se a oferecer a atenção e o cuidado que a Escultura não teve, afirmando saber muito bem o que é a Escultura:

“Eu diria que sabemos muito bem o que é uma escultura. Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma

¹⁹⁴ “*As you work, the piece itself can define or redefine the next step, or the next step combined with some vague idea... I want to allow myself with what is happening and what can happen and be completely free to let that go and change... I do, however, have a very strong feeling about honesty - and in the process I like to be, it sounds corny, true to whatever I use, and use it in the least pretentious way...*” HESSE, Eva - **An Interview with Eva Hesse**. In. **Artforum**. Vol. 7, nº 9, Nova York, 1970, p. 59.

¹⁹⁵ BEUYS, Joseph - **Cada homem um artista**. Porto: Editora 7 Nós, 2011, p. 141 e p. 142.

representação comemorativa – que se situa em determinado lugar e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso desse lugar.”¹⁹⁶

197

Krauss vai alicerçar na definição de Escultura anterior as bases para a construção de um *Campo Expandido* capaz de abarcar aquilo que foi e é Escultura.

O sistema de Krauss formula um conjunto de operações algébricas partindo do elemento positivo > *Escultura [E]*. A primeira operação proposta acontece a partir da falência da convenção de monumento no século XIX. Segundo a autora, a escultura entra na “*condição negativa do monumento*” e consegue explorar o espaço excluído pela convenção anterior. Então, a primeira equação que vai apresentar é a seguinte:

Escultura é igual à sua *Condição negativa [Cⁿ]*;

$$E = C^n$$

Posto isto, falta determinar que experiências ocupam a condição negativa da Escultura. A autora vai identificar a condição negativa do monumento dizendo que esta “*era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem*”. A partir destes valores passa a ser possível afirmar que:

Condição negativa é igual a *não-arquitetura [-A]* mais *não-paisagem [-P]*;

$$C^n = -A + -P$$

Podemos então reformular a primeira equação para o conjunto binário:

Escultura [E] é igual a *não-arquitetura [-A]* mais *não-paisagem [-P]*;

$$E = -A + -P$$

¹⁹⁶ “Yet I would submit that we know very well what sculpture is. And one of the things we know is that it is a historically bounded category and not a universal one. As is true of any other convention, sculpture has its own internal logic, its own set of rules, which, though they can be applied to a variety of situations, are not themselves open to very much change. The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place.” KRAUSS, Rosalind – **Sculpture in the Expanded Field**. in. FOSTER, Hal - **The Anti-Aesthetic Essays in Postmodern Culture**. Washington: Bay Press, 1983, p. 31.

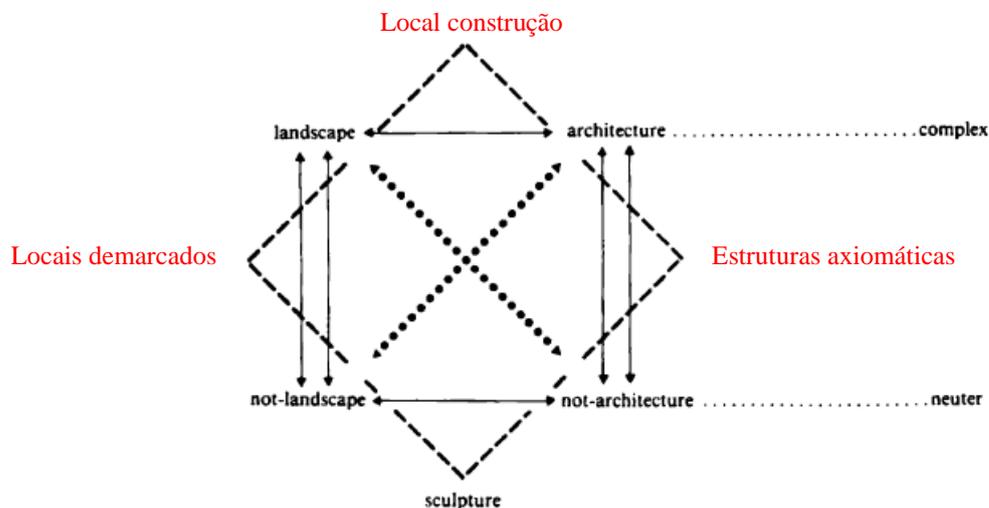
¹⁹⁷ <https://i.pinimg.com/originals/b9/fc/fb/b9fcfb04cebb32ec851bcff367f624c3.jpg>

Como *não-arquitetura* [-A] e *não-paisagem* [-P] são opostos entre si, na medida em que são termos que expressam o não-construído e o construído, o natural e o cultural, é possível fazer a sua inversão. “De acordo com a lógica de um certo tipo de expansão de grupo Klein, a *não-arquitetura* é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo *paisagem* e *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*”¹⁹⁸. Ou seja:

Escultura [E] é igual a *não-arquitetura* [-A] que é igual a *paisagem* [P] mais *não-paisagem* [-P] que é igual a *arquitetura* [A].

$$E = -A,P + -P,A$$

Assim, por meio desta expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo quaternário em que ambos espelham a oposição original e, ao mesmo tempo, abre-a¹⁹⁹. O campo quaternário ou expandido, é apresentado [a preto] por Krauss no seguinte diagrama:



O campo expandido é, portanto, gerado pela problematização de um conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. A partir da relação possível presente no diagrama, Krauss propõe três novas categorias *locais demarcados*, *local-construção* e *estruturas axiomáticas*, cada uma delas conjuga dois elementos do campo quaternário apresentado anteriormente [a vermelho no diagrama anterior]. Assim, o campo definido pela Escultura de Krauss proporciona um conjunto expandido, mas finito de posições a ocupar e a explorar, como a permissão para a

¹⁹⁸Ibidem, p. 36.

¹⁹⁹ Ver - Ibidem, p. 37.

organização de um tipo de trabalho que não é ditado pelas condições de um determinado meio. A abertura deste sistema permitiu que sobrevivesse até hoje, sensivelmente quarenta anos depois de ter sido elaborado continua como referência principal para a teoria da escultura contemporânea²⁰⁰.

No entanto, não podemos deixar de notar que a abertura do sistema de Krauss se faz apenas para a frente no tempo, deixando de fora uma imensidão de objetos aos quais chamamos esculturas e que não podem ser abarcados pela estrutura conceptual relativa ao monumento – certamente, uma estátua de um falo na Grécia antiga, ou uma pequena escultura portátil pré-histórica, geram um conjunto de delimitações divergentes daquelas que são próprias do monumento. Além do mais, Krauss parece sugerir que o objeto-escultórico moderno é tão positivo quanto a estatuária no que diz respeito à delimitação do seu corpo em relação ao espaço [apesar de ser nómada e se mover no campo negativo da estatuária], quando, no nosso entendimento, a partir do momento em que a condição moderna passa a ser a de uma espécie de imersão numa realidade material, que aproxima a arte da vida, o fazer-direto deita por terra qualquer delimitação possível entre espaço e objeto. Portanto, parece-nos que o esquema de Krauss exclui a possibilidade de pensar o corpo do objeto-moderno como espaço.

No segundo capítulo deste trabalho, tentaremos compreender a viabilidade de uma definição para Escultura que seja suficientemente estável e capaz de abranger as esculturas anteriores à convenção do monumento renascentista.

²⁰⁰ BRÁS, Celina – Esculpir o Tempo – **Múltiplas Perspectivas, Ideias e Tangibilidades**. In. **Contemporanea**, nr. 3. Maia: Making Art Happen Unipessoal, LDA., 2019, p. 6.

3. A definição de Escultura

A entrada para a palavra «escultura» no Dicionário de Escultura Portuguesa diz assim:

*“Escultura. Palavra oriunda do latim *sculptura* e que etimologicamente significa talhar, gravar em função da realização de obras tridimensionais, obtidas a partir de uma matéria preexistente a que vulgarmente se chama bloco, sobretudo quando se trata da pedra.”*²⁰¹

Parece existir outra definição de Escultura que, desde o Renascimento, não é considerada pelos críticos e historiadores. Talvez por não ser possível depositar muita confiança na terminologia? Porque se necessitou, ao longo dos últimos cinco séculos, de separar a Técnica da Arte? Ou porque a definição de Escultura como arte do talhe exclui do seu corpo a estatuária em bronze?

Tentaremos reunir toda a informação que possa estar relacionada com a definição etimológica de «escultura» e pensaremos nos termos de uma definição linguística de Escultura – arte do talhe, de modo a perceber o que conduziu esta hipotética definição ao desaparecimento.

No princípio do século XX, Brancusi diz que esculpir deriva do latim *sculptura* e que escultura consiste em talhar diretamente no material de modo a remover as partes desnecessárias²⁰². Questionamos, mas o que é afinal a Escultura? Uma técnica? Esta definição tanto nos dá uma resposta, como nos tira a razão, pois o senso comum tem a Escultura como uma categoria artística muito mais abrangente; o que será então uma estátua em bronze?

Em geral, as pessoas afirmam, com segurança, que as estátuas em bronze são e sempre foram esculturas, mas a verdade é que quando focamos a nossa atenção em algumas fontes do Renascimento temos motivos para pensar que estão erradas. Por exemplo, num excerto do tratado *De statua* de Leon Battista Alberti diz assim:

*“Alguns [estatuários] procediam por adição e subtração, como aqueles que executam em cera ou barro os gregos chamaram de *plasticous* e os romanos de *fictores* (modeladores); outros trabalham apenas por subtração, como por exemplo os que ao subtraírem o que é supérfluo no mármore, são capazes de*

²⁰¹ PEREIRA, José Fernandes – **Escultura**, in PEREIRA, José Fernandes - **Dicionário de Escultura Portuguesa**, Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 226.

²⁰² DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi: 1876 – 1957**, p.73.

*revelar a figura de um homem dentro do bloco. A estes chamamos escultores [...]”*²⁰³.

Como se sabe, a importância dos tratados renascentistas na formação das bases científicas da Academia é enorme, o que nos leva a pensar que as palavras proferidas por Alberti, estão desconexas com a realidade. Mais facilmente a declaração de Alberti poderia ser o baluarte da facção da vanguarda europeia que defendeu o fazer-direto como libertação da Academia, do que o contrário²⁰⁴.

A separação entre Escultura e Modelação que Alberti nos apresenta pode ser ligada a uma das referências da Antiguidade clássica, no que diz respeito à matéria das artes – a *História Natural* do autor romano Caio Plínio Segundo (23 d.C. – 79 d.C.). Foi publicada após a transição do poder militar e financeiro do Império grego para o Império romano, num período em que as classes aristocráticas romanas não só, dominavam a língua grega, como estavam extremamente interessadas na arte grega²⁰⁵. No livro trinta e quatro da *História Natural* é possível ler assim:

*“Quanto à origem da representação de semelhanças em vulto redondo, será discutido de forma mais apropriada quando estivermos a lidar com a arte para a qual o termo grego é plástico "plastice", anterior à arte da estatuária em bronze.”*²⁰⁶

Plínio, tal como Alberti, faz uso de gramática escultórica importada da Grécia, empregando o termo grego *plastice* para se referir à modelação e afirma que:

*“a arte da Escultura é de data muito mais antiga que a da Pintura e da estatuária em bronze.”*²⁰⁷

O cruzar destas duas passagens deixa claro que a Escultura e a Modelação [plastice] são artes distintas na antiguidade clássica.

²⁰³ “*Sed via alii alia non eadem id omnes assequi didicere. Namque hi quidem cum additamentis tum ademptionibus veluti qui cera et creta quos Graeci sAaxorixos (plasticos), nostri fectores appellant, institutum perficere opus prosecuti sunt. Alii solum detrahentes veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producent in lucem. Hos quidem sculptores appellamus [...]”* ALBERTI, Leon Battista – **On Painting and On Sculpture**, Londres: Phaidon, 1972, p. 120.

²⁰⁴ Para a Academia “o” processo da Escultura é a modelação. COLLINS, Judith – **Eric Gill: Sculpture**. London: Lund Humphries, 1992, p 48.

²⁰⁵ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 108.

²⁰⁶ “*Similitudines exprimendi quae prima fuerit origo, in ea, quam plasticen Graeci vocant, dici convenientius erit; etenim prior quam statuaria fuit.*” SEGUNDO, Caio Plínio – **The Natural History Book XXXIV**. Londres: Henry G. Bohn. 1857, p. 155.

²⁰⁷ “*Non omittendum hanc artem tanto vetustiore fuisse quam picturam aut statuariam.*” Idem – **The Natural History, Volume X, Book XXXVI**. Londres: Harvard University Press, 1961, p.12.

Mas a maneira difusa como Plínio diz que a Escultura é muito mais antiga do que a Pintura e a Estatuária em bronze também revela a complexidade do assunto que estamos a tratar. Desde logo, o autor tem dificuldade em demonstrar quão antiga é a Escultura e faz referência àqueles que considera serem os dois primeiros escultores que se distinguiram por trabalhar o mármore, Dipœnus e Scyllis²⁰⁸, indicando que viveram no século VI a.C., mas, pelo que podemos constatar, contradiz-se quando refere que os escultores talharam uma esmeralda de dois metros oferecida ao rei egípcio Sesostris²⁰⁹, personalidade que terá vivido no século XIX a.C.; o geógrafo do século II, Pausânias (115 – 180 d.C.), refere os dois escultores como sendo filhos, ou pupilos, do arquiteto e escultor mitológico Dédalo, irmãos, portanto, de Ícaro.

O “encostar” da história à mitologia, levado a cabo por Plínio, mostra-nos tão só a sua limitação em pensar a origem da Escultura. George Steiner (1929-2020) diz que “*a escrita constitui um arquipélago na imensidade oceânica da oralidade humana*”²¹⁰, certamente, a antiguidade da definição de Escultura fica fora dessas ilhas.

Estudos recentes levados a cabo pelos linguistas históricos, revelaram novas possibilidades da sua reconstituição na Língua protoindo-europeia, uma língua que se pensa ter sido o tronco comum das línguas modernas na Europa. John Aston, investigador da Universidade de Cambridge sobre este assunto, explica que a sobreposição de línguas modernas pode resultar em indicadores morfológicos de uma língua antiga em comum e que estes estudos podem ser realizados não só a partir de informação escrita, mas também, a partir do próprio som das línguas modernas.

*“quando uma palavra é pronunciada, ela vibra no ar e a forma dessa onda sonora pode ser medida e transformada numa série de números. Quando temos essa informação de uma palavra em duas diferentes línguas, podemos começar a perguntar o quão semelhantes elas são e o que seria necessário para mudar de uma para outra.”*²¹¹

²⁰⁸ Ibidem, p. 8.

²⁰⁹ GYLLIOS, Petrus – **The Antiques of Constantinople**. Book II, Cap. XV.
<http://www.gutenberg.org/files/53083/53083-h/53083-h.htm>

²¹⁰ STEINER, George – **O Silêncio dos Livros**. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 8.

²¹¹ “*As a word is uttered it vibrates air, and the shape of this soundwave can be measured and turned into a series of numbers. Once we have these stats, and the stats of another spoken word, we can start asking how similar they are and what it would take to shift from one to another.*” ASTON, John – **Time Traveling to the Mother Tongue**.
<https://www.cam.ac.uk/research/features/time-travelling-to-the-mother-tongue>

Na nossa investigação, conseguimos perceber que a palavra «escultura» contém um morfema indicador do seu étimo, nessa língua comum dos povos indo-europeus. Devemos ao professor em filologia e linguística Indo-Europeia na Universidade de Harvard, Jay Jasanoff, a amabilidade de nos ter indicado o *Dicionário dos Verbos Indo-Europeus* como fonte para esta referência:

**(S)kelH e que significa a cortar (aufschlitzen) ou dividir (spalten)*²¹².

Na língua portuguesa, é-nos possível verificar a presença deste morfema em palavras como: *isó(scel)es*, triângulo divisível em duas partes iguais; *e(scal)a*, linha graduada ou linha dividida; *e(scal)ar*, ação de entrar em alguma parte galgando um muro ou muralha ou ato de cortar um peixe ao meio atravessando-o longitudinalmente; *e(scul)tura*, que remete para o latim «*(scul)ptura*» e que significa Talhe²¹³.

Embora **(S)kelH* não existisse como conceito de Escultura existia como sentido técnico, na medida em que cortar ou dividir é um conceito relativo a uma ação específica de esculpir e sendo que se estima que a língua protoindo-europeia foi falada entre 2500 a.C. e 4500 a.C., podemos supor, ainda de maneira muito pouco precisa, que a palavra Escultura não se formou depois disso.

A ação de cortar ou dividir matéria está associada à ideia de entrar em algo concreto e preexistente; há em relação a este ato uma capacidade de “ver” para além do aparente. Por exemplo, quando cortamos um fruto, cortamo-lo porque conseguimos supor que o seu exterior é a aparência do interior. Apesar de podermos tomar esta capacidade como óbvia, ela não existiu desde sempre, foi antes o resultado de uma evolução cognitiva para a qual o talhe terá, porventura, contribuído.

A primeira forma de Talhe que se conhece é o talhe por percussão, que foi utilizado para produzir ferramentas de corte na pré-história. Pensou-se durante muito tempo, que as mais antigas ferramentas de corte talhadas por percussão datavam de há cerca de dois milhões e seiscentos mil anos²¹⁴. Contudo, descobertas recentes na Etiópia e no Quênia²¹⁵,

²¹² RIX, Helmut; MARTIN, Kummel – *Lexikon der indogermanischen Verben*. Segunda edição, Reichert Verlag, 2001.

²¹³ Curiosamente, «Sculptura» remete para «*gluphō*» do grego que por sua vez nos faz lembrar a palavra portuguesa «golpe».

²¹⁴ PELEGRIN, Jacques; TEXIER, Pierre-Jean – *Les Techniques de Taille de la Pierre préhistorique*, in *Les dossiers d'archéologie* . n. 290, Fevereiro, 2004, p.26

²¹⁵ Ver HARMAND; Sonia - *3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya*. In *Nature*. 2015.

https://www.researchgate.net/publication/277004244_33-million-year-old_stone_tools_from_Lomekwi_3_West_Turkana_Kenya

comprovam que os primeiros objetos talhados têm cerca de três milhões e trezentos mil anos.

Para nos ajudar a compreender esta extensão temporal, se recuarmos a esse tempo, só uma pequena parte do arquipélago dos Açores havia emergido do oceano e, antropológicamente, o *gene homo* é atribuído aos homínídeos ancestrais a partir do momento em que os vestígios das suas atividades indicam resultar de estruturas comportamentais humanas – George Bataille diz que “*foi pelo trabalho da pedra que o ser humano se separou de uma maneira absoluta do animal*”²¹⁶

[Provavelmente, a pedra não terá sido o único material trabalhado pelos nossos antepassados, mas devido às características físicas da Matéria, os objetos em pedra foram os únicos a chegar até nós.]

Há uma diferença importante entre trabalhar a pedra e trabalhar com a pedra, por exemplo, alguns animais como chimpanzés ou orangotangos que trabalham com a pedra, abrindo frutos secos, etc., mas não trabalham a pedra, no sentido em que não alteram intencionalmente a sua forma. Ao que parece, as primeiras ferramentas utilizadas pelos seres humanos pré-históricos foram mesmo os percutores, que normalmente eram pedras comuns que serviam para bater e esmagar alimentos²¹⁷. Por essa razão que alguns autores afirmam que, numa fase muito inicial da evolução humana, as “nossas” capacidades cognitivas eram similares àquelas demonstradas por algumas aves ou grandes primatas²¹⁸.

Mas um dos fatores que distingue a nossa espécie de todas as outras é o facto de, nenhuma outra, ter sido observada no seu habitat natural a utilizar uma ferramenta para cortar²¹⁹.

As ferramentas de corte pré-históricas são fragmentos de pedra cortante, talhados por percussão. Embora todas as ferramentas do Paleolítico inferior sejam difíceis de

²¹⁶ BATAILLE, Georges – **O Nascimento da Arte**. Lisboa: Sistema Solar, 2015, p 40.

²¹⁷ Estes utensílios, por serem utilizados com a sua forma natural e provavelmente serem trocados a cada passo, tornam-se extremamente difíceis de identificar. Muitas vezes, estas ferramentas são identificadas pelo simples facto de se constituírem de um mineral estranho ao contexto geológico onde foram encontradas. DAVIDSON Iain; NOBLE William - **Tools and language in human evolution**. Cambridge University Press, 1993, PP. 367 – 368.

<https://www.researchgate.net/publication/279174610>

²¹⁸ BYRNE, Richard W - **The manual skills and cognition that lie behind hominid tool use**. University of St Andrews, 2004, p. 16.

<https://www.researchgate.net/publication/277231193>

²¹⁹ Excepto registos obtidos em cativeiro por via de treinamento de primatas. DAVIDSON, Iain e MCGREW, William C. - **Stone tools and the uniqueness of human culture**. p. 798. Ver também: AMBROSE, Stanley H. – **Paleolithic Technology and Human Evolution**. in **Science Magazine**. Vol. 291, 2001, p. 1749.

identificar, a arqueologia tem conseguido diferenciar a singularidade destes objetos, quer pelo contexto em que são encontradas, quer pela sequência de talhe que apresentam²²⁰.

Em 2015, uma equipa de arqueólogos, liderada por Sónia Harmand, comunicou o achado do mais antigo conjunto de ferramentas de corte que se conhece. O conteúdo do artigo dá notícia de que a técnica de talhe utilizada para o fabrico destas ferramentas marca “*um ponto intermédio*” entre a técnica de esmagamento orientado [*pounding-oriented*] e o lascar orientado [*flaking-oriented*]²²¹. A equipa chega a esta conclusão porque, apesar das marcas presentes nas ferramentas denotarem uma intencionalidade formal, o tamanho das ferramentas leva a crer que o percutor tenha sido controlado com as duas mãos²²². Este artigo sugere a utilização do percutor como precedente para a utilização da ferramenta de corte. Gostamos de pensar que o esmagamento tenha sido uma maneira atabalhoada de aceder ao interior dos alimentos e, as ferramentas de corte, um refinar técnico dessa intenção.

No ano de 2005, Davidson e McGrew especulam sobre a possibilidade de ter sido a capacidade de reter resultados acidentais que ensinou os nossos antepassados *a produzir as suas ferramentas*²²³. No início do filme *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick²²⁴, o autor esforça-se por compor o momento em que a primeiro utensílio foi criado. A cena do filme mostra um homínido a olhar, com curiosidade, para uma ossada que aparenta ser de um mamífero de grande porte. No momento seguinte, o mundo do homínido parece deixar de ser feito de uma matéria indiferenciada para passar a ser constituído por uma infinita conjugação de partes individuais. Este, num gesto atabalhoado, agarra um osso e começa a bater de maneira descomprometida na restante ossada do animal; a cena prossegue num crescente de intensidade, pois, à medida que as pancadas vão-se intensificando e ficando cada vez mais intencionais; como espetadores, vamo-nos apercebendo de que o osso erguido pelo homínido deixa de ser um osso para passar a ser um bastão. Admitindo que a leitura desta cena é correta e válida enquanto

²²⁰ Sequência de talhe é a designação que se dá à sequência de golpes desferidos para a produção de uma lasca. Estas sequências são analisadas a partir das marcas de impacto presentes no corpo da ferramenta.

²²¹ *Pounding-oriented* é a técnica utilizada pelos grandes primatas vivos e primeiros homínidos para abrir frutos secos, em que utilizam o percutor segurando-o com as duas mãos. *Flaking-oriented* é a técnica utilizada na produção de lascas em que o percutor é manuseado com uma mão e o “*core*” com a outra. HARMAND, Sonia - **3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya**. p. 314.

²²² *Ibidem*, p. 313.

²²³ “*Sharp-edged flakes can also result from the use of hammers which miss the nut and hit the anvil. This is an indication of the selective context in which early hominins could have observed the possibility of using sharp-edged flakes, and hence learned to make them*” DAVIDSON, Iain; MCGREW, William C. - **Stone tools and the uniqueness of human culture**. p. 798.

²²⁴ KUBRICK, Stanley - **2001: A Space Odyssey**. Filme de 1968.

demonstração da evolução cognitiva dos seres humanos, acreditamos que toda a técnica se ancorou na capacidade que os nossos antepassados tiveram em converter acidentes em escolhas.

Alguns arqueólogos defendem que o resultado formal das ferramentas do paleolítico inferior é ocasional e gratuito, por resultar exclusivamente das características físicas e mecânicas do material em bruto²²⁵. Não deixam de ter razão, na medida em que a intenção de obter uma linha cortante era o seu único objetivo e que o consumo de carne é a principal causa do fabrico²²⁶. Porém, por menor interesse que os produtores de lâminas pré-históricas pudessem ter pelo corpo da ferramenta, não deixavam de ter interesse na da linha de corte. Nesse sentido, a linha de corte talvez esteja na base da construção de um léxico formal do talhe.

A noção de que, percutindo uma pedra contra outra, é possível obter lascas, constitui a mais antiga técnica de Talhe e foi por via desta técnica que os seres humanos demonstraram uma evolução cognitiva que, gradualmente, foi complexificando o binómio forma-função e desenvolveu aptidões no sentido de criar uma boa forma. Há cerca de um milhão e duzentos mil anos, surgiram os primeiros bifaces simétricos e com eles a comprovação de que estes antepassados revelavam já um alto grau de conceptualização²²⁷ – não só o corpo da ferramenta já é pensado em relação à sua função, como a linha de corte é agora cuidadosamente determinada numa simetria que não permite continuar a pensar que seja obtida de maneira gratuita.

Na transição do paleolítico inferior para o paleolítico médio, há trezentos mil anos, a Forma das ferramentas não só é premeditada como planeada. A identificação de locais onde as ferramentas de corte foram produzidas deu a possibilidade de encontrar grupos de lascas que permitiram reconstituir sequências de talhe. Surpreendentemente estes estudos mostram que o núcleo da matéria em bruto era preparado de maneira que se pudesse, com um impacto certo, obter uma lasca com a forma quase acabada²²⁸. Ou seja, estes seres humanos arcaicos visualizavam a Forma das ferramentas antes de as

²²⁵ ISAAC, G. L. in BAILEY G. N., CALLOW P. - **Stone Age Prehistory**. Cambridge University Press, 1986, pp. 221-241.

²²⁶ Dado o facto de terem sido detetados vestígios de carne em algumas dessas lâminas, bem como, de terem sido encontrados golpes em ossos de grandes mamíferos, mais ou menos tão antigos como os primeiros antepassados dos seres humanos, o consumo de carne é o motivo apontado para o fabrico das ferramentas de corte. Ver AMBROSE, Stanley H. – **Paleolithic Technology and Human Evolution**. in **Science Magazine**. p. 1749.

²²⁷ *Ibidem*, p. 1751.

²²⁸ *Ibidem*.

soltarem do bloco, um processo mental que se encadeia num autêntico “puzzle” – esta técnica ficou conhecida como *Técnica de Levallois*²²⁹.

A ideia de que os seres humanos do paleolítico médio possuíram capacidades conceptuais tão evoluídas, como as que acabámos de descrever, teria sido refutada pela comunidade científica de há cinquenta anos, quando ainda era defendido o convénio eurocêntrico de que o comportamento moderno pré-histórico se formou na Europa há quarenta mil anos. À medida que a arqueologia aprofundou o estudo comportamental do Homem de Neandertal e estendeu as suas investigações para o médio-oriente e o continente africano, tornou-se evidente que a Europa não é o berço do comportamento moderno e que a sua origem é difusa, complexa e não acontece do dia para a noite.

De entre os vários modelos teóricos que atualmente se defendem, o mais plausível é o de que o comportamento moderno se desenvolveu lenta e gradualmente, numa transição que ocorreu há cerca de trezentos mil e cem mil anos atrás²³⁰. A creditação do comportamento moderno baseia-se na demonstração do pensamento simbólico e tem vindo a ser declarado a partir de achados arqueológicos, como rituais fúnebres, objetos ornamentais, ou vestígios de comida cozinhada. A evidência de produção e uso de pigmentos é um dos achados mais antigo e foi descoberto na Zâmbia e no Quênia, pensando-se que tenha duzentos mil anos²³¹. Todavia, o único critério que é unanimemente aceite pelos arqueólogos, como prova do comportamento moderno, é a produção de imagens abstratas ou figurativas.

No princípio do século XXI, foram encontrados dois ocre gravados com motivos geométricos com cerca de setenta e sete mil anos, na gruta de Blombos, África do Sul. A equipa que reclamou o achado certifica que as gravuras da caverna de Blombos “*são imagens abstratas intencionais*”²³².

²²⁹ Henri Breuil (1877-1961) foi quem deu o nome a esta técnica.

²³⁰ HENSHILWOOD, Christopher – **Origins of Symbolic Behavior**. In: McGraw-Hill **Yearbook of Science & Technology**. California, McGraw-Hill. 2014, p.3. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Christopher_Henshilwood/publication/265421000_Henshilwood_CS_2014_Origins_of_symbolic_behaviour_In_McGraw-Hill_Yearbook_of_Science_Technology_California_McGraw-Hill_ISBN-10_0071831061_ISBN-13_978-0071831062/links/540ed1750cf2f2b29a3b38f7/Henshilwood-CS-2014-Origins-of-symbolic-behaviour-In-McGraw-Hill-Yearbook-of-Science-Technology-California-McGraw-Hill-ISBN-10-0071831061-ISBN-13-978-0071831062.pdf [consultado no dia 27 – 07 – 2022]

²³¹ Ibidem.

²³² “The Blombos Cave engravings are intentional images.” Idem - **Blombos Cave - A tale of two engravings**. in **The Digging Stick**. Vol. 19, nr.2, 2002, p. 4.



Ocre gravado com motivos geométricos encontrado na gruta de Blombos, África do Sul
233

²³³<https://www.donsmaps.com/images37/blombosalvarez.jpg>

No que diz respeito a imagens figurativas, as mais antigas são pinturas encontradas na Indonésia e têm cerca de quarenta e dois mil anos²³⁴. As esculturas mais antigas que se conhecem pensa-se terem entre quarenta e trinta e cinco mil anos, são figuras talhadas que foram encontradas no estado de Baden-Württemberg na Alemanha.

A razão para que as imagens abstratas ou figurativas sejam aceites para certificar o comportamento humano moderno, prende-se com o facto de todas as imagens serem testemunhos da capacidade para pensar simbolicamente, isto é, de referenciar uma abstração, por intermédio de um corpo terceiro. Assim, as imagens produzidas distanciam-se das ferramentas de pedra lascada porque se pensa que teriam a precisa função de cortar.

É impossível encontrar factos sólidos que nos deixem afirmar que as ferramentas de pedra lascada não possam também ser esculturas ou vice-versa; como alguns autores afirmam, as pinturas e esculturas pré-históricas podem mesmo ter servido como utensílios numa dimensão prática que não é a que, habitualmente, estamos acostumados a pensar – como rituais fúnebres, ou a utilidade mágica para a obtenção de alimento²³⁵. Nada nos poderá informar objetivamente sobre a origem de uma ferramenta ou escultura pré-históricas mas, também é verdade que, mais do que as ferramentas, as esculturas não nos respondem à pergunta “*porque existe?*”; o objeto diante de nós esvai-se para uma presença que não é a sua. É nesse desdobramento do campo objetivo para o campo de subjetividade evocativa, que as pequenas figuras talhadas são acolhidas como provas de pensamento simbólico e podem ser pensadas enquanto Arte.

George Bataille (1897-1962) diz-nos que quando o ser humano deixa de estar refém da literalidade da presença e liberto da utilidade, demonstrando a capacidade de se recriar e de recriar o mundo em que habita, nascem a Arte e o pensamento moderno em simultâneo:

“O que a arte começa por ser, e continua acima de tudo a ser, é um recreio. Ao passo que os utensílios são o princípio do trabalho. Determinar o sentido de Lascaux quero dizer da época em que Lascaux é o começo, significa apercebermos da passagem do mundo do trabalho ao mundo do recreio que é, ao mesmo

²³⁴ Ver CYRANOSKI, David - **World's oldest art found in Indonesian cave**. In. **Nature**, Outubro 2014. <https://www.nature.com/news/world-s-oldest-art-found-in-indonesian-cave-1.16100#/b1> e CALLAWAY, Even - **Is this cave painting humanity's oldest story?** In. **Nature**. Dezembro, 2019.

²³⁵ “Nessa época de vida puramente prática, tudo gravitava, como é óbvio, em torno da mera subsistência, e nada justifica, portanto, supormos que a arte servia qualquer outro propósito que não fosse o de constituir um meio para a obtenção de alimentos.” HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p.4.

tempo, a passagem do homo faber ao homo sapiens, fisicamente desde o esboço ao ser consumado.”²³⁶

Tomemos, por exemplo, a *Vénus de Hohle Fels*, que é a mais antiga escultura que se conhece. Esta figura foi desenterrada junto a quatro flautas²³⁷, o que, só por si, gera uma situação capaz de nos mostrar quão capazes eram estes antepassados pré-históricos de se recrearem. O investigador Even Callaway, que esteve envolvido na descoberta destes objetos, revela que a flauta de osso encontrada produz som na escala pentatónica, a matriz das estruturas harmónicas da música:

“ouvir o som desta pequena flauta e imaginar o seu uso antigo, faz colapsar os milénios que nos separam de quem a fez e tocou.”²³⁸

Ora tomemos atenção ao léxico formal e técnico da pequena figura de Hohle Fels: trata-se de uma representação tridimensional de um corpo feminino talhado em marfim de mamute, talvez o mais antigo objeto talhado por corte ou incisão de que há registo.

A complexidade formal da figura em relação aos objetos que a precedem é grande e o motivo para que assim seja, pode estar relacionado com o facto de o talhe, por corte, ser uma prática nova. Enquanto o talhe por percussão tendencialmente permitia fazer formas convexas²³⁹, o talhe por corte permite fazer formas côncavas. Ou seja, em termos técnicos o corte vem tornar possível controlar a profundidade dos golpes e, com isso, produzir formas intrincadas “para dentro” do bloco, o que origina uma mudança substancial no léxico formal. Parece-nos que podemos usar as linhas cortadas no dorso do leão, encontrado na caverna de Vogelherd, como exemplo para explicar como era feito o desbaste de uma superfície côncava – os golpes em X próximos uns dos outros, permitem criar “ilhas” de Matéria que facilmente podem ser separadas do núcleo. É possível que, no caso específico do dorso do leão, as marcas em X resultem de um erro de cálculo sobre a profundidade do desbaste, em que os golpes foram mais fundo do que era necessário²⁴⁰.

²³⁶ BATAILLE, Georges – **O Nascimento da Arte**. p.38.

²³⁷ CONARD, Nicholas J. - **A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany**. in *Nature*. 2009, p.1.

²³⁸ “*Hearing this little flute and imagining how it was used by the people who made it and played it, collapses the millennia that separate us from them.*” SERVICE, Tom - **The ice-age flute that can play The Star-Spangled Banner**. in *The Guardian*. 2013.

<https://www.theguardian.com/music/2013/feb/15/ice-age-flute>

²³⁹ O talhe por percussão tinha a obrigatoriedade de fissurar o bloco de “*fora-a-fora*”.

²⁴⁰ Como nos comunicou, por e-mail, a investigadora Ewa Dutkiewicz – “*para muitas destas marcas os propósitos funcionais não podem ser excluídos*”.



Leão com incisões no dorso encontrado na Cave de Vogelherd, Alemanha
241

²⁴¹ https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/sculptures/leopard_lion.jpg

Todavia, nem sempre os acidentes que ocorrem durante o processo permanecem enquanto erros, eles são, muitas vezes, de um entendimento recreativo que os converte em escolhas. Repare-se na maneira como estão representados os dedos da *Vénus de Hohle Fels*: estranhamente, os dedos da mão direita estão ligados aos da mão esquerda por linhas horizontais paralelas em todo o ventre; e porque será? Poderíamos responder legitimamente – porque alguém o pensou assim! Mas a nossa leitura é que os dedos foram feitos “antes” de serem pensados. Como explicámos, o procedimento utilizado para desbastar matérias duras passa por cortar linhas paralelas umas às outras, criando pequenas “ilhas” de matéria, de modo a enfraquecer o volume e depois quebrá-lo. Neste caso, parece-nos que as linhas que ligam as duas mãos foram feitas com o intuito de desbastar volume na zona do abdómen, com a intenção de projetar os seios da figura. Se assim foi, o processo conduziu o autor a um resultado que o próprio recreou, os golpes de desbaste converteram-se em dedos, fazendo ocorrer uma “sobreposição” entre linha e golpe.

Deste modo, compreendemos que a arte é tão antiga como os seres humanos e que tendemos a considerar como arte aqueles objetos que parecem possuir uma dimensão recreativa; essa dimensão pode ser identificada no objeto presente mas também no processo que o origina. Sendo que tentamos ancorar uma definição de Escultura a partir do seu étimo, interessa-nos agora entender como pode o talhe ser uma arte.

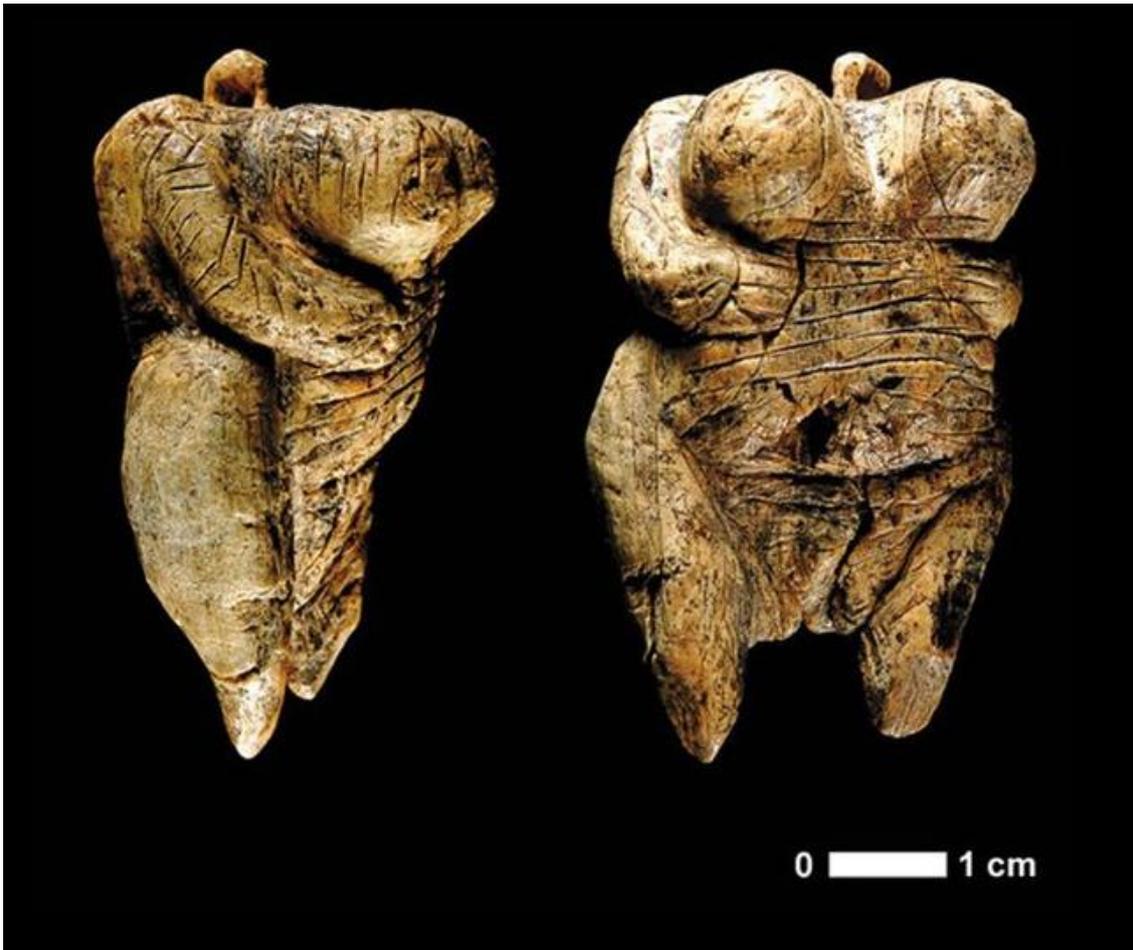
Na Grécia antiga, os gregos utilizavam o termo *techné* para se expressarem sobre arte e técnica. Hefesto que é frequentemente citado como o deus dos escultores é também o deus grego associado à *techné* e é cantado, num dos hinos homéricos, como aquele que trouxe a paz e fez a civilização²⁴²:

*“Ele ensinou seus trabalhos gloriosos aos que antes viviam / dentro de grutas nos montes aos moldes de feras selvagens. / Hoje aprendidas as artes de Hefesto famoso artesão, / vivem suas vidas de modo tranquilo e sem dificuldades / dentro de suas moradas ao longo dos anos inteiros.”*²⁴³

Homero, que se pensa ter vivido no século IX a.C., honrava todos aqueles que civilizadamente combinavam pela *techné* o pensamento com o trabalho manual. Demiurgo [*demiorgos*] foi a palavra que empregou para significar artista-técnico, o

²⁴² SENNETT, Richard – **The Craftsman**. Londres: Penguin Books, 2009, p. 21.

²⁴³ Homero cit. in. ANTUNES, C. Leonardo B. - **26 Hinos Homéricos**. Cadernos de Literatura em Tradução. São Paulo: FFLCH/USP, 2015, p. 10.
https://www.researchgate.net/publication/325178872_26_Hinos_Homericos



Vénus de Hohle Fels talhada em Marfim de mamute há cerca de quarenta mil anos ²⁴⁴

²⁴⁴ https://publisher-publish.s3.eu-central-1.amazonaws.com/pb-brasil247/swp/jtjeq9/media/20190521080516_db6cbf7c24753acb610fead33f02fe6ea2b0f49ece17971fbd93932a315a6819.jpeg
https://www.ice-age-europe.eu/files/bilder/Partner/Blaubeuren/News/venus_vom_hohle_fels_urnu%20Blaubeuren.jpg

sentido desta designação é “*o que trabalha para o público*” de: público [*demios*] e produtivo [*ergon*] e tem uma profunda conotação ética. O domínio técnico era tido como um bem que diferenciava os seres humanos dos animais selvagens. O artista-técnico na Grécia arcaica era respeitado, representava uma classe que vivia entre os poucos aristocratas que existiam e a massa de escravos que fazia a maioria do trabalho²⁴⁵.

António de Castro Caeiro [1966-] traduz *techné* como “perícia”, um termo ambíguo que pode ter o sentido de um ofício/profissão mas também, o sentido de produção artística em arte:

*“nos dois casos a língua grega faz pensar, de facto, numa fabricação, numa produção. O operador fundamental da perícia é o domínio de uma competência (artístico-técnica), a qual pode ser adquirida por aprendizagem. Para perceber de uma determinada perícia é necessário exercê-la, pô-la em prática, por assim dizer. Saber é fazer.”*²⁴⁶

Assim, não se pode confundir a *techné* com a definição contemporânea de técnica, que é pautada pelo rigor do fazer mecânico e exatidão do resultado pretendido; a técnica moderna está mais próxima daquilo a que os gregos chamavam *praxis* do que da *techné* – os gregos entendiam a *praxis* como uma ação ordenada para o fim de si mesma.

Na obra *Ética a Nicómaco* Aristóteles diz que “*a produção é diferente da acção [na medida em que] é necessário que haja perícia da produção, mas não da acção*”²⁴⁷. O filósofo explica que a *techné* é originária de uma dimensão da alma humana e que se distingue em duas partes:

*“aquela com a qual consideramos teoricamente todos os entes com princípios que não podem ser de outra maneira” e outra “com a qual consideramos aqueles entes que podem ser de outra maneira.”*²⁴⁸

Considerando que os princípios que não podem ser de outra maneira dizem respeito às ideias (*eidos*)²⁴⁹ e que os princípios que podem ser de outra maneira estavam relacionados com a natureza terrestre da *phýsis*²⁵⁰, a essência da *techné* pressupõe a combinação entre a Ideia e a Matéria, o que perfaz a matriz do saber teórico-prático. Aristóteles explica que neste tipo de “saber-técnico”, a atuação se faz conduzir por intermédio do conhecimento

²⁴⁵ SENNETT, Richard – **The Craftsman**. p. 22.

²⁴⁶ CAEIRO, António de Castro – **Introdução**. in ARISTÓTELES – **Ética a Nicómaco**. Maia: 2012, Quetzal, p.10.

²⁴⁷ ARISTÓTELES – **Ética a Nicómaco**. Maia: Quetzal, 2012, p. 149.

²⁴⁸ Ibidem, 146.

²⁴⁹ *Eidos* em Platão é comumente traduzido por *ideia*, nos textos de Aristóteles traduz-se por *forma*, forma ou parte universal dos objetos.

²⁵⁰ *Phýsis* significa natureza, como substância no sentido da ordem física e natural do ente.

[*gnosis*], subordinado à disposição para a experimentação. Afirma que a *techné* trata o mundo físico por via da sensatez [*frónesis*]²⁵¹ e que esta se estrutura em três operações: “a percepção”, o “poder de compreensão [intuitivo]” e a “intenção”²⁵². Ou seja, a *techné* depende de uma sensatez “intuitiva”²⁵³ que perscruta na obscuridade da matéria e tem como propósito fazer bem. Daí pensar-se que a *praxis* e a técnica contemporânea podem ser compreendidas enquanto *fazer* e a *techné* é, antes, um *saber-fazer*.

Derek Whitehead, refere que *techné*, para os gregos, significava “*fazer aparecer*” e que tal aparecimento, quando associado à gnose, ao saber, gera a *poíesis* que significa “*produzir em presença*”. A *poíesis* caracteriza, essencialmente, a produção em totalidade da *techné*²⁵⁴. Isto é, o artista-técnico grego não só percebe, como intui e delibera, a partir dos indicadores da Matéria, as futuras consequências da sua prática – deliberando bem, torna-se exímio e a sua *produção* sucede bem feita, estabelecendo não só uma correspondência entre intenção e ato, mas também com o mundo. Assim, *poíesis* quer dizer “*produzir em presença*” porque constitui uma ligação de sucesso entre o particular e o universal, que é o mesmo que dizer uma ligação entre o saber e a prática, como deixa compreender esta passagem do banquete de Platão:

“E, além disso, em relação à criação [*poíesis*] de todos os seres vivos, poderá alguém opor-se a que há uma sabedoria de Eros, pela qual se geram e crescem todos os seres vivos? Mas também, relativamente à prática dos artesãos, não sabemos que este deus é que é o seu mestre, a luz que lhes sobrevém, e que aquele que Eros não tocar fica obscuro? Pois bem, sem dúvida, Apolo descobriu a arte do archeiro, a da medicina e da adivinhação, e isto é de tal modo assim que ele seria o discípulo de Eros, como as musas o seriam na arte da música, Hefesto na da forja, Atenas na da tecelagem e Zeus na da acção de governar os homens.”²⁵⁵

A *techné* possui então uma dimensão universal, que a técnica não possui e que se caracteriza pela deliberação sobre o ato, a partir do particular; produzir em presença pode então ser compreendido como um *estar nas coisas* que remete para a noção de verdade, a que os gregos chamam de *alétheia*. Para se estar nas coisas, ou estar verdadeiramente

²⁵¹ A *frónesis* foi identificada e isolada por Aristóteles e é traduzida como discernimento no sentido da prudência: *sensatez*.

²⁵² Ibidem, pp. 146 e 147.

²⁵³ “Resta o poder de compreensão intuitiva como a operação da alma com a qual se desoculta os primeiros princípios de tudo.” Ibidem, p. 152.

²⁵⁴ “The related idea of *technē* (of 'an art' or 'trade') for the Greeks meant 'to cause to appear,' and *poiesis*, 'to produce into presence.' Such pro-duction becomes associated with *gnosis*, with 'knowing.' *Poiesis* essentially characterises *technē*, production in its totality.” WHITEHEAD, Derek – **Poiesis and Art Making: a Way of Letting-Be**. In. Contemporary Aesthetics, Volume 1, 2003.

Versão em: www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=216.

²⁵⁵ PLATÃO – **O Banquete**. Lisboa: Tinta da China, 2019, p. 111.

presente, é preciso estar-se por dentro delas e por dentro daquilo que as vai gerar, que é o posicionamento prático em que o artista-artesão se encontra quando pode deliberar sobre o que é melhor para si e, por extensão, é melhor para o mundo.

Martin Heidegger, que se debruçou sobre o assunto da *techné* entre 1930 e 1957, mostrou que, *Alétheia* não deve ser compreendida como uma adequação da representação à coisa [por outras palavras, como uma certificação do projeto cumprido], mas antes, como um *desencobrimento*²⁵⁶.

*“Nós dizemos verdade [alétheia], mas pensamos muito pouco ao ouvir esta palavra.”*²⁵⁷

Os primeiros testemunhos gregos que sustentam a ideia de que, só uma vida de procura poderia *descobrir a Verdade*, ou *Realidade* como também se traduz *alétheia*, são a atribuídos a Tales de Mileto (624 a.C. – 546 a.C.)²⁵⁸ – “*conhece-te a ti mesmo*”, “*a sabedoria é de quem descobre*”²⁵⁹. Outro é atribuído a Parménides (530 a.C. – 460 a.C.) que relata uma revelação em que uma divindade lhe apresenta o “*problema das vias*” para a Verdade:

“1) As únicas vias de procura que se podem conceber: uma, a que é, e que é impossível para ele não ser, é a via na qual se deve confiar, pois segue a Verdade. A outra, a que não é e a que é preciso que não seja, esta via, eu to digo, é um caminho inescrutável, por não se poder conhecer o que não é, nem tomá-lo em consideração – não é possível.

*2) Neste ponto cesso o discurso e pensamento fidedignos em torno da verdade, a partir de agora opiniões mortais, ouvindo a ordem enganosa das minhas frases. Concordaram, pois, em dar nome a duas noções, a uma das quais não há necessidade – nisto estão desviados. Julgaram-nas opostas em corpo e assinalaram-nas com sinais separados uns dos outros: por um lado, o fogo etéreo da chama, que é suave, muito leve, idêntico a si mesmo em tudo, mas não idêntico a outro, que é por si só o contrário: noite cega, densa e pesada de corpo. Eu descrevo-te todo este ordenamento fidedigno de maneira que a opinião dos mortais nunca te supere.”*²⁶⁰

²⁵⁶ «Desencobrimento» de: *a-* negação e *lethe* esquecimento ou encobrimento.

²⁵⁷ HEIDEGGER, Martin – **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 31.

²⁵⁸ “*Segundo Aristóteles (Metafísica, I, 983 b 20) Tales de Mileto foi o fundador da filosofia dos «físicos» ou «fisiólogos», que se preocupavam em investigar as causas naturais e voltavam, por conseguinte, as costas às especulações dos «teólogos», que recorriam aos mitos e às explicações sobrenaturais. Tales fez parte dos famosos sete sábios da Grécia.*” BRUN, Jean – **Os pré-socráticos**. Lisboa: Edições 70, 1968, p.17 e p.18.

²⁵⁹ BRUN, Jean – **Os pré-socráticos**. p. 20.

²⁶⁰ PARMÉNIDES in. BARNABE, Alberto – **Fragmentos Pré-socráticos de Tales a Demócrito**. Madrid: Aliança Editorial S.A., 2008, p. 159.

O primeiro excerto da revelação de Parménides começa com a afirmação do *ser* como a única via para a procura de Verdade e o *não-ser* como uma via na qual não se pode confiar mas, ao contrário do que seria de esperar, a divindade que fala a Parménides não condena o *não-ser*, diz-lhe que “*é preciso que o não ser não seja*”. No segundo excerto, tudo se esclarece quando Parménides é relembrado de que o contacto que está a ter é extraordinário porque, sendo a deusa uma divindade, significa que Parménides pode aceder à verdade pura, algo impossível na sua condição de humano. Ou seja, quando a divindade afirma que o não ser é preciso, indica a Parménides que, no mundo dos humanos, o erro é fundamental para que se chegue à sabedoria.

Os gregos sabem que só se aprende fazendo e, como ninguém acerta à primeira, põem de pé um ideal de perfeição que inclui o erro, como nos explica Fernando Pessoa:

*“o corpo sendo corpo, não é perfeito como corpo e toda a compreensão imperfeita porque, quanto mais se expande, em maiores fronteiras confina com o incompreensível que a cerca.”*²⁶¹

Ou como refere Irene Borges Duarte, o rosto da *techné* manifesta a história íntima da Verdade pelos caminhos do Erro²⁶². O ideal helénico funda-se no princípio prático de que *errar é humano* e é aí que a *techné* encontra a possibilidade de ser da sua dimensão ética.

Uma das reminiscências desta maneira ampla de olhar o fazer, verifica-se no sentido de originalidade que se atribui à obra de Arte. Como diz Giorgio Agamben, contrariamente ao que comumente se pensa, ser original não tem nada que ver com sentido de singularidade que lhe é atribuído, mas antes com uma proximidade com a origem:

*“a obra de arte é original porque se mantém em uma especial relação com a sua origem, sua autoridade [arche] formal, em que não só provem daí como se [conforma] nela.”*²⁶³

Assim, uma escultura original não é aquela que se destaca pela sua singularidade, mas antes, a que se mantém enquanto extensão do seu autor no mundo. O eixo da expressão da originalidade do objeto artístico encontra-se em algo que permanece desde o momento da sua produção, como consequência direta do ato para a presença.

²⁶¹ PESSOA, Fernando – **Apologia do paganismo**. Porto: Editorial Cultura, 1969, Pp.19 e 20.

²⁶² BORGES-DUARTE, Irene – **Arte e Técnica em Heidegger**. Lisboa: Sistema Solar, 2014, p. 171.

²⁶³ “La obra de arte es original porque se mantiene en una especial relación con su origen, su *αρχή* formal, en el sentido de que no solamente proviene de éste y a él se conforma, sino que permanece en una relación de perenne proximidad con él.” AGAMBEN, Giorgio - **El Hombre Sin Contenido**. Barcelona: Áltera, 2005, p.100.

Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) refere que, embora os gregos tivessem a *techné* como uma ampla definição de arte, possuíam conceitos bastante específicos para cada arte em particular:

*“Como já foi mencionado, consideravam como uma arte separada o tocar da flauta, ou seja, “a aulética”, bem como “cítara” a arte de tocar a cítara, unindo-as apenas em ocasiões excepcionais sob a denominação comum de música. Também não trataram as obras escultóricas executadas em pedra e as moldadas em bronze como pertencendo à mesma arte.”*²⁶⁴

É possível perceber nesta curta exposição que a técnica na Antiguidade [*a techné*] não tem nada a ver com o mero fazer mecânico da técnica contemporânea, ao invés, pode ser compreendida enquanto um híbrido arte-técnica que se faz por via de uma sabedoria capaz de adaptar a ação às alterações próprias do horizonte prático e aceder a uma dimensão geral do fazer.

Assim, podemos dizer que, diferentemente da definição de Escultura vigente entre os séculos XVI e XIX, o escultor não é aquele que produz objetos tridimensionais em pedra ou em bronze mas é, antes, aquele que talha Matéria a partir de uma matéria preexistente a que normalmente se chama bloco. A Escultura enquanto *techné* explica o sentido etimológico da palavra «escultura» e a separação entre escultura e modelação que está presente nas fontes clássicas.

Esta conclusão deixa-nos em posição de prosseguir para a próxima pergunta: quais os motivos para que a definição de Escultura enquanto arte do talhe não tenha prevalecido até aos dias de hoje?

Quando o Império Romano adota o Cristianismo como religião, a arte começa a deixar de ser feita em função do ideal herdado da antiguidade, para passar a estar ligada a um corpo de exegese e iniciação. A função da arte já não é a de definir Deus [em que a escultura é o deus], mas de passar a providenciar a exegese necessária para formar o crente. A arte religiosa passa a estar direcionada para o observador, não deixando de constituir um ato mas, ao mesmo tempo, tendo como fim a explicação do seu significado²⁶⁵.

²⁶⁴ “Aunque los griegos tenían un concepto muy amplio del «arte en general», tenían un concepto bastante restringido de cada arte en particular. Como ya mencionamos, consideraban como un arte separado el de tocar la flauta, es decir, «la aulética», así como la «citarística» el arte de tocar la cítara, uniéndolas sólo en ocasiones excepcionales bajo la común denominación de la música. Tampoco trataban como pertenecientes a un mismo arte los trabajos escultóricos ejecutados en piedra, y los moldeados en bronce.” TATARKIEWICZ, Wladyslaw – **História de la Estética – Estética Antigua**. Madrid, AKAL, 2000, p. 32.

²⁶⁵ ELSNER, Jás – **Art and the Roman Viewer The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995, p. 242.

Esta transformação do sentido operativo da obra de arte tem relação com o facto de o Império Romano poder ter compreendido o Cristianismo como uma possibilidade de transição que não destruiria, completamente, as pontes entre o politeísmo clássico e o judaísmo, entre o culto aos deuses pelo corpo e a exclusão de qualquer conteúdo mítico que possa conceber um deus físico. O Cristianismo forneceria ao império os alicerces com os quais este poderia forjar uma nova estabilidade com base em consensos e até um novo conceito de cidadania, uma vez que o Deus cristão não guardava mais o significado étnico e particularista judaico, tinha-se universalizado no princípio do Amor e abarcava toda a humanidade na sua promessa de salvação, num igualitarismo ainda mais radical do que aquele professado pelo Judaísmo²⁶⁶.

Em contraste com o paganismo, as interpretações focam-se num único texto sagrado e num conjunto de atos sagrados preformados uma vez mas válidos para todo o sempre, válidos para lá do tempo, mas preformados no tempo, por Deus [eterno] que se tornou humano [temporal e temporário] com o intuito de libertar a humanidade do aprisionamento do tempo²⁶⁷. Constantino I, o primeiro imperador a converter-se ao Cristianismo, percebeu que defendendo a narrativa uniformizante cristã e representando-se como Homem elevaria o seu *status*²⁶⁸.

As características iconográficas dos retratos vão dispensar a idealização do passado para passarem a captar traços mais humanos. A convenção para a representação do imperador terreno e crente, tem como mudança principal o olhar do retratado dirigido para cima, para a morada de Deus que existe acima de si.

Ao abrir mão do estatuto de divindade para se fazer representar como humano, Constantino I pretende afirmar o absoluto monoteísmo cristão, contudo, não deixa de se representar como um líder que está, mais do que todos, muito ligado ao sagrado.

A partir do século III d.C., o sistema transcendental platónico, que concebe o mundo sensível separado do inteligível e inferior ao último, ganha cada vez mais defensores. A ideia de que a alma era superior ao corpo não viria a beneficiar as artes em geral e ainda menos a escultura em pedra²⁶⁹. Segundo Horst Janson, um dos neoplatónicos romanos, o filósofo Plotino (? - 270 d.C) tinha tão pouco interesse pelas coisas mundanas que recusou

²⁶⁶ GOMES, Laura Grazzela F. F. - **O judeu-helenismo e as origens do cristianismo.** in. **Revista Clássica.** 1993, p. 214 e 215. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/776/702>

²⁶⁷ ELSNER, Jás – **Art and the Roman Viewer The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity.** p. 244.

²⁶⁸ Ibidem, p. 188.

²⁶⁹ FREL, Jiri – **Roman Portraits.** California: The Regents of the University of California and the J. Paul Getty Museum, 1980, p. 10.

que lhe fizessem um retrato²⁷⁰. O Cristianismo primitivo não deixa de ter uma forte tendência ascética, comparada com o paganismo politeísta da Roma e Grécia antigas e, perante as mentes mais ortodoxas da época, o objeto de olhos arregalados, apesar de ser capaz de expressar intensidade de alma e tensão espiritual, não tem, em si, qualquer substrato metafísico transcendente e, como tal, não pode manter uma relação íntima com o Cristianismo²⁷¹.

Os retratos acabam por ser vistos como itens de promoção pessoal, numa ânsia de distinção ou de aspiração à honra e aprovação, o que da perspetiva cristã não passa de uma vaidade pessoal pecaminosa²⁷².

Depois do século V, o invisível passa definitivamente a ter mais importância do que o visível. Tornam-se cada vez mais inevitáveis as formas planas, incorpóreas e diáfanas, a exigência pela frontalidade, solenidade e hierarquia das figuras, a indiferença pela vida orgânica de carne e osso e a falta de interesse pelo característico e pelo individual²⁷³.

Com a queda do Império Romano do ocidente, todo o sistema sociopolítico entra em decadência e a ascensão dos invasores conduz ao colapso da educação, o que tem um profundo impacto negativo nas artes e nas letras. A antiga aristocracia que se encontrava estabelecida e hierarquizada há séculos, dá lugar a uma aristocracia nova, instável e segmentada, essencialmente formada por vencedores de guerra e os seus seguidores. As gentes recém-instaladas no poder, ao ganharem o direito sobre os territórios do antigo império, vêm-se forçadas a assentar posições e, de uma maneira quase natural, desponta uma fragmentação do território num novo sistema feudalista. Se anteriormente em todo o Império Romano o poder supremo estava confiado a um só imperador, depois da formação dos vários reinos, a maior parte dos novos líderes territoriais reclamam poder absoluto²⁷⁴.

Enquanto a nova elite se desenvolve, as assembleias clássicas constituídas por cidadãos livres perdem a autoridade e os assuntos políticos passam a estar apenas nas mãos do poder real. A reformulação dos reinos recém-formados confronta-se com o facto de não ter um modelo de organização política e a continuidade do desenvolvimento tem a sua melhor expressão na sobrevivência da estrutura económica da fase final do Império Romano: permanece a agricultura em escala de latifúndio, os velhos povoados continuam

²⁷⁰ JANSON, H. W. – **História da Arte**. p.186.

²⁷¹ HAUSER, Arnold – **História Social da Arte e da Literatura**. p. 124.

²⁷² JAEGER, Werner – **PAIDEIA A Formação do Homem Grego**. Lisboa: Editorial Aster, 1979, p. 29.

²⁷³ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 125.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 149.

habitados e as cidades em ruínas são parcialmente reconstruídas. O uso da língua latina, a validade do direito romano e, sobretudo, a autoridade da Igreja Católica, que se converte num modelo para a administração política conservam-se intactos²⁷⁵. A escassez de uma moeda capaz de garantir um valor fixo tem um enorme impacto na reorganização demográfica dos reinos. Os comerciantes que vendiam os seus produtos nos mercados das grandes cidades vêem-se forçados a adotar uma economia de troca, o que leva ao declínio dos mercados. A falta de bens de primeira necessidade obriga o poder latifundiário a residir em contexto rural, para que possa produzir em abundância aquilo de que necessita. No século V, ainda existia por toda a parte uma aristocracia culta, versada em assuntos literários e artísticos. Todavia, no decorrer do século VI, esta classe letrada foi substituída por uma nova nobreza que não tinha o menor interesse por questões de educação e cultura²⁷⁶.

Em pouco tempo, a Igreja torna-se na única instituição capaz de educar as elites e assim, o mundo sobrenatural tolda as mentes europeias como uma nuvem. A aparência do mundo é tida como enganadora e o desconhecido é considerado demoníaco. No discurso *Contra os Académicos*, Santo Agostinho de Hipona o mais influente filósofo da patrística, diminui a ciência, acusando-a de ser incapaz de assentir a verdade e defendendo, antes, a sabedoria plena divina que chega por via de uma manifestação sensível que considera ser direta e inequívoca:

*“(...) não vejo como possa o Académico refutar quem diga: sei que isto me parece branco; sei que isto me deleita o ouvido; sei que me agrada este aroma; sei que este sabor me é doce; sei que para mim isto é frio (...)”*²⁷⁷

A aparente sensatez das palavras de Agostinho é, não mais, do que uma sentença de perpetuação da ignorância, uma vez que os seus argumentos se fazem acompanhar de uma advertência para todos aqueles que se confrontem com a dúvida:

*“(...) se se misturam verdade e erro, aceite-se o inteligível, deixe-se o inexplicável. Se em alguma coisa a verdade se oculta ao homem, não tentemos sabê-la.”*²⁷⁸

O cristianismo primitivo ataca a filosofia pagã, nomeadamente, os princípios aristotélicos que são fundadores da ciência. Apesar disso, não deixa de se servir de Platão e da sua metafísica para poder sustentar o seu projeto universalista, perante os pagãos a

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Ibidem, p. 152.

²⁷⁷ AGOSTINHO, Santo – **Contra os Académicos**. Coimbra: Atlântida, 1957, p.118.

²⁷⁸ AGOSTINHO, Santo – **Contra os Académicos**. p.121 e p.122.

converter²⁷⁹. Santo Agostinho diz que pensa poder encontrar em Platão uma compatibilidade que não repugne os mistérios cristãos, que ajude as pessoas não só a crer, mas a compreender a verdade²⁸⁰.

Do mesmo modo que os iconoclastas cristãos destruíram todas as cabeças das figuras presentes no bloco central do friso a Este do Partenon, exceto aquela pertencente à representação de uma deusa com asas, por terem interpretado a figura como um anjo²⁸¹, também no que diz respeito à filosofia foram seletivos em relação ao que destruir. A metafísica transcendental platónica não impede que se rejeitem os princípios da ciência, que o estudo da natureza cesse e que as artes deixem de ser profundamente afetadas. Pelo contrário, Platão remete a verdade para fora do mundo físico, considerando que toda a arte era inútil e deveria ser excluída da cidade²⁸².

A história lembra-nos a entrada na idade das trevas, com a morte de pessoas brilhantes como Hipácia de Alexandria (350? – 415), diretora da Escola da Alexandria, aclamada como uma excelente professora e apontada por alguns como a maior figura da matemática de seu tempo em todo o mundo greco-romano²⁸³ – foi assassinada e o seu corpo queimado numa fogueira, por um grupo de cristãos tumultuosos. Anício Boécio (480 – 524) conhecido como o último verdadeiro douto do ocidente que tinha por costume examinar e descobrir as causas várias que a natureza esconde, foi acusado de magia negra pela Igreja, condenado e brutalmente executado²⁸⁴. Personalidades como Hipácia ou Boécio, que conheciam e discutiam as divergentes, mas complementares, ideias de Platão e Aristóteles, desaparecem²⁸⁵. A Igreja passa a ter a educação das elites laicas nas suas mãos e o mundo vê-se sem contraditório. A Alta Idade Média é marcada pela maior perda de pluralidade de pensamento de todos os tempos²⁸⁶.

A atitude naturalista de perscrutar o mundo aparente passa a ser pecaminosa e as pesquisas filosófica, científica e artística entram numa decadência tão profunda que todo

²⁷⁹ GOMES, Laura Grazele F. F. - **O judeu-helenismo e as origens do cristianismo**. p. 214.

²⁸⁰ AGOSTINHO, Santo – **Contra os Académicos**. p. 133.

²⁸¹ POLLINI, John - **Christian Desecration and Mutilation of the Parthenon**. In. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athenische Abteilung*. 122, 2007, p.217.

²⁸² PLATÃO – **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 473.

²⁸³ DEAKIN, Michael A. B. - **Hypatia and Her Mathematics**. In. *The American Mathematical Monthly*. Vol. 101, Nº 3, 1994, p. 241.

²⁸⁴ Acusação que já tinha levado à morte dois senadores em 510. CERQUEIRA, Luís M. G. **Introdução a Boécio**. In. BOÉCIO, Anício – **Consolação da Filosofia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, P.33.

²⁸⁵ Sabe-se que Boécio se preparava para traduzir para latim a obra de Aristóteles aquando da sua morte. CERQUEIRA, Luís M. G. **Introdução a Boécio**. P.33.

²⁸⁶ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p.149.

o saber afunila numa metafísica transcendente platónico-cristã em que *“tudo o que se destrói e corrompe é mau.”*²⁸⁷ Para os teóricos cristãos, a verdade passa a existir isolada do mundo físico e, portanto, ter um corpo significa permanecer num estado defeituoso e temporário e que uma vida terrena ascética pode minimizar e aproximar o ser humano da perfeição divina.

A *techné*, que se funda na intuição e no questionamento sobre as particularidades da natureza, em função de uma produção que descobre a verdade a partir de uma relação entre matéria e pensamento, não pôde mais existir. Para os cristãos, a vida terrena consiste num estado de imperfeição provisório, condicionado pela ilusão e a *techné* passa a ser uma provocação à universalidade transcendente de Deus²⁸⁸.

Nos séculos VII e VIII, as elites já não falam grego e a tradução das obras clássicas para latim é inexistente, vivendo-se um tempo perigoso para qualquer fonte de saber que não proceda diretamente das escrituras sagradas. A filosofia natural que vive das opiniões humanas é facilmente atacada pela autoridade da Bíblia. Este entendimento ligado à iconoclastia judaica que os cristãos encontram no Antigo Testamento, conduz ao radicalismo religioso. Leiam-se as palavras que Deus profere diretamente a Moisés no Livro do Êxodo:

*“4 Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo da terra, nem nas águas debaixo da terra.
24 Um altar de terra me farás, e sobre ele sacrificarás os teus holocaustos e as tuas ofertas pacíficas, as tuas ovelhas e as tuas vacas, em todo o lugar onde eu fizer celebrar a memória do meu nome, virei a ti e te abençoarei.
25 E, se me fizeres um altar de pedras, não o farás de pedras lavradas: se sobre ele levatares o teu buril, profaná-lo-ás.
26 Não subirás, também, por degraus ao meu altar, para que a tua nudez não seja descoberta diante deles”*²⁸⁹

O Talhe é atacado de maneira tão veemente que a própria arquitetura em pedra deixa de ser utilizada para erigir templos²⁹⁰. No século VIII os iconoclastas destruíam esculturas pagãs e cristãs²⁹¹, bem como proibiam a execução de novas imagens²⁹². A irrelevância

²⁸⁷ PLATÃO – **A República**. p. 475.

²⁸⁸ GRANT, Edward – **Os Fundamentos da Ciência Moderna na Idade Média**. Cambridge University Press, 1996. P.82.

²⁸⁹ In. **Bíblia Sagrada, Êxodo 20**. Tradução de João Ferreira de Almeida, Lisboa: Sociedades Bíblicas Unidas, 1968, p. 83.

²⁹⁰ “É muitas vezes esquecido que antes do século XI muitas igrejas foram construídas de madeira.” STALLEY, Roger – **Early Medieval Architecture**. Oxford: University Press, 1999, p. 15.

²⁹¹ POLLINI, John - **Christian Desecration and Mutilation of the Parthenon**. p. 217.

²⁹² MARTINS, Fausto Sanches – **As imagens das nossas igrejas**. in **Congresso sobre a diocese do Porto - Tempos e lugares de memória: actas**. Vol. I, Porto/Arouca: UC/FLUP, 2002. p. 212.

dos artistas sentenciada por Platão na obra *Républica* é testada, com a agravante de a vida prática cristã ter como ideal o desapego de todos os bens, a eliminação de desejos pessoais, a rejeição dos ídolos, a não adoração dos elementos naturais, dos corpos celestes e da beleza em presença física.

O Fazer é compreendido como uma inevitabilidade de um sistema dual e antagónico de matéria/espírito em que, quanto menos se depende da matéria, mais se potencia o espírito, o que conduz a que a técnica seja compreendida como um mero fazer, frio. Como nos indica José Fernandes Pereira “*os profissionais técnicos ou manuais são tidos como incultos e incapazes de produzir máximas.*”²⁹³

O pouco que resta dos princípios da Escultura antiga desaparece, fechando-se na parte mais isolada dos santuários, no trabalho dos ourives armazenado nos tesouros da Igreja, longe do olhar das massas²⁹⁴. A Igreja olha com acrescida desconfiança as artes iminentemente físicas²⁹⁵ e a Escultura vê-se completamente abandonada. A escultura cristã, datada do período compreendido entre o século V e o século XI, decai tanto em quantidade como em qualidade, com exceção para os baixos-relevos ornamentais de alguns edifícios religiosos e a produção de capas de livros sagrados que, pela proximidade com a bidimensionalidade, são tolerados. Se a Pintura e o Mosaico ainda recebem alguns incentivos para que ilustrem a vida de Cristo, o Talhe quase desaparece da Europa cristã.

Escusado será dizer que todas estas convulsões e desdém pelo fazer da Escultura, enfraqueceram a sua definição enquanto arte do talhe.

A partir do século VIII, o sul da Europa começa a ser tomado pelos árabes que trazem consigo uma ciência e filosofia naturais, desenvolvidas a partir da sabedoria clássica grega. No século IX, o mundo árabe já tinha fundado a primeira universidade, bibliotecas e hospitais públicos. O sul da Península Ibérica, bem como o sul de Itália, tornam-se parte do evoluído mundo islâmico e estabelecem a fronteira com o mundo cristão. Estes territórios tornam-se importantes canais de intercâmbio de conhecimento, fundamentais para o lançamento das bases do Renascimento europeu. Como refere Edward Grant:

²⁹³ PEREIRA, José Fernandes – **Teoria da Escultura Medieval Portuguesa: Entre a Metafísica e a Ética**, in **ARTE TEORIA**, Lisboa: FBAUL, 2008, P. 100.

²⁹⁴ DUBY, Georges – **From Late Antiquity to the Ages, Introduction**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015, p. 249.

²⁹⁵ LEROY, Alfred – **Nascimento da Arte Cristã do Início ao Ano Mil**. São Paulo: Livraria Editora Flamboyant, 1960, p. 77.

“Só quando os eruditos da civilização latina reconhecem a sua inferioridade no que diz respeito à ciência e filosofia natural e assumem a necessidade de aprender com os eruditos da civilização árabe é que o mundo prático latino volta a triunfar.”²⁹⁶

Ou George Steiner:

“só por acessos intervalados [o especialista] tem consciência do papel determinante do islão na transmissão do pensamento e da ciência gregos antigos ao ocidente. A maior parte de nós conhece menos ainda as pressões criadoras, ao mesmo tempo cooperantes e adversas, que a ascensão do islão exerceu sobre a cristandade medieval.”²⁹⁷

A história de Portugal, como qualquer outra, é feita de seleções do que se quer preservar ou apagar. No nosso País, desde a forçada assimilação/expulsão muçulmana do território português e até ao fim da ditadura do Estado Novo, a cultura islâmica teve momentos de total obscuridade e outros de pouca atenção²⁹⁸. No ano de 1998 o diretor do Museu Nacional de Arqueologia escrevia o seguinte:

“A nossa historiografia durante séculos manteve-nos alheados do “outro”, de quem nos diziam pouco termos aprendido, senão umas poucas produções e técnicas agrícolas que de todo foi impossível aferrolhar em arquivos ou esconder debaixo da terra.”²⁹⁹

Não se pense que este problema é exclusivamente português, segundo Luis Caballero Zoreda, em 1986 o ambiente científico era pior em Espanha³⁰⁰. Desde o final do século XIX, Portugal e Espanha escolhem modelar as suas historiografias numa narrativa “germanizante” que, por exemplo, tende a classificar os edifícios pré-românicos como visigóticos e posicionar-se em linha com o movimento hegemónico cristão, iniciado com a coroação de Carlos Magno, pelo papa Leão III, no ano de 800 d.C.. Foi preciso chegar à década de noventa do século XX, para que fosse possível afirmar que existe uma arte

²⁹⁶ GRANT, Edward – **Os Fundamentos da ciência Moderna na Idade Média**. p. 239.

²⁹⁷ STEINER, George – **Gramáticas da criação**. Lisboa: Relógio de Água, 2002, p. 82.

²⁹⁸ Sobre este assunto ver KEMNITZ, Eva-Maria von – **O Panorama das Coleções Museológicas Islâmicas de Portugal**. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998, p. 307 - 319.

²⁹⁹ RAPOSO, Luís in. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – últimos sinais do mediterrâneo**. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998, p.10.

³⁰⁰ “Sin embargo años antes, en 1986, Ferreira de Almeida había presentado una segunda postura radicalmente crítica con la teoría tradicional, facilitado por un ambiente científico, como el portugués, más abierto” ZOREDA, Luis Caballero - **La arquitectura denominada de época visigoda, es realmente tardorromana o prerromana?** In. **Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media** Anejos de Aespa, 2000, p. 209. Disponível em: https://www.academia.edu/33573005/La_architectura_denominada_de_%C3%A9poca_visigoda_es_realmente_tardorromana_o_prerrom%C3%A1nica_En_Visigodos_y_Omeyas_Un_debate_entre_la_Antig%C3%BCedad_Tard%C3%ADa_y_la_Alta_Edad_Media_2000_pp_207_248 [Consultado no dia 07 – 02 – 2021]

moçárabe confundida, em maior ou menor medida, com a, até então, suposta arte visigoda³⁰¹. Em Portugal, com o fim das ditaduras ibéricas, a arqueologia começou a apurar uma história muito mais rica e complexa do que a de uma grande invasão militar, como até há bem pouco tempo os manuais escolares nos contavam.

O arqueólogo Cláudio Torres explica que o domínio a árabe de 711 tem contornos muito diferentes daqueles que há alguns anos se pensava ter. Diz este autor:

*“a investigação arqueológica dos últimos anos não tendo comprovado qualquer grande invasão militar em 711, tem, contudo, confirmado uma lenta e profunda penetração das novas ideias religiosas veiculadas pelo Islão, que apenas em finais do século XI começa a ser dominante nas terras do Sul, sobretudo nos centros urbanos. No mundo rural a sua penetração é muito mais lenta, não sendo incomum que, até às invasões almóada do século XII, alguns santuários cristãos tenham mesmo sido utilizados em simultâneo com o novo e simplificado culto muçulmano.”*³⁰²

Manuel Luis Real informa-nos de diversos pactos, através dos quais os vencedores concediam o respeito pela propriedade e pela liberdade de culto da população cristã, mediante algumas contrapartidas, nomeadamente o pagamento de um imposto³⁰³. O Cristianismo manteve-se onnipresente na península sob a forma do moçarabismo³⁰⁴, sendo conhecidos vários exemplos de sincretismo religioso na península, como é o caso do centro de peregrinação do Cabo de S. Vicente onde se situava a Igreja do Corvo, “considerada por cristãos e muçulmanos local de grande devoção”³⁰⁵. Isto só foi possível porque a autoridade islâmica invasora não foi brutal, pelo contrário, estava consciente de que só poderia ter sucesso no seu domínio se respeitasse a população hispânica³⁰⁶.

³⁰¹ Sobre o guião historiográfico espanhol ver: ZOREDA, Luis Caballero - **La arquitectura denominada de época visigoda, es realmente tardorromana o prerromana?** p. 208 e p. 209.

³⁰² TORRES, Cláudio – **Do Cristianismo primitivo ao Islão**. In MACIAS, Santiago; MARTÍNEZ, Susana Gomes, LOPES, Virgílio – **O Sudoeste Peninsular Entre Roma e o Islão**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, p. 53.

³⁰³ REAL, Manuel Luís – **Reflexões sobre o moçarabismo no Gharb Al-Andaluz: o caso português**. In. MACIAS, Santiago; MARTÍNEZ, Susana Gomes, LOPES, Virgílio – **O Sudoeste Peninsular Entre Roma e o Islão**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, p. 246.

³⁰⁴ “*Termo árabe [must’arab] que significa “tornado árabe” ou “quase árabe”* CERVEIRA, Pinto Manuel da – **O Douro no Gharb Al-Andalus: A História e arquitectura do Douro entre os séculos VIII e XII**. Porto: UFP, 2009, p. 55. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3527/3/53-64.pdf> [Consultado no dia 23/01/2021]

³⁰⁵ GOMES, Rosa Varela – **O Barlavento Algarvio nos finais da islamização**. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**. p. 25.

³⁰⁶ REAL, Manuel Luís – **Reflexões sobre o moçarabismo no Gharb Al-Andaluz: o caso português**. p. 246.

Apesar de existirem tensões isoladas de fações mais radicais, de um modo geral, a relação entre os líderes cristãos e os novos senhores árabes é boa³⁰⁷ e deste modelo administrativo gerou-se uma profunda osmose civilizacional. A interculturalidade que se promove em cidades como Toledo ou Córdoba, atrai em número e em qualidade os principais pensadores da Baixa Idade Média, o que conduziria a Península Ibérica do século XI à sua Idade de Ouro das Letras³⁰⁸.

Longe de poderem ombrear com o desenvolvimento dos muçulmanos do Sul, os reinos do norte da Europa tiraram grandes benefícios com a aculturação dos moçárabes do sul na península Ibérica³⁰⁹. Segundo Abel Sidarus, “moçárabe”, era o nome que os cristãos davam a si próprios [quase como título de nobreza] quando imigravam para as terras cristãs do Norte, onde se apresentavam como potenciais intermediários entre os dois mundos³¹⁰.

Assim, as comunidades híbridas, no caso moçárabes e mais tarde *mudéjares*³¹¹, constituíram um canal fundamental no contacto entre a cultura islâmica e a europeia³¹². Porventura, de uma maneira ainda mais acentuada do que noutras terras "submetidas" ao Islão, a maior parte da população na Península ibérica era bilingue³¹³, o que possibilitou a transmissão da filosofia natural grega, mas também, de uma cultura prática, nomeadamente, nos campos da arquitetura, cerâmica, pintura, ourivesaria, tecelagem, música, vida empresarial ou da organização familiar³¹⁴. A Estatuária não fez parte desta transmissão porque o mundo islâmico nunca assimilou o culto pagão das imagens sendo, aliás, o Corão taxativo no que diz respeito à sua produção. Mas, certamente, o talhe fez parte dessa transição por via da arquitetura e do ornamento vegetalista.

³⁰⁷ Ibidem, p. 248.

³⁰⁸ ALVES, Adalberto – *Al-Mu'tamid Poeta do Destino*. Lisboa: Assírio Alvim, 2004, p.60.

³⁰⁹ ZAMORA, Enrique Hernando - *Os cristãos-moçárabes no Reino de Leão e Castela, na Península Ibérica. O repovoamento do Vale do Douro no século XI*. Universidade Estadual de Maringá, 2009, p. 7. Disponível em <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2008/pdf/c031.pdf> [consultado no dia 1-12-2020]

³¹⁰ SIDARUS, Adel - *Religião e multiculturalidade entre moçárabes e cristãos médio-orientais*. in. LAMELAS, Isidro Pereira - *Revista Didaskalia XLVI*. Lisboa: FCH/UCP, 2016, p. 207 e 208.

³¹¹ “Mudéjares” deriva de um termo árabe que significa “domesticado” e era empregue para designar as comunidades islâmicas que permaneceram na Península Ibérica depois da “reconquista” cristã.

³¹² ZAMORA, Enrique Hernando - *Os cristãos-moçárabes no Reino de Leão e Castela, na Península Ibérica. O repovoamento do Vale do Douro no século XI*. p. 4.

³¹³ SIDARUS, Adel – *Religião e Cultura no extremo Gharb al-Andaluz*. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – *Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998, p. 257.

³¹⁴ FIGARES, Joaquin Perez Fernandez - *Los mozarabes en el norte de España*. Granada: Universidade de Granada, 1984, p. 155.

Parece haver poucas dúvidas em relação ao mérito do trabalho moçárabe³¹⁵, Manuel Luís Real afirma uma diferença em relação aos artesãos anteriores:

*“Os artistas moçárabes não foram meros recolectores de materiais antigos, para os acumular toscamente nos muros de novas construções, como sucedeu em monumentos importantes do período suevo-visigótico [...] eles habituaram-se a talhar as peças que reaproveitavam, adaptando-as com rigor a uma nova bitola ou reesculpindo-as ao novo gosto”*³¹⁶.

A arte moçárabe não parece decrescer, nem em qualidade nem em quantidade, depois do domínio islâmico. Pelo contrário, o contacto com obras como a Mesquita de Córdoba, terá influenciado positivamente o trabalho dos canteiros moçárabes – sabemos, por via de várias assinaturas presentes no templo, que cristãos e muçulmanos lavraram pedras, lado a lado, na sua construção.

Estudos recentes mostram também que o trabalho dos moçárabes do Gharb Al-andaluz têm uma influência importante na arte realizada fora das fronteiras da época, nomeadamente, nos centros artísticos das Astúrias e do condado de Portucale³¹⁷. No que toca ao talhe feito na Europa cristã durante o século X, não conseguimos encontrar exemplos de referência que suplantem em qualidade a *Capela de São Frutuoso* em Braga e o mosteiro de *San Miguel de Escalada* nas Astúrias. No primeiro caso, pensa-se que a capela visigótica foi reconstruída por moçárabes, aquando da reconquista cristã da região de Braga no século X³¹⁸ e, no segundo, sabe-se que o templo foi fundado por um grupo de monges moçárabes de Córdoba, que no princípio do século X migraram para Norte³¹⁹. Joaquin Figares nota que o movimento migratório de moçárabes do Sul para o Norte da península é importante porque, apesar de existirem moçárabes um pouco por toda a parte, são os moçárabes do Sul que estão mais integrados na cultura andaluza e que em melhor posição se encontram para transportar “*as luzes do futuro*” para os reinos cristãos³²⁰.

³¹⁵ “*Não obstante estes artesãos [moçárabes] adaptam estes modelos [de tradição romano-imperial] ao seu próprio estilo: talhe metálico, alta qualidade técnica, horror ao vazio, novas disposições dos folíolos e das folhas, etc. Obtendo um resultado de fino requinte que exportam a outras zonas peninsulares*” MAGAÑA, Javier Á. Domingo - **Los capiteles de la iglesia de san miguel de escalada (león, españa) ¿Perpetuadores de una tradición tardovisigoda?** In. RACr 85. p. 290.

³¹⁶ REAL, Manuel Luís – **Os Moçárabes do Gharb Português**. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**. p. 39.

³¹⁷ Idem – **Reflexões sobre o moçarabismo no Gharb Al-Andaluz: o caso português**. p. 328.

³¹⁸ Ler nota disponível em: <https://culturanoorte.gov.pt/patrimonio/capela-de-sao-frutuoso-de-montelios/>

³¹⁹ ZAMORA, Enrique Hernando - **Os cristãos-moçárabes no Reino de Leão e Castela, na Península Ibérica. O repovoamento do Vale do Douro no século XI**. p. 8.

³²⁰ “*La cultura de los reinos cristianos siguió siendo básicamente europea y cristiana, pero llegó a conocer algunos elementos de la cultura árabe, que en esos momentos llevaba las luces ' del futuro. Los moçárabes unieron el arte del norte con el arte del sur, en el que se mezclaban las tradiciones nativas con las*

O texto introdutório da exposição *Ecos do Paraíso: o Jardim e a Flora na Arte Islâmica*, deixa compreender um pouco da raiz programática da arte islâmica:

*“Por todo o mundo islâmico, da Espanha à Índia, líderes políticos e as elites investiam em jardins luxuriosos no coração dos seus palácios, como uma parte integrante da vida cerimonial real. Sem dúvida, estes jardins eram usados para mimetizar as realidades paradisíacas descritas no Alcorão”. Nas artes decorativas podem ser encontradas representações quer dos jardins em si, quer a plantas e flores individualmente, sendo as últimas frequentemente escolhidas [para além da sua beleza ou do seu uso prático] pelo seu significado religioso e poético. Quando as flores não representadas na sua forma natural, arabescos desenhos intrincados formam padrões simétrico gerais de talos ondulantes e folhas divididas que convidam à reflexão do processo cósmico da criação e da Unidade Divina que está por detrás da diversidade infinita do mundo material.”*³²¹

Não será descabido pensar que por estarem junto ao influxo filosófico naturalista islâmico, os moçárabes tenham compreendido que o trabalho da pedra poderia servir o Cristianismo do mesmo modo que servia o Islamismo e que seria benéfica a integração da arte de talhar num sistema filosófico-teológico, onde a arte servisse de auxílio à observação disciplinada da criação divina – um serviço à prodigalidade das figuras do mundo natural como prestava a arte islâmica³²². É tentador afirmar que as representações vegetalistas feitas por moçárabes estão ligadas à proximidade que estes mantinham com o mundo islâmico, não só física, mas sobretudo espiritual³²³ – no Corão tal como na Bíblia o Paraíso é descrito como um jardim³²⁴.

aportaciones árabes, y contribuyeron probablemente a las traducciones científicas en Cataluña” FIGARES, Joaquin Perez Fernandez - **Los mozarabes en el norte de España**. p. 170.

³²¹ *“Throughout the Muslim world, from Spain to India, rulers and the elite invested in luxurious gardens at the heart of their palace complexes and as an integral part of ceremonial royal life. Indeed, the way royal gardens were used often reflected the paradisiacal realities described in the Qur'an. Many gardens even had names to highlight their paradisiacal symbolism. Both in architecture and in art the wondrous vegetation of Paradise is often alluded to. Mosques, madrasas and royal mausolea were regularly placed in a garden setting reminiscent of Paradise and artistically enhanced by references to luxurious flower gardens. In the decorative arts references can be found both to gardens as a whole and to individual plants and flowers, the latter often chosen – beyond their beauty or practical use – for their religious or poetic significance. When flowers are not depicted in naturalistic form, intricate arabesque designs formed by overall symmetrical patterns of undulating stalks and split-leaves or split-palmettes invited reflection of the cosmic process of creation and the Divine Unity that underlies the infinite diversity of the material world.”* **Echoes of Paradise: the Garden and Flora in Islamic Art**. Museum With No Frontiers. Texto disponível em: <http://islamicart.museumwnf.org/exhibitions/ISL/floral/introduction.php>

³²² STEINER, George – **Gramáticas da criação**. p. 82.

³²³ Cláudio Torres sugere que o Cristianismo de Mértola no século VI não estaria mais perto do Islão do que do cristianismo trinitário de Bizâncio. Ver TORRES, Cláudio – **Do Cristianismo primitivo ao Islão**. p. 52 e p. 53.

³²⁴ *“E plantou o senhor deus um jardim no Éden”* Genesis 2:8 in. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida, Lisboa: Sociedades Bíblicas Unidas, 1968.



Igreja de San Miguel de Escalada - Modilhão com motivos geométricos-vegetalistas
325

³²⁵ <https://www.flickr.com/photos/75710752@N04/19077275212/in/photostream/>

Todavia, no final do século X, as disputas territoriais no norte da península estavam longe de fazer lembrar o paraíso e a Escultura cristã deixa de representar apenas motivos vegetalistas para começar a representar também o Inferno, ou o diabo. No livro *Igrejas Moçarabes*, de Manuel Gómez Moreno, é possível encontrar uma gravura de um modilhão que é, simultaneamente, uma representação moçárabe e uma representação de luxúria, provavelmente do inimigo muçulmano³²⁶. Como identifica o autor, a peça terá pertencido à *Igreja de San Salvador de Palat del Rey* e fora feita a propósito da repovoação da cidade de Leão, após a cidade ter sido destruída no ano de 998:

*“com flores de seis pétalas adornando os cilindros dos apêndices de bico, como em Peñalba; difere no facto do seu do seu cilindro superior não ser mais corpulento do que os outros, como se verifica nas séries anteriormente reconhecidas, aproximando-o mais dos cordoveses: e também pela cintura que aparece sobreposta aos próprios cilindros, por baixo e visível apenas na extremidade superior, porque o resto é carregado com a figura de um homem nu, com a boca aberta e ambas as mãos entre as pernas, a primeira e única representação humana que pode ser registada na série Moçárabe. A proveniência deste modilhão dissipa a suspeita de que pertencia ao período românico posterior.”*³²⁷

Este modilhão é extremamente importante por vários motivos: desde logo, como aponta Moreno, é a primeira e a única representação figurativa moçárabe, o que faz dela precursora da estética da escultura românica europeia. Este género de figuras pode ser encontrado em abundância no Norte de Portugal e Espanha, mas também em França e Inglaterra, o que pode comprovar a influência que os escultores moçárabes da Península Ibérica tiveram na escultura europeia.

À medida que a investida dos cristãos europeus avança triunfante sobre as taifas muçulmanas da Península ibérica, sucedem duas dinâmicas opostas: num sentido, a intolerância adensa-se, como fica demonstrado na carta do rei Al-Um'tamid, em resposta a Afonso VI, quando, por volta de 1085 [ano da queda de Toledo], este terá proposto que

³²⁶ O investigador Cláudio Lange defende que estes modilhões eram produzidos como elementos de propaganda para “desumanizar os inimigos”. Ver documentário **Der Naket Feind**, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e1M3_Tlr7vQ

³²⁷ *“com flores se seis pétalos adornando sus banquetones y algún apéndice picudo, como en Peñalba; se diferencia en que su baquetón superior no es más corpulento que los otros como se verifica en las series anteriormente reconocidas, acercando-le más en cambio ello a los cordobeses: y tambien por la faja que aparece sobrepuesta a los baquetones mismos, por debajo y visible solamente en la extremidad superior, porque el resto se carga com una figurilla de hombre desnudo, com la boca abierta e ambas manos entre las piernas, primera e única representación humana que es dable registrar en la serie mozárabe. La procedência de este modillón dissipa la sospecha de que pertenciese al período românico sucesivo.* MORENO, Manuel Gómez - **Iglesias Mozárabes**. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919, p. 257.



Igreja de San Salvador de Palat del Rey - Modilhão com motivos vegetalistas e representação antropomórfica

328

³²⁸ Imagem cedida por gentileza do Museo de León

a Taifa de Sevilha fosse administrada por um conde de sua nomeação³²⁹; noutro sentido, os intelectuais cristãos abrem-se completamente à sabedoria de outra cultura. Com a queda de cidades importantes como Toledo, um vasto espólio de tratados e estudos académicos fica à disposição dos intelectuais cristãos, o que origina uma série de importantes traduções de obras clássicas para latim.

A filosofia natural e as ciências gregas, que haviam sido apagadas pelo fanatismo religioso da Alta Idade Média, começam aos poucos a impregnar o pensamento cristão. O fluxo de conhecimento naturalista pagão volta a ser introduzido na Europa e, como uma faísca, reacende-se o interesse pela vida prática, pela ciência e pelas artes. Aristóteles, o fundador dos princípios da ciência moderna, que havia sido perseguido e destruído durante a Alta Idade Média, é traduzido, em larga escala, para latim nos séculos XII e XIII³³⁰. Os seus principais tradutores são Geraldo de Cremona (1114 – 1187) no século XII e Miguel Escoto (1175 – 1232) no século XIII, ambos ligados ao centro de traduções da cidade de Toledo³³¹.

O evangelho que, nos primeiros séculos do Cristianismo, se havia confrontado com aquela parte da filosofia helénica que “*podia ser preservada sem dano para a fé*”³³², incorre na inevitabilidade de se confrontar com a parte que coloca a fé em causa mas que, também, não deixa o mundo cair num obscurantismo medonho – durante a viragem da Alta para a Baixa Idade Média, alguns cristãos já não se contentam em olhar exclusivamente para o seu mundo interior, mas interessam-se em observar a natureza.

As primeiras experimentações da escultura medieval trazem de volta o antigo problema da iconoclastia cristã de que o corpo representado se possa substituir ao corpo que representa. Porém, a Igreja, que ainda não possui um plano iconográfico bem definido, vai dar expressão ao ímpeto prático na Escultura e promover a representação de figuras extraídas de um mundo real-imaginário. Pretende-se potenciar uma profunda convicção da realidade e um vivo sentimento de respeito, bem como levar o crente a respeitar o poder eclesiástico³³³.

³²⁹ “[...] para Afonso, filho de Sanches (Fernando), que se intitula Rei das duas Religiões e se faz passar por soberano (dos fiéis) das duas religiões, que Allâh faça gorar as suas pretensões. [...] A nossa tranquilidade foi interrompida pela vossa pretensão mas não encontrastes o tom adequado. Nós tínhamos adoptado uma atitude indiferente, que agora dá lugar ao ímpeto. Vós haveis sido deixados em paz por nós e isso fez-vos crer que ninguém vos igualava, dando-vos a audácia de exigir que os nossos estados fossem entregues aos vossos homens.” ALVES, Adalberto – **Al-Mu’tamid Poeta do Destino**. 2004. p. 35.

³³⁰ GRANT, Edward – **Os Fundamentos da ciência Moderna na Idade Média**. p. 31 – p. 36.

³³¹ JEAUNEAU, Édouard – **A Filosofia Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 21.

³³² Ibidem, p. 12.

³³³ FÉLIX, Marlene Borges - **Escultura Românica: Arte e Técnica**. Porto: FLUP, 2013. p. 14.

As representações gravitam em torno de três fontes principais: antiguidade clássica, a Bíblia e o simbolismo relativo a práticas contemporâneas³³⁴, mas podem ser divididas em dois grandes grupos – corpo pródigo ou a ele relativo [Jesus] e o corpo presente [pessoas em geral].

Na maioria dos eixos centrais dos templos românicos, encontramos representações do corpo pródigo de entidades sagradas, que respeitam o plano iconográfico definido no Segundo Concílio de Niceia, no século VIII e que, até então, era aplicado sobretudo ao mosaico e à pintura:

*“As venerandas e santas imagens, em mosaico ou noutra material, devem ser representadas e expostas nas santas Igrejas de Deus, nas alfaias litúrgicas e paramentos, sobre as paredes e nos altares, nas casas e nos caminhos; Quer seja a imagem do Senhor e Deus Salvador, quer a da Imaculada Senhora nossa, a Santa Mãe de Deus, dos Anjos dignos de honra, de todos os Santos e homens pios”*³³⁵

Nas zonas laterais e especialmente pouco visíveis das igrejas, abrem-se espaços para representar o corpo presente, como aquele existente no modilhão de que falámos anteriormente – figuram monstros; bêbados; jograis; animais [sobretudo terrestres]; cenas de sexo explícito; exibicionistas; etc. São imagens feitas com o propósito moralizador de combater os vícios e livrar a alma das tentações da carne³³⁶ que, por norma, não dizem respeito a nenhum plano iconográfico definido, mas antes respeitam as orientações de personalidades do clero locais, o patrono da obra, quando não é o próprio artesão a decidir o que representar³³⁷ e, desse ponto de vista, podemos pensar que são representações mais livres³³⁸. Jorge Rodrigues diz que, sob a capa da representação do pecado, os escultores românicos viam neste tipo de escultura *“uma forma de provocar o observador”*³³⁹, o que justifica o conselho do desconhecido monge Theophilus Presbyter (1070 – 1125) para que os artesãos *“mantivessem a sua humildade”*³⁴⁰. Não é impossível que, depois de uma Era em que a Igreja se afirma como sendo anti-corpo, a mesma instituição tenha pensado que as representações físicas seriam uma ferramenta útil para

³³⁴ COSTA, Joaquim Luís - **Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa**. Instituto de Estudos Medievais – FCSHUNL, 2015, p. 6.

³³⁵ Cit. in. MARTINS, Fausto Sanches – **As imagens das nossas igrejas**. in **Congresso sobre a diocese do Porto - Tempos e lugares de memória: actas**. p. 212.

³³⁶ COSTA, Joaquim Luís - **Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa**. p. 6.

³³⁷ MAGRILL, Barry - **Figured Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces**. University of Victoria, 2009, p.47.

³³⁸ FÉLIX, Marlene Borges - **Escultura Românica: Arte e Técnica**. p. 55.

³³⁹ RODRIGUES, Jorge - **A escultura românica**. in PEREIRA, Paulo – **História da arte portuguesa**. Vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006, p. 302.

³⁴⁰ STALLEY, Roger – **Early Medieval Architecture**. Oxford: University Press, 1999, p. 108.

fazer honrar os princípios morais da Igreja e, talvez esquecendo o argumento de João Damasceno (675-749) que diz “*a honra oferecida à imagem passa para o arquétipo*”³⁴¹, seria uma tarefa fácil representar o corpo pela negatividade, sem que tivessem qualquer enquadramento iconográfico³⁴².

Como se viria a comprovar, estas representações não deixaram de se incompatibilizar com a Igreja, por mais que as intenções fundadoras fossem as melhores para a religiosidade vigente. É o risco de representar os vivos. Para darmos alguns exemplos, as representações ligadas aos jograis e que, por vezes, ocupam lugares importantes nas igrejas medievais, levam-nos a pensar que eram figuras amadas, sobretudo nas zonas do Minho e da Galiza, sendo que, em 1229, foram proibidas pelo próprio papa, talvez por se terem tornado figuras subversivas³⁴³. Uma cena de sexo, como a que encontramos na Igreja de São Pedro de Cervatos pode ter sido feita com o intuito de julgar uma situação conhecida pela comunidade, mas também pode ser uma maneira de promover a natalidade como defendem alguns investigadores³⁴⁴. A prova da ambiguidade destas imagens é que, ainda hoje, se organizam colóquios que tentam alcançar o sentido destas esculturas que, sem enquadramento iconográfico perdem o significado e levam a que o significante se signifique a si mesmo. Este “problema” só fica definitivamente resolvido quando, em 1563, na sessão número XXV o Concílio de Trento, se condiciona a representação de qualquer figura “*nua*” ou “*nova*” à aprovação do Pontífice Romano³⁴⁵. Daí para a frente, a instituição teve apenas de se preocupar com a normalização das figuras oficiais já existentes³⁴⁶.

³⁴¹ João Damasceno citado em: FERNANDES, Caroline Coelho - **Ícones versus retratos imperiais nos três tratados apologéticos contra a condenação das imagens sagradas, de João Damasceno: um debate sobre o sagrado e a autoridade política**. In. **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**. Nº 12, 2018, p. 199.

³⁴² MAGRILL, Barry - **Figurated Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces**. p.53.

³⁴³ GARCIA, Xosé Lois - **Simbologia do Românico de Penafiel**. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2018, p. 46.

³⁴⁴ “Other experts posited that maybe it was an incitement to have children at a time when infant mortality was very high.” CAMPOO, Aguilar de - **Deciphering the sex scenes in Spain’s medieval churches**. In. **El País**. 1/8/2018. disponível em:

https://english.elpais.com/elpais/2018/07/31/inenglish/1533051824_344537.html

³⁴⁵ “[...] *que nada fique desordenado ou posto fora de seu lugar, ou de modo tumultuoso, nada profano, nada desonesto, pois é muito própria da casa de Deus a santidade. E para que se cumpram com maior exatidão estas determinações, estabelece o Santo Concílio que a ninguém seja lícito pôr ou permitir que se ponha qualquer imagem nua e nova em lugar algum, nem mesmo igreja que seja de qualquer modo isenta de modo a não possuir aprovação do Bispo.*” Citação do Concílio Ecumênico de Trento Sessão XXV Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, 1563. Texto disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm> Modilhão Igreja de São Pedro de Cervatos

³⁴⁶ Como por exemplo no caso da Capela de Santo Abdão em Ponte de Lima em que um abade português do século XVIII mandou picar o tímpano e remover a figura do Santo Padroeiro Abdão por este se encontrar



Igreja de São Pedro de Cervatos – Modilhão com representação de cena de sexo

³⁴⁷

representado nu. NOÉ, Paula – **Capela de Santo Abdão**. in *Monumentos.pt* Sacavém: IHRU, 1992.
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2106

³⁴⁷ <https://i.pinimg.com/736x/2a/ba/e8/2abae8a169b6b078d6d144f56a8be177--san-pedro-art-roman.jpg>

Em todo o caso, a ambivalência que o corpo presente da escultura românica provoca é profundamente adequada ao espírito naturalista que se começa a intensificar no século XII. A existência física passa a estar no centro dos interesses medievais cristãos e este período é marcado por uma tentativa de harmonização da Fé com a Razão, que se materializa num choque entre duas visões: a visão mais tradicional, monástica, exemplificada em São Bernardo (1090-1153) – para quem a fé só pode ser concebida pela revelação [como é apresentada nas escrituras sagradas] e a visão mais progressista de Pedro Abelardo (1079 – 1142) – que defende a razão como essencial à fé e procura aproximar a filosofia da religião – argumenta que, ao longo da história do Cristianismo, a filosofia é um instrumento importante para a compreensão das escrituras e para a discussão do Cristianismo³⁴⁸.

É sempre o direcionar da razão para a autoridade religiosa que, a pouco e pouco, vai legitimar o papel da filosofia no seio da religião. Pedro Abelardo é um dos principais defensores de que religião e filosofia são uma só coisa, mas que se apresentam em invólucros diferentes. Abelardo pensa que os mitos sobre a criação do mundo, sobre as concepções alegóricas contidas no *Timeu* de Platão, poderiam trazer significados escondidos e que, no fundo, seriam os ensinamentos do Cristianismo por decifrar. O argumento do filósofo escolástico é de que a revelação se repete em momentos específicos da história e que teria surgido aos filósofos antigos. Desta forma, a fé poderia ser compreendida a partir da razão, pois ambas as concepções seriam, em tese, a mesma coisa e fruto da mesma revelação, apesar de apresentada sob diferentes perspectivas³⁴⁹.

A ideia de que a verdadeira filosofia não é coisa diferente da verdadeira religião e, reciprocamente, a verdadeira religião não difere da verdadeira filosofia já tinha sido proferida por Santo Agostinho. Este remete para Deus a resposta às dúvidas que surgem a partir da Natureza, por outro lado, Abelardo promove a filosofia não só para pensar a teologia, mas também o mundo físico que não compreende separado de Deus.

É esta atitude de indagação sobre a dúvida que o mundo físico pode criar que vai estar na base da fundação das primeiras Universidades, conduzindo a uma Igreja gradualmente menos fechada nos dogmas das escrituras sagradas. Uma manifestação

³⁴⁸ DIEBE, Edsel Pamplona; ROSSATTO, Noeli Dutra - **A Filosofia Cristã de Pedro Abelardo: diálogo entre um filósofo, um judeu e um cristão**. In. *Revista de la Red Latinoamericana de Filosofía Medieval*. n. 2, 2014, p. 266.

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 270 e 271.

dessa mudança de consciência pode ser notada na perda de autoridade dos Padres da Igreja. Guillaume de Conches (c. 1090/1091 – c. 1155/1170) assera:

*“embora maiores que nós, eram, todavia, homens e se em matéria de filosofia, eles cometem algum erro, era admissível sustentar-se uma opinião diferente.”*³⁵⁰

A influência da filosofia natural também haveria de transformar a moral cristã. Na Alta Idade Média, o principal pilar da moral cristã era o da expulsão de Adão e Eva do paraíso por terem comido o fruto da “*árvore da ciência do bem e do mal*”³⁵¹ e a sua culpa e punição estavam imputadas a todos os seres humanos, na medida em que nascem na terra, o sítio para onde os primeiros pais foram enviados. Pedro Abelardo não pode deixar de discordar da ideia de que homens e mulheres possam ser culpados de algo que não intentaram; na obra *Conhece-te a ti mesmo*, o filósofo/teólogo vai defender que não se pode nascer pecador:

[uma criança] *“que não pode ainda compreender pela razão o que pode ou não fazer, não pode ser culpada do desprezo de Deus. No entanto não está livre da contaminação do pecado dos seus primeiros pais, de quem contrai a pena, mas não a culpa.”*³⁵²

A atitude naturalista de Abelardo, leva-o também a argumentar contra a Igreja Católica pela posição que detém em relação à negação do prazer, nomeadamente na condenação do tato³⁵³, mas também contra a ideia de que as relações matrimoniais e a ingestão de alimentos saborosos só podem ser feitas sem o nosso prazer, Abelardo confronta que *“se assim for, então é-lhes permitido fazê-lo de uma forma que nunca poderá ser feita.”*³⁵⁴

A possibilidade de existir fisicamente sem pecado original pode até parecer-nos gratuita, mas para as mentes da patrística esse estado de graça só teria sido concedido a Cristo. A ponderação da existência de uma corporalidade sã é o primeiro passo para que as artes refloresçam e a Escultura volte a ser praticada.

O platonismo foi compatível com a moral cristã durante toda a Alta Idade Média por separar o que é sensível daquilo que é inteligível, bem como por criar uma relação de

³⁵⁰ JEAUNEAU, Édouard – **A Filosofia Medieval**. p. 19.

³⁵¹ **Bíblia Sagrada, Êxodo 20**. p. 6.

³⁵² *“He who has not yet perceived by reason what he ought to do cannot be guilty of contempt of God. Yet he is not free from the contamination of his first parents, from which he contracts the penalty, though not the guilt.”* ABÉLARD, Pierre – **Ethics**. Nova York: Richwood Publishing Company, 1976, p. 27.

³⁵³ OLIVEIRA, António Resende de - **A sexualidade**. in MATTOSO, José – **História da vida privada em Portugal: a Idade Média**. Vol. I. Lisboa: Temas e Debates, 2011, p. 333.

³⁵⁴ *“Another objection is that matrimonial intercourse and the eating of tasty food are only allowed to be done with out pleasure. But, if this is so, then they are allowed to be done in a way in which they never can be done.”* ABÉLARD, Pierre – **Ethics**. p. 26.

fundamentação da verdade em que o que é inteligível é o fundamento – o modelo do sensível. Para a moral cristã, tal como para o sistema metafísico platónico, o sensível não pode ser fundamento e a prova disso é que, o sensível só é sensível por consequência da queda de Adão e de Eva do paraíso para um lugar inferior. Ou seja, a autoridade moral do Cristianismo encontra-se fora dos sensíveis, no mesmo lugar de onde caíram os primeiros pais, o que faz com que a Igreja se posicione contra tudo o que valorize os sentidos e o corpo. Consequentemente, o sistema metafísico aristotélico, que não faz uma separação entre o sensível e o inteligível, é considerado nocivo para a fé e por isso perseguido e abafado até ao século XII.

Assim que a obra de Aristóteles é aceite pelo cristianismo europeu, a sua influência irá formar as bases de um novo naturalismo; a existência física entra num acordo com a lei divina – tendo o mundo físico sido feito por Deus, não pode ser entendido como algo determinantemente mau. Pelo contrário, toda a Matéria é, em potência, uma variedade de possibilidades e cabe ao ser humano fazer o bem a partir de escolhas.

A ética de Aristóteles depende de um sistema físico que é composto por quatro modalidades: o ato *enérgeia* e a potência *dýnamis*, enquanto movimento; a matéria *hýle* e a forma *morphé*, enquanto ausência de movimento [hilemorfismo]³⁵⁵. A teoria do ato e da potência, tem como base a ideia de que toda a realidade física existe como uma verdade imperfeita, na medida em que a Matéria e a Forma estão em potência para se tornarem noutra coisa; a energia do ato coloca o mundo físico num estado dinâmico e, caso este seja eticamente excelente, a potência imperfeita converte-se numa verdade perfeita. A ética é também, para Aristóteles, o ingrediente para alcançar o bem supremo – a felicidade – cujo sentido, “*depende de uma certa atividade em exercício em acordo com a excelência ética*”³⁵⁶. Aristóteles diz assim:

*“O feliz possuirá a estabilidade procurada na felicidade e permanecerá assim ao longo da sua vida. Levará à prática e terá na pura contemplação sempre, ou durante mais tempo do que todos os outros, aquelas coisas respeitantes à excelência e suportará o mais nobremente possível tudo o que aconteça a respeito do que quer que seja. Um homem verdadeiramente bom é “recto” como um quadrado. Irrepreensível.”*³⁵⁷

Alguma parecença entre o Homem de que fala Aristóteles e Cristo? Se antes Platão explicara a transcendência e a revelação, nos séculos XII e XIII, na Alta Idade Média os

³⁵⁵ ARISTÓTELES – **Da Alma (De Anima)**. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 15.

³⁵⁶ ARISTÓTELES – **Ética a Nicómaco**. p. 35 - p. 39.

³⁵⁷ Ibidem, p. 39.

teólogos naturalistas fizeram de Aristóteles o maior aliado de Cristo, na medida em que a sua filosofia lhes permitiu suportar o argumento de que Cristo comprova a condição material do Homem como verdadeira e, no seu caso específico, perfeita.

O “*verbo que se fez carne*” semeia uma nova moral que não só se baseia nas sagradas escrituras, mas, sobretudo, na conduta e na ação de Cristo:

*“Um novo mandamento vos dou: que vos ameis uns aos outros; como eu vos amei a vós, que também vós uns aos outros vos ameis. (...) Crede-me que estou no Pai, e o Pai em mim: crede-me, ao menos, por causa das mesmas obras. Na verdade, na verdade vos digo que, aquele que crê em mim também fará as obras que eu faço, e as fará maiores que estas (...)”*³⁵⁸

A proposta moral do Cristianismo só viria a encontrar uma sustentação filosófica com Aristóteles que, por via do seu sistema hilemórfico, sublinha o carácter universal do mundo sensível. O amor de Cristo só se justifica num mundo terreno que se diz ser verdadeiro.

Segundo Mário Carvalho, São Tomás de Aquino (1225 – 1274), o mais influente teólogo da escolástica, “*viu-se obrigado a reconhecer um lugar para o hilomorfismo aristotélico na cosmovisão metafísica medieval*”³⁵⁹.

A insistência de Aquino não incidirá na separabilidade, ou na universalidade da faculdade de pensar mas antes, na estrita união ao corpo humano através da forma deste último – a alma. Aquino quererá que a união corpo/alma faça parte integrante de todo e qualquer Homem, singularmente considerado, sem que isso signifique que lhe fique vedada a ciência que deverá ser sempre universal³⁶⁰. Aquino pôde sedimentar, através de Aristóteles, a distinção verdadeiramente fundamental, do ato e da potência³⁶¹ e explicar Cristo na medida em que este propõe o amor como ato e o mundo como potência.

É evidente que esta maneira de entender o mundo encontrou os seus opositores mas, apesar de alguma resistência criada à assimilação de Aristóteles, a sua lógica e filosofia natural não deixaram de constituir o núcleo do conhecimento, apenso aos currículos das primeiras universidades europeias³⁶². A Idade Média volta-se para fora e o trabalho do espírito que, até então, era feito sob a forma de “monólogo”, no silêncio da cela ou do

³⁵⁸ As últimas instruções de Jesus aos discípulos em O Santo Evangelho segundo São João. **Bíblia Sagrada, Êxodo 20**. Tradução de João Ferreira de Almeida, Lisboa: Sociedades Bíblicas Unidas, 1968, p. 125.

³⁵⁹ CARVALHO, Mário Santiago – **Apresentação**. In. AQUINO, São Tomás – **A Unidade do Intelecto contra os Averroístas**. Lisboa: Edições 70, 2018, p. 9.

³⁶⁰ CARVALHO, Mário Santiago – **Apresentação**. p. 13.

³⁶¹ JEAUNEAU, Édouard – **A Filosofia Medieval**. p. 82.

³⁶² GRANT, Edward – **Os Fundamentos da ciência Moderna na Idade Média**. p. 36.

claustro, passa a acontecer no mundo plural das universidades “*diante de um público de alunos turbulentos e questionadores*”³⁶³.

A partir do século XII os olhos dos estudiosos e dos artistas tentam chegar ao sentido da complexidade do mundo que observam, tendo de um lado as escrituras sagradas, que não podem perder a sua autoridade e, do outro, um sistema natural e humano que finalmente parece poder ser pensado. Todavia, a combinação de uma ciência racional com a religião é assustadora para a Igreja e, no final do século, os mestres são forçados a decidir sobre a sua separação³⁶⁴. A fronteira foi desenhada no campo do conhecimento, demarcando os domínios da fé e da razão – por um lado, é inútil tentar compreender Deus, por outro, torna-se possível pensar o mundo natural, em prol de um bem comum. Podemos dizer que a natureza passa a ser olhada como o corpo morto de Jesus, que não já não é Deus, mas que a Ele lhe pertence.

A validação da ciência torna-se assim, simultânea à validação do corpo – quando surge o primeiro curso de medicina em Salerno e se consagra o primeiro grande cirurgião do mundo cristão Roggerio Fugardo (1140? – 1195)³⁶⁵; dá-se um aumento exponencial das peregrinações que prestam culto às relíquias, restos mortais de santos ou outros itens físicos.

No que diz respeito à expressão do Corpo nas artes, as catedrais que são verdadeiras esculturas-arquiteturas esculpidas em pedra são certamente o seu expoente máximo. Desde logo, o facto de a planta das catedrais ser fundada na ideia do corpo de Cristo crucificado é suficiente para nos deixar perceber a importância do Corpo na sua conceção – a conceção do Corpo de Cristo no espaço sagrado surge como presença intrínseca, muito mais ampla do que a mera alusão ao seu corpo morto. Note-se o facto da maior parte das basílicas metropolitanas existirem sob a invocação da bendita Virgem Maria, sendo que noutros países de língua latina estas Igrejas são chamadas Igrejas Matrizes ou Igrejas Mãe. Simbolicamente, na cultura cristã, a Virgem Maria representa a Matéria, ela é compreendida como o Corpo que dá corpo – a matéria-prima de todos os corpos. Isto torna-se explícito, desde logo, na palavra latina *matter* que simultaneamente significa *matéria, mãe e madeira*.

³⁶³ JEAUNEAU, Édouard – *A Filosofia Medieval*. p. 23.

³⁶⁴ DUBY, Georges – *Court art, Introduction*. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – *Sculpture from Antiquity to the Present Day*. Colonia: Taschen, 2015, p. 398.

³⁶⁵ FINGESTEN, Peter – *Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral*. in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20, 1961, p. 16.

A relação entre o género feminino e a matéria está radicada na cosmogonia grega, narrada por Hesíodo no século VII a.C. e que diz assim:

*“O primeiro que existiu foi o Caos; e logo a seguir a Terra de seio fecundo, eterna e segura mansão de todos os Imortais, que habitam os píncaros do Olimpo coberto de neve. E depois o Tártaro bolorento, no interior da terra de caminhos amplos, e Eros, o mais belo entre os deuses imortais, que amolece os membros, e a todos os deuses e a todos os homens, sujeita no peito o entendimento e a vontade consciente. De caos nasceram Érebo e a negra Noite e da Noite, por sua vez, nasceram o Éter e o Dia, que ela deu à luz, unindo-se com amor ao Érebo. A terra gerou em primeiro lugar um ser de dimensão semelhante à sua, o Céu, coberto de estrelas, para que a cobrisse, toda inteira, e fosse dos deuses bem-aventurados a eterna e segura mansão. E dela nasceram também altas Montanhas, morada aprazível das deusas, Ninfas que habitam as montanhas recortadas. E deu ainda à luz o mar estéril onde se encrespam as ondas, Ponto. Todos eles nasceram sem intervenção do amor.”*³⁶⁶

A deusa Terra que aparece aqui como a “*eterna e segura mansão de todos os Imortais*”, é espelhada sincreticamente nas “*Ladainhas a Nossa Senhora*” onde aparece como “*Vaso*”; “*Sede*”; “*Refúgio*”; “*Arca*”; “*Casa*”. Também a epístola lida na missa da Imaculada Conceição da Virgem nos permite encontrar uma relação entre a cosmogonia grega e a Virgem na cosmogonia Cristã:

*“O senhor teve-me consigo no começo das suas obras. Eu existia antes que ele formasse qualquer criatura. Eu existia desde toda a eternidade, antes que a terra fosse criada. Os abismos ainda não existiam e já eu tinha sido concebida. As fontes não tinham ainda brotado da terra; a pesada massa das montanhas ainda não tinha sido formada; fui concebida antes das colinas. Ele não tinha criado nem a terra, nem os rios, nem consolidado o mundo nos seus polos. Quando ele preparava os Céus já eu estava presente; quando ele limitava os abismos e prescrevia uma lei inviolável; quando consolidava o ar acima da terra; quando dava equilíbrio às águas faz fontes; quando encerrava o mar nos seus limites e impunha uma lei às águas para que elas não passassem além das suas marcas; quando ele lançava os fundamentos da terra, eu estava com ele e regulava todas as coisas.”*³⁶⁷

Peter Fingesten (1916 – 1987) diz-nos que, sobretudo depois da construção da Catedral de Notre-Dame, a Igreja vai reorientar a interpretação do interior das catedrais do género masculino para o feminino e que as Catedrais góticas são uma “ *fusão* ” simbólica entre as novas alegorias – o culto à Virgem Maria e as alegorias tradicionais e o culto a Cristo, numa fusão entre géneros³⁶⁸. Segundo o mesmo autor, os estudos

³⁶⁶ HESÍODO – **Teogonia Trabalhos e Dias**. Lisboa: INCM, 2014, p. 47.

³⁶⁷ FULCANELLI – **O Mistério das Catedrais**. Lisboa: Edições 70, 1964, pp. 94 e 95.

³⁶⁸ “*Was the primary masculine interpretation of the interior obscured by a secondary female one, or did it become esoteric as faz as the laymen were concerned? A symbolic reinterpretation of architectural elements of the cathedral indeed took place, in other words, a merger between traditional (male) and new*

anatômicos levados a cabo pela medicina que começava a formar-se, ajudaram os construtores a clarificar a alegoria do interior da catedral:

*“Os vitrais, como vimos, podem ser considerados a pele do "corpo" da catedral, e daí decorre que as paredes devem ser a sua carne, e as costelas a estrutura óssea.”*³⁶⁹

As palavras de Fingesten podem ser confrontadas com uma passagem do livro “O Mistério das Catedrais” escrito pelo alquimista francês Fulcanelli (fl. 1920)³⁷⁰ e que diz o seguinte:

*“No simbolismo dos metais planetários, é a lua que recebe os raios do sol e os conserva secretamente no seu seio. É a dispensadora da substância passiva que o espírito solar vem animar. Maria, Virgem e Mãe, representa, portanto, a forma [interpretamos no sentido de “hilemórfico”]; Elias, o Sol, Deus Pai, é o símbolo do espírito vital. Da união desses dois princípios resulta a matéria viva, submetida às vicissitudes das leis da mutação e da progressão. É então Jesus, o espírito Incarnado, o fogo que toma corpo nas coisas tais como nós as conhecemos neste mundo.”*³⁷¹

Assim, segundo nos é sugerido, a luz filtrada no interior da catedral seria o corpo de Cristo e a conceção artística/mística/teórica das catedrais seria em si estruturada no culto da Imaculada conceção – a matéria sólida da Catedral como o corpo de Maria recebe a luz do sol que é o Deus Pai e o cruzamento de ambos forma então o corpo de Jesus, num útero que é simultaneamente uma cruz, um cruzamento entre um eixo vertical e outro horizontal.

Metaforicamente, o masculino [luz] é uma espécie de elemento imóvel que se perpetua em contínuo efeito; a Matéria, encontra-se em perpétua transição e em profunda obscuridade. Estes dois elementos em separado seriam, portanto, inconsequentes na medida em que apenas o seu cruzamento, a iluminação do corpo, poderia formar a razão ou *logos* – termo pelo qual Jesus Cristo é conhecido. Este sistema perfeitamente fechado pode, portanto, ser compreendido como uma representação vital inerente a toda a matéria gerada e a todo o Corpo percebido.

Alongámo-nos um pouco no pensamento sobre a arquitetura medieval, mas não nos desviámos do nosso assunto, não só porque é a construção das catedrais que vai beneficiar

(female) allegories.” FINGESTEN, Peter – **Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral.** in. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism.** p. 17.

³⁶⁹ “The stained glass windows, as we have seen, may be considered the skin of the “body” of the cathedral, and it follows from that that the walls must be its flesh, and the ribs the bone structure.” Ibidem, p. 15.

³⁷⁰ Fulcanelli é o pseudónimo de um alquimista francês desconhecido.

³⁷¹ FULCANELLI – **O Mistério das Catedrais.** pp. 95 e 96.

o regresso da escultura talhada em pedra³⁷², mas também, porque na Baixa Idade Média a distinção entre escultores e arquitetos é difícil de fazer. Segundo Arnold Hauser, a organização cooperativa dos artistas e artesãos empenhados na construção de uma grande igreja ou catedral, estava sob a direção artística e administrativa de pessoas nomeadas pela comunidade ou instituição que encomendara o edifício, havendo duas posições principais: a função de *magister operis*, que era encarregado do fornecimento de materiais e de mão-de-obra, e a do *magister lapidum* que era responsável pelo planeamento artístico, distribuição de tarefas e coordenação do trabalho dos indivíduos³⁷³. O *magister lapidum* cuja tradução remete para o *mestre da pedra* ou *mestre-pedreiro* seria o termo usado para designar escultor e simultaneamente, arquiteto. Como diz Xavier Barral i Altet:

*“Em Itália, a obra de Nicola Pisano, a quem se chama Magister Lapidum, de acordo com inscrições era considerada como escultura. Os vitrais em Chartres oferecidos à catedral pelas confrarias de artesãos mostram em atividade, tanto os pedreiros responsáveis por desbastar os blocos e esculpir os elementos arquitetónicos decorados, como os escultores que esculpam efígies e estátuas de colunas na oficina. Se a isto acrescentarmos as fontes que descrevem o trabalho de Giovanni Pisano na fachada Siena e o de Arnolfo di Cambio em Florença, vemos toda a complexidade de definir um ofício e como em cada caso de escultura monumental o trabalho do pedreiro e escultor, por um lado, e do escultor e arquiteto, por outro, poderiam envolver uma indefinição mútua.”*³⁷⁴

Arnold Hauser diz que, desde o período românico, o escultor talhava a escultura na parede do edifício³⁷⁵ pois, era precisamente, a Escultura, como arte do talhe, que permitia esculpir edifícios adornados. No século XII surgem organizações cooperativas de artistas e artesãos envolvidos na construção de grandes igrejas ou catedrais que são chamadas “lojas-de-pedreiro”. Este nome deriva da posição principal da organização o *magister*

³⁷² UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston – **História Mundial da Arte, Volume 2**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975, p. 138.

³⁷³ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 248.

³⁷⁴ “In Italy the work of Nicola Pisano, who is called Magister lapidum, was considered as sculpture, according to inscriptions. The stained glass windows at Charters offered to the cathedral by the brotherhoods of craftsmen show, among the artisans at work, both the stonemasons responsible for rough-hewing the blocks and carving the decorated architectural elements, and the sculptors who chiselled recumbent effigies and column statues in the workshop; here already is a certain degree of specialization. If we add to this the sources describing the work of Giovanni Pisano on the Siena Façade and that of Arnolfo di Cambio at Florence, we see the whole complexity of defining a craft and how, in each case of monumental sculpture, the work of stonemason and sculptor on the one hand and architect on the other could involve mutual encroachment.” ALTET, Xavier Barral I – **The Expansion of the Gothic**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015, 394.

³⁷⁵ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 255.

lapidum, que era responsável pelo planeamento artístico, distribuição de tarefas e coordenação do trabalho dos operários³⁷⁶.

Parece-nos que não restam dúvidas que a definição de Escultura enquanto arte do talhe não só existiu, como era sólida. O facto de no final da Idade Média “*mestre-pedreiro*” ainda ser usado para designar alguém que tivesse as funções de escultor ou arquiteto é a prova disso mesmo. Importa-nos, agora, compreender o que aconteceu para que a Escultura passasse a ser associada à Estatuária e à lógica do monumento.

³⁷⁶ Ibidem, 248 e p. 249.

4. A redefinição de Escultura

No século XII o conceito de escultor é destacado do “pedreiro construtor” e este começa a ser visto como alguém que produz somente imagens em pedra. Como nota Eugène Viollet-le-Duc, a primeira alteração dada nesse sentido foi o abandono do talhe de figuras diretamente na parede do edifício, passando este a ser feito numa oficina e posteriormente montado no templo³⁷⁷. Esta diferenciação haveria de encontrar a sua expressão inequívoca no final do século XIV, princípio do século XV. Por exemplo, nas figuras do *Convento de Champmol* esculpidas por Claus Sluter (1340 – 1405). Como diz Henry Focillon:

*“[...] já não “seguram” o muro, não se erguem sobre pés-direitos, são pelo contrário “sustentadas”. A virgem do tremó já nada tem de comum com as Virgens francesas do século XIV, menos ainda com as mais antigas do século XIII.”*³⁷⁸

Outro fator importante para a separação da Escultura em relação à Arquitetura, parece ter ocorrido durante o século XIV, quando o poder de compra da burguesia aumenta e faz surgir um mercado independente das encomendas da Igreja e das corporações de ofício. O surgimento deste mercado específico vai fazer com que os escultores, pela primeira vez desde o começo da Idade Média, se possam estabelecer por conta própria³⁷⁹.

A separação das esculturas da parede e a procura por pequenos objetos, passíveis de serem feitos em pequenos ateliers, confere aos escultores um tipo de versatilidade que transforma as suas dinâmicas profissionais, deixando, por exemplo, de estar obrigados a trabalhar e residir onde houvesse uma catedral para construir³⁸⁰.

A possibilidade de os escultores poderem trabalhar por conta própria num local à sua escolha, origina uma nova situação laboral completamente nova que é preciso organizar. Torna-se necessário registar os trabalhadores e regulamentar o trabalho para que seja possível controlar a relação entre a demanda e a oferta de cada ofício. Formam-se então as Guildas que são uma espécie de sindicatos nas quais profissionais de diferentes artes se registavam para salvaguardar os seus direitos. Serviam sobretudo como um instrumento de controlo entre a oferta e a procura de trabalho, podendo, por exemplo, impedir artistas de trabalharem numa cidade onde não estavam registados ou de vetar a

³⁷⁷ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 255.

³⁷⁸ FOCILLON, Henri – **Arte do Ocidente A Idade Média Românica e Gótica**. p. 327.

³⁷⁹ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 253.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 252 e p.253.

execução de uma estátua em bronze quando um artista estivesse registado como escultor [ou vice-versa]³⁸¹.

No *quattrocento* os artistas ainda são plebeus e considerados artesãos de um grau superior. Sabe-se que, depois de ter sido recebido na corporação de São Lucas, Donatello fazia pouca distinção entre arte e artesanato³⁸². A arte e o artista são determinados pela prática, com toda a subjetividade que essa determinação acarreta.

No entanto, na transição da Idade Média para o Renascimento essa determinação haveria de mudar. Erwin Panofsky (1892-1968) diz o seguinte:

*“As concepções do Renascimento em relação às da Idade Média, têm portanto como característica o facto de que, de certo modo, elas arrancam o objeto do mundo interior para o situar num “mundo exterior” solidamente estabelecido; também dispõem entre o sujeito e objeto (como faz na prática a “perspetiva”) uma distância que ao mesmo tempo reifica o objeto e personifica o sujeito”*³⁸³

Logo no começo do Renascimento, a ideia de Santo Agostinho de que *“o belo é a manifestação do bem”* é retomada para reatar a arte e a espiritualidade. Os artistas encontram nessa espiritualização da beleza uma justificação para promover os seus ofícios a artes liberais, iniciando esforços para provar a elevação de cada uma das suas artes. De novo, Panovsky transmite que a tratadística no século XV tem como objetivos fazer da arte contemporânea a herdeira legítima da antiguidade greco-romana e conquistar para ela, com base nos seus méritos e nas suas superioridades, um lugar entre as *“artes liberais”*. Pretende-se fornecer aos artistas regras firmemente e cientificamente fundadas, para orientar a sua atividade criadora³⁸⁴.

Os tratadistas vão procurar sistematizar à maneira vitruviana cada uma das artes individualmente e defender, perante as camadas mais elevadas da sociedade, a ideia de que a Arte é *“nobilíssima”* desde a antiguidade, convictos de que, no seu gene, a arte é fundamentalmente próxima da religião e do poder secular:

“Para trimegisto, escritor antiquíssimo, a pintura e a escultura nasceram em simultâneo com a religião. Mas quem pode aqui negar que a pintura ocupou os

³⁸¹ KLEIN, Robert; ZENER, Henri – **Italian Art 1500 – 1600 sources and documents**. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. xiii.

³⁸² HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 311 – p. 323.

³⁸³ PANOFSKY, Erwin - **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte; a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 49.

³⁸⁴ Ibidem, p. 50.

*lugares mais honrados de todas as coisas públicas e privadas, profanas e religiosas, a ponto de nada existir que seja tão estimada pelos mortais?”*³⁸⁵

Leon Battista Alberti, é o primeiro a expressar a ideia de que a matemática é a base comum das artes e das ciências. Em 1435, escreve um tratado sobre Pintura que inicia com a seguinte nota:

*“Ao escrever estes breves comentários sobre a pintura, e para que a minha exposição seja clara, vou primeiro buscar aos Matemáticos as coisas que lhe parecem relacionadas com a matéria.”*³⁸⁶

Alberti sabe que a demonstração de que a Pintura se constitui de matemática, é a melhor maneira de a conseguir elevar espiritualmente, uma vez que a matemática é uma das artes liberais do *quadrívio* nas universidades³⁸⁷. Em 1462, na mesma lógica, escreve o tratado *De Statua*, que no nosso tempo, é erroneamente traduzido para *Da Escultura*³⁸⁸ - erro crasso, uma vez que desde a antiguidade Escultura e Estatuária são entendidas como artes distintas³⁸⁹. Aos nossos olhos, seria espectável que depois de escrever um tratado sobre Pintura Alberti escrevesse sobre Escultura, mas não é isso que faz. O autor debruça-se antes sobre a Estatuária e durante quase todo o tratado expõe um conjunto de “*regras corretas*”, capazes de ajudar os *escultores* e os *artistas plásticos* [modeladores] a cometerem menos erros na execução de uma estátua – no fundo consistem em mecanismos de transposição de medidas:

*“Que pensas? Não têm os carpinteiros esquadro, fio de prumo, nível com cujo auxílio e orientação executarão facilmente ângulos, linhas e superfícies definidas e determinadas de maneira a completarem com grande precisão o seu trabalho? E espera-se porventura que o escultor execute os seus excelentes e admiráveis trabalhos ao acaso e não com a orientação segura e constante da sua razão?”*³⁹⁰

Como já vimos anteriormente, a Escultura como arte do talhe está fundada numa relação de proximidade com a Matéria que partindo das suas particularidades específicas

³⁸⁵ ALBERTI, Leon Battista – **Da Pintura seguido de Da Escultura**. Silveira: BookBuilders / Letras Errantes, Lda., 2017, p. 42.

³⁸⁶ Ibidem, p. 15.

³⁸⁷ Na Idade Média as artes liberais eram sete e “*abrangiam tanto disciplinas verbais como matemáticas. As primeiras conhecidas por “trívio”, incluíam a gramática, a retórica e a lógica (ou dialética), enquanto as últimas, o “quadrívio”, abrangiam as disciplinas de aritmética, geometria, astronomia e música.*” GRANT, Edward - **Os fundamentos da ciência moderna na Idade Média**. p. 16.

³⁸⁸ O título do tratado de *Statua* foi traduzido em inglês no ano de 1972 por *On sculpture*; em espanhol em 1999 por *De la Escultura*; em português em 2017 por *Da Escultura*. Esta opção de tradução que vai completamente contra a intenção do autor mostra bem quão confusa está a nossa definição de Escultura.

³⁸⁹ “Atribuimos sabedoria, nas diversas perícias [techné], aos peritos que as exercem de forma mais exímia, como é o caso de Fídias, exímio na perícia de esculpir pedra, e Policleto, exímio na perícia da estatuária.” ARISTÓTELES – **Ética a Nicómaco**. p. 152.

³⁹⁰ ALBERTI, Leon Battista – **Da Pintura seguido de Da Escultura**. p. 89.

e muitas vezes de maneira subjetiva, possibilita deliberar acerca da ação. Ora, Alberti é precursor de um tipo de racionalismo que é avesso à irreversibilidade da subtração que o bloco de Matéria impõe, bem como da valorização das suas qualidades materiais particulares. Assim, não é de espantar que Leon Battista Alberti tenha optado por sistematizar a Estatuária e não a Escultura que, como refere Henri Focillon, havia ressurgido durante o período românico:

*“românico quando a vida orgânica não impõe ao ser esculpido qualquer cânone e o ser representado está pronto para suportar tudo, para se alongar, para se encolher, para inchar desmedidamente esta ou aquela das suas partes, para multiplicar os membros, para desdobrar o seu corpo, para se submeter às atitudes mais paradoxais.”*³⁹¹

Leonardo da Vinci (1452 – 1519) não deixa de nos reforçar o entendimento de que a Escultura enquanto Talhe seria difícil de sistematizar quando, em *Tratado da pintura*, defende que a Pintura é a mais nobre de todas as artes, “é uma arte mental”³⁹² e, pelo contrário, a Escultura parece ser a menos digna:

*“Diz o escultor que uma vez removido o excesso não o pode voltar a adicionar como pode o pintor. A este respondemos que se a sua arte fosse perfeita, do seu conhecimento da mediada ele teria removido apenas o suficiente e não o excesso, A remoção em excesso nasceu da sua ignorância, que foi remover mais ou menos do que deveria. Mas destes não falo, porque não são mestres, mas antes gastadores de mármore. Os mestres não confiam no juízo do olho porque este engana sempre. Como prova, quem quer dividir uma linha em duas partes iguais pelo juízo do olho é frequentemente enganado pela experiência.”*³⁹³

Segundo Edward Grant, o currículo de artes nas universidades não inclui os temas práticos das artes mecânicas [*artes mechanicae*]³⁹⁴ porque este evoluiu do legado intelectual greco-árabe, que deveria ser estudado pelo amor ao conhecimento e não por

³⁹¹ FOCILLON, Henri – **Arte do Ocidente A Idade Média Românica e Gótica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 249.

³⁹² DA VINCI, Leonardo - **Trattato della Pittura, translated text**. in. FARAGO, Claire – **Leonardo da Vinci's Paragone**. Leiden, New York, Kobenhavn, Koln: E.J.Brill, 1992, p. 256.

³⁹³ “Dice lo scultore, che se lui leva di superchio che non può agiongiere com’ il pittore. Al quale si risponde, se la sua arte era perfetta, egli avrebbe sollevato mediante la notizia delle misure quel che bastava et non di superchio, il quale levamento nasse dalla sua ignoranza, la quale li fa levare più o meno che non debbe. Ma di questi non parlo, peché non sonno maestri ma guastatori di marmi. Li maestri non si fidano nel giudizio del’occhio perche sempre inghanna. Come prova, chi vol dividere una linea in due parti eguali a giuditio d’occhio, che spesso la sperientia l’ingana. Onde per tale sospetto li boni giudici sempre temono il che no fano gl’ignoranti. E per questo, con la notitia delle misure di ciascuna longhezza, grossezza e larghezza de’ membri, si va al continuo governando, et cosi facendo no levado più del dovere.”. Ibidem, p. 258 e p. 260.

³⁹⁴ Por artes mecânicas entendiam-se as artes da Escultura; Pintura; Arquitetura; Metalurgia; ciência militar, etc.

razões práticas ou monetárias. Inclusivamente, o autor refere que era comum que professores e estudantes da sociedade medieval desdenhassem daqueles que aprendiam para ganhar a vida ou para fazer coisas de ordem prática³⁹⁵.

A exclusão da Pintura e da Escultura do grupo das artes liberais, por serem artes mecânicas, leva Alberti e Da Vinci a argumentarem a desfavor da fisicalidade destas artes, no que diz respeito ao esforço físico do processo, bem como ao seu resultado/objeto. Da Vinci tem para si que ao contrário da Pintura, a Escultura não pode ser uma arte liberal porque “*é uma arte muito mecânica, que gera suor e fadiga corporal no executante.*”³⁹⁶ Alberti opta por escrever um tratado sobre Estatuária ao invés de o fazer sobre Escultura, de maneira a evitar toda a ambiguidade que o talhe de matérias naturais implica – a irreversibilidade do corte e o carácter incógnito do interior do bloco.

Para nós que estamos a tentar compreender o que fez com que a definição de Escultura passasse a estar ligada à estatuária e à lógica do monumento, a escolha de Alberti em escrever sobre Estatuária é um momento-chave, na medida em que marca uma transição. Mostra-nos claramente que a Escultura e Estatuária eram coisas diferentes para o autor, mas também que este já considerava a Estatuária como sendo mais importante do que a Escultura. O que converge com o facto de, no decorrer do século XV, o escultor já ser descrito como “talhador-de-imagens”, ou como “fazedor-de-imagens” (bildhauer; Bildschnitzer; Beeldhouwer; imaginario, etc.)³⁹⁷

Tentemos sumarizar este momento específico do *quattrocento* e a sua complexidade no que diz respeito à Escultura. No princípio do Renascimento, a teoria deixa de se versar sobre a prática e indicar como se faz isto ou aquilo, mas essa racionalidade é importada para a espiritualidade artística, forçando o processo criativo a uma racionalidade semelhante àquela que descreve a preparação de uma técnica. Segundo Erwin Panofsky ocorre aqui uma “*dissociação*” entre fazer e objeto³⁹⁸ que acaba por gerar a convicção ingénuo de poder formular exigências de exatidão e de beleza, assim como indicar o caminho da sua realização: a exatidão quanto à Forma e quando ao conteúdo parece assegurada a partir do momento em que o artista respeite as leis da percepção, da anatomia, da teoria psicológica e fisiológica do movimento e as da

³⁹⁵ GRANT, Edward - **Os fundamentos da ciência moderna na Idade Média**. p. 58.

³⁹⁶ “*La scultura non è scientia ma è arte meccanicissima perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore.*” FARAGO, Claire – **Leonardo da Vinci's Paragone**. Leiden, New York, Kobenhavn, Koln: E.J.Brill, 1992, p. 256.

³⁹⁷ SUDUIRAUT, Sophie Cuillot de – **The Conditions of Creation**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015, p. 497.

³⁹⁸ Panovsky chama a essa dissociação “*problema sujeito-objeto*”.

fisiognomonía. Além disso, estabelece-se a convicção de que a beleza é atingida sempre que o artista evita inconveniências e incompatibilidades e confere às aparências a harmonia que era então concebida como uma harmonia racionalmente determinada, das cores, das qualidades e, sobretudo, das relações entre os volumes³⁹⁹. Por outro lado, a definição de Escultura, enquanto arte de talhe, continua a ser utilizada e praticada.

Miguel Ângelo não está minimamente interessado na sistematização da Escultura, nem parece considerar que o trabalho direto da matéria seja um impedimento à elevação espiritual. Pelo contrário, pensa-se que tenha entendido o Talhe como a maneira mais elevada de ir ao encontro do espírito – uma possibilidade de encontrar a Forma, ou a Ideia, no infinito manancial de possibilidades que é a Matéria.

Já no século XVI e no âmbito do debate sobre qual das artes seria a mais nobre, no *paragone*⁴⁰⁰, Benedetto Varchi (1503 – 1565) faz um inquérito onde pergunta aos artistas da cidade de Florença qual das artes é mais nobre: a Pintura ou a Escultura? Miguel Ângelo (1475 – 1564), sendo um dos inquiridos responde assim:

*“Eu costumava considerar que a escultura era a lanterna da pintura e que entre as duas coisas havia a mesma diferença que existe entre o sol e a lua. Mas agora que li o seu livro, no qual, falando como um filósofo, diz que as coisas que têm o mesmo fim são elas próprias iguais, mudei de opinião; e considero agora que a pintura e a escultura são uma e a mesma coisa, a não ser que a maior nobreza seja atribuída pela necessidade de um melhor julgamento, maiores dificuldades de execução, limitações mais estritas e trabalho mais pesado. E para que isto seja admitido, nenhum pintor deve esculpir menos do que pintar e nenhum escultor deve pintar menos do que esculpir. Quando digo Escultura quero dizer o tipo que é executado por via do Talhe: o tipo que é executado por adição [modelação] assemelha-se à pintura.”*⁴⁰¹

³⁹⁹ PANOFKY, Erwin - **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte; a evolução do conceito de belo.** p. 49 – p. 51.

⁴⁰⁰ *Paragone* é o termo usado para referir a controvérsia ou a comparação entre as artes e ciências, algo extremamente frequente durante a Idade Média. A razão concreta para a controvérsia é que os artistas [artífices] reclamam o direito de serem admitidos entre os membros das sete artes liberais [artistae], algo que os libertaria das regras e restrições corporativas e asseguraria um status social mais elevado. O *paragone* original opõe as artes visuais às disciplinas intelectuais ou liberais, de entre as quais se encontravam a poesia e a música. Ver **The Comparative Merits of the Arts.** In. KLEIN, Robert; ZENER, Henri – **Italian Art 1500 – 1600 sources and documents**, p. 4.

⁴⁰¹ “I used to consider that sculpture was the lantern of painting and that between the two things there was the same difference as that between the sun and the moon. But now that I have read your book, in which, speaking as a philosophe, you say that things which have the same end are themselves the same, I have now changed my opinion; and I now consider that painting and sculpture are one and the same thing, unless greater nobility be imparted by the necessity for better judgment, greater difficulties of execution, stricter limitations and harder work. And to have this admitted no painter ought to do less sculpture than painting and no sculptor less painting than sculpture. By sculpture I mean the sort that is executed by cutting away from the block: the sort that is executed by adding resembles painting.” ANGELO, Miguel – **Answer to Benedetto Varchi.** In. KLEIN, Robert; ZENER, Henri – **Italian Art 1500 – 1600 sources and documents.** New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 14.

A resposta de Miguel Ângelo não deixa dúvidas sobre o apreço que tem pela Escultura, em todos os seus aspetos; nem sobre a maneira como define Escultura – para si, esculpir significa talhar, por via da sua própria energia e inteligência. Sabe-se que, na fase final da sua vida, sem estar a mando de ninguém e mais debilitado fisicamente, foi a arte da Escultura que o mestre escolheu para se expressar acerca do espírito⁴⁰².

Horst Janson diz-nos que convenções, normas e tradições podiam ser respeitadas por espíritos menores, mas que Miguel Ângelo não podia reconhecer autoridade mais alta do que aquela ditada pelo seu génio. E que o elemento que confere continuidade à longa e agitada carreira de Miguel Ângelo é a “*força da sua personalidade e a fé na verdade subjetiva de tudo o que criava*”⁴⁰³.

Miguel Ângelo é um escultor medieval no Renascimento, no sentido em que ainda não arrancou o objeto do mundo interior da representação subjetiva para o situar num mundo exterior, solidamente estabelecido. Continua a ser um devoto da subjetividade do fazer e da relação direta com a Matéria. Por outro lado, é graças ao escultor que o *status* do Artista muda e que as artes do Renascimento ganham prestígio suficiente para se poderem transformar naquilo que querem ser⁴⁰⁴. Miguel Ângelo é uma ponte na passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

Por volta de 1480, Lourenço de Médicis (1449-1492) adquire um jardim em Florença, em frente da Igreja de São Marcos, onde mantém um conjunto de importantes antiguidades e reúne com os melhores artistas florentinos⁴⁰⁵. Cerca de dez anos mais

⁴⁰² GILBERT, Creighton E. – **What is expressed in Michelangelo’s Non-Finito**. In. **Artibus et Historiae**. Vol. 24, No. 48 2003, p. 61.

⁴⁰³ JANSON, H. W. – **História da Arte**. Lisboa: Fundação Caluoste Gulbenkian, 2005, p. 45.

⁴⁰⁴ “Num contrato de 1524, Sebastiano del Piombo é livre para escolher qualquer tema que queira para uma pintura, como a única condição que não seja a pintura de um santo; e, em 1531, o mesmo colecionador encomenda uma obra a Miguel Ângelo e deixa inteiramente ao critério do artista decidir se será uma pintura ou uma peça de escultura.” HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 328.

⁴⁰⁵– Nota de rodapé 10 de in VASARI, Giorgio – **Vida dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 715.



Miguel Ângelo – Túmulo de Guiuliano de Medici [detalhe da figura “Dia”]
406

tarde, queixando-se de não haver escultores celebrados, cria nesse mesmo jardim, a primeira escola de Pintura e Escultura a utilizar um método de ensino artístico. Miguel Ângelo é um dos jovens recrutados e rapidamente se destaca pela audácia e capacidades demonstradas como escultor. Recebe a proteção de Loureço e é convidado a viver no seu

⁴⁰⁶ GILBERT, Creighton E. – **What is expressed in Michelangelo’s Non-Finito.** In. *Artibus et Historiae*. Vol. 24, No. 48 2003.

palácio, sendo tratado como um dos seus filhos. A proximidade com a família Médici proporciona-lhe um contacto diário com as maiores mentes da época. Marsílio Ficino (1433-1499) é umas das personalidades ligadas à família que haveria de influenciar Miguel Ângelo profundamente e “impregnar” o seu pensamento com o neoplatonismo⁴⁰⁷.

Tal como Miguel Ângelo, Marsílio Ficino foi recrutado pela família Médici. A sua ligação ao platonismo haveria de ficar determinada no ano de 1439, quando Cosme de Medici (1389-1464) assiste ao Concílio de Florença e à exposição da tese do filósofo platónico e teólogo Gemisto Pletão (1355-1452)⁴⁰⁸. As ideias expostas por Pletão terão despertado em Cosme um profundo interesse pelos mistérios gregos, que o levou à ideia de fundar um centro de estudos com o objetivo geral de interpretar, revitalizar e divulgar a filosofia platónica⁴⁰⁹. Coube a Ficino, ainda muito jovem, o papel de vir a liderar o centro. O centro de estudos recebe um espaço físico em 1462, numa propriedade em Careggi onde o pensamento de Platão é partilhado e debatido entre artistas e homens letrados, um movimento intelectual que ficaria conhecido como a “Academia platónica”.

Ficino vai dedicar toda a sua vida ao estudo da obra de Platão. Aprende grego e traduz toda a sua obra para latim – algo fundamental, uma vez que as traduções existentes tinham sido feitas a partir do árabe⁴¹⁰. Esforça-se por fazer conciliar a filosofia com a religião, tornando-se uma das mais influentes personalidades na afirmação teórica do paradigma científico-religioso renascentista.

Entre alguns dos grandes artistas do Renascimento que foram diretamente inspirados por Ficino encontram-se Miguel Ângelo, como já dissemos, Botticelli, Rafael, Ticiano, ou Dürer⁴¹¹. A sua influência chegaria a Portugal por via do pintor e humanista Francisco de Holanda (1517-1584)⁴¹².

Na sua obra principal, *Teologia platónica*, impressa em 1482, Ficino expõe o argumento que fundamenta toda a arte do Renascimento:

⁴⁰⁷ TOLNAY, Charles de – **The Youth of Michelangelo**. Princeton: Princeton University Press, 1947, p. 18

⁴⁰⁸ Vale a pena referir que Gemisto Pletão considerava que a Igreja ocidental tinha deturpado o pensamento platónico. ARAÚJO, Filipa - **Interpretatio e Imitatio no de Amore de Marsilio Ficino**. Coimbra: FLUC, 2008, p. 62.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 5.

⁴¹⁰ Ciente da importância destas traduções feitas a partir do grego Cosme de Medici terá dito a Ficino que não publicasse nada até que lhe fosse possível ler grego. KRISTLER, Paul Oskar – **The Letters of Marsilio Ficino Volume I**. Nova York: Columbia University, 1975, p. 21.

⁴¹¹ KRISTLER, Paul Oskar – **The Letters of Marsilio Ficino Volume I**. p. 19.

⁴¹² DESWARTE-ROSA, Sylvie - **Prisca pictura e antiqua novitas Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas**. In. Arte, Tecnologia e novas mídias São Paulo: ARS, 2006 P.15.
file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/2958-Texto%20do%20artigo-4513-1-10-20120426.pdf

"[...] a mente é o ser primordial, enquanto a matéria é quase nada, e uma vez que a mente é puro ato enquanto a matéria é pura potência, segue-se que a matéria é inferior à mente num grau quase sem medida. Mas qualquer coisa que seja admitida por outra coisa, passa para a natureza do seu recetor. Assim, as formas que estão imersas na matéria são tão inferiores às espécies da mente, que são as suas meras sombras, não as suas imagens; retêm apenas o seu nome (e mesmo isso é falso) e não a sua natureza. Mas tal como os produtos da arte são imagens dos objetos naturais, também os objetos naturais são imagens dos objetos divinos. Os produtos da arte aproximam-se mais da verdade dos objetos naturais (porque partilham com eles a matéria) do que os objetos naturais se aproximam da verdade dos objetos divinos. Se um cavalo pintado, portanto, está tão longe de ser um cavalo na natureza que não é um verdadeiro cavalo, com muito mais razão, um cavalo na natureza fica aquém do cavalo divino, da ideia e do verdadeiro princípio racional de um cavalo, que devemos dizer que ele representa a sombra dos cavalos e não a sua forma."⁴¹³

O neoplatonismo de Marsílio Ficino difere do platonismo presente na *Républica* quando Sócrates se refere à imitação como estando “*três pontos afastada da realidade*”⁴¹⁴. Para Ficino, nada se entropõe entre a pintura do cavalo e a realidade, na medida em que é pintada a partir de uma vivência que “reúne” as várias “*sombras do cavalo*”. Ou seja, o cavalo pintado é uma produção do pensamento e, assim, estaria mais próximo do princípio racional do cavalo, ou da ideia do cavalo, do que o cavalo natural, esse sim, por ser particular estaria mais afastado da realidade. Segundo Erwin Panofsky, as concepções da “Academia platónica”, encontraram na filosofia de Marsílio Ficino a sua formulação definitiva, as ideias são realidades metafísicas: elas existem como “*verdadeiras substâncias*”, ao passo que as coisas terrestres são simplesmente suas “*imagens*” (isto é, as imagens das coisas efetivamente existentes); e, colocada de lado a

⁴¹³ “*So the forms must necessarily be given to matter by a mind replete with the forms, and in which the forms are the minds essence itself and therefore the true species. Since that mind is the prime being, whereas matter is next to nothing, and since mind is pure act whereas matter is pure potency, it follows that matter is inferior to mind to an almost measureless degree. But anything that is admitted by something else passes over into the nature of its recipient. So forms that are immersed in matter are so far inferior to the mind's species that they are their mere shadows rather than their images; and they retain just their name (and even that is false) and not their nature. But anything that is admitted by something else passes over into the nature of its recipient. So forms that are immersed in matter are so far inferior to the mind's species that they are their mere shadows rather than their images; and they retain just their name (and even that is false) and not their nature. But just as products of art are the images of natural objects, so natural objects are the images of divine objects. Products of art come closer to the truth of natural objects (because they share in matter with them) than natural objects come to the truth of divine objects. If a painted horse, therefore, is so far short of being a horse in nature that it is not a true horse, a fortiori a horse in nature falls so far short of the divine horse, of the Idea and true rational principle of a horse, that we ought to say it represents that horses shadow rather than its form.*” FICINO, Marsilio – **Platonic Theology**. Volume 3, Harvard University Press, 2003, p. 305 – p.306.

⁴¹⁴ PLATÃO – **A República**. p. 454.

sua substancialidade, são realidades “simples, imutáveis e subtraídas à mistura dos contrários. “São imanentes ao espírito de Deus.”⁴¹⁵

É o entendimento de Marsílio Ficino sobre a Matéria, que fundamenta a espiritualidade da arte de Miguel Ângelo – a arte já não precisa de fazer fé na medida e no cálculo para tocar a alma racional, uma vez que toda a realidade é inteligível.

Marsílio Ficino, tal como outros fizeram antes dele, divide a Matéria nos modos geral e particular e denomina-os por *matéria-prima* [*materia prima*] e *matéria corpórea* [*materia corporealis*]: a *matéria-prima* não possui qualidade, quantidade, ou determinação formal, é una; a *matéria corpórea* são todas as coisas materiais que podem ser individualizadas. A primeira é o substrato da segunda e, portanto, [una] não pode ser gerada nem suprimida, caso contrário, todo o sistema material colapsaria. Segundo James G. Snyder, a novidade consiste no facto de Ficino conceber uma “*matéria-prima robusta*” que lhe permite organizar em graus de existência diversos níveis da hierarquia ontológica do ser⁴¹⁶. Isto é, Ficino compreende que a *matéria-prima* é uma espécie de “*escuridão inteligível*”, que não é inteligível aos humanos, mas é inteligível para Deus.

Esta conceção permite-lhe conceber uma escala que contém todos os corpos e que tem a *matéria-prima* e a *forma última* [*ultimam formam*] nos seus extremos:

Matéria-prima ←————— *Corpo* —————→ *Forma última*

Ou seja, quanto mais próxima está a forma de um corpo da “*forma última*” mais perfeita é a forma desse corpo, do mesmo modo, quanto mais próxima está a matéria de um corpo da *matéria-prima*, mais verdadeira e pura é a sua Matéria:

“Mas assim como na potência pura, isto é, na matéria, todas as formas naturais são segundo uma certa potência confusa, de maneira semelhante deve haver em ato puro, isto é, Deus, todas as formas distintas e real.”⁴¹⁷

Esta estrutura devolve-nos ao que já dissemos sobre a construção das catedrais, sobre a metáfora do cruzamento dos géneros masculino [Luz como Pai] e feminino

⁴¹⁵ PANOFSKY, Erwin - **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte; a evolução do conceito de belo**, p. 55.

⁴¹⁶ SNYDER, James G. - **The theory of Materia Prima in Marsilio Ficino's Platonic Theology**, 2008, p. 16.

https://www.academia.edu/964762/The_Theory_of_materia_prima_in_Marsilio_Ficinos_Platonic_Theology [Disponível no dia 19-02-2022]

⁴¹⁷ “*Quemadmodum vero in potentia pura, id est materia, sunt omnes naturales formae secundum confusam quandam potentiam, sic oportet in actu puro, id est deo, omnes secundum actum distinctum formas esse.*” FICINO, Marsilio – **Platonic Theology, Volume I**, 162.

[Matéria como Mãe] para a geração de um terceiro, Cristo, a Luz cruzada na Matéria, corpo luminoso, vital, o *Logos*. Ou seja, toda a existência é simultaneamente, em determinado grau, Matéria e Ideia.

Marsílio Ficino diz que na arte da natureza⁴¹⁸, uma certa sabedoria divina enche com sementes naturais a força motriz vital⁴¹⁹ e que é do “*útero fervilhante*” da Matéria que o corpo e a sua “qualidade” é entregue à luz do dia como um feto⁴²⁰. Interpretamos esta alegoria como o modo de Deus, Criador, ter preparado o universo de um determinado modo em que a *matéria-prima* contém em si a potência de se tornar “*nisto ou naquilo*”, regra que inclui os próprios seres humanos, que são também parte do espaço cheio de matéria. Ora, vale a pena confrontar o soneto número CLI, escrito por Miguel Ângelo, com as ideias de Ficino que temos vindo a expor:

*“Não tem o ótimo artista nenhum conceito
que um só mármore em si não contenha
no seu excesso, e só àquele chega
a mão que obedece ao intelecto.*

*O mal de que fujo, e o bem que me prometo,
em ti, senhora graciosa, altiva e divina,
assim se esconde; e porque mais não viva,
contrária tenho a arte ao desejado efeito.*

*Amor não tem então nem tua beleza
ou dureza ou fortuna ou grande desdém
do meu mal culpa, ou meu destino ou sorte;*

*se dentro do teu coração morte ou piedade
trazes ao mesmo tempo, o meu baixo engenho
não sabe, ardendo, chamar outro que a morte.”⁴²¹*

⁴¹⁸ Ficino compreende que a natureza imita a arte humana e que a diferença entre a arte humana e a arte da natureza consiste no facto de a primeira trabalhar na superfície das coisas e a arte da natureza trabalhar no interior: “*Quid est ars humana? Natura quaedam materiam tractans extrinsecus. Quid natura? Ars intrinsecus materiam temperans, ac si faber lignarius esset in li- gno.*” Ibidem, p. 252.

⁴¹⁹ “*Sicut enim geometrae mens, dum figu- rarum rationes secum ipsa volutat, format imaginibus figurarum intrinsecus phantasiam perque hanc spiritum quoque phantasti- cum absque labore aliquo vel consilio, ita in naturali arte divina quaedam sapientia per rationes intellectuales vim ipsam vivifi- cam et motricem ipsi coniunctam naturalibus seminibus imbuat, perque hanc materiam quoque facillime format intrinsecus.*” Ibidem, p. 254.

⁴²⁰ “*Efficitur tamen ab aliquo qualitas et ad finem quendam ab agente dirigitur atque etiam a materia pendet ut causa, siquidem e praegnante materiae alvo talis foetus in lucem educitur.*” Idem – **Platonic Theology, Volume 2**. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 28.

⁴²¹ “*Non ha l' ottimo artista alcun concetto, C'un marmo solo in sè non circonscriva col suo soverchio; e solo a quello arriva La man che ubbidisce all' intelletto. Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto, In te, donna leggiadra, altera e diva, tal si nasconde; e perch'io più non viva, Contraria ho l'arte al disiato effetto. Amor dunque non há, nè tua beltate, o durezza, o fortuna, o gran disdegno, del mio mal colpa, o mio destino, o sorte; se dentro del tuo cor morte e pietate Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno*

Parece-nos nítida a correspondência entre as ideias de Miguel Ângelo e a filosofia de Marsilio Ficino, nomeadamente, “*o mármore que contém todos os conceitos*” pode ser entendido como um espaço cheio de matéria, que parece corresponder à *matéria-prima* de Ficino; na sua condição de artífice, Miguel Ângelo procura fazer “*a mão obedecer ao intelecto*” e assim estabelecer uma relação com a Ideia de Deus; o escultor refere-se, tal como Ficino, à Matéria como género feminino, utilizando os termos “*mulher graciosa; ativa e diva*”; a parte final do soneto termina com a angústia do escultor perante uma divindade sem respostas, que simultaneamente oferece a morte e a piedade a um homem que, no seu “baixo engenho”, não se consegue libertar do erro. Tudo isto pode ser equiparado à Matéria de Ficino, à “*escuridão inteligível*” que esconde o bem e o mal e que só as ações, em acordo com os princípios racionais divinos, a poderão revelar.

É por via desta relação entre o erro e a espiritualidade que Miguel Ângelo considera a Escultura uma arte mais nobre do que a Pintura. A iminência do erro é fundamental na sua prática, como explicita Horst Janson na seguinte comparação:

*“Ao contrário de Leonardo da Vinci, para quem a pintura era a mais nobre das artes porque abarcava todos os aspetos visíveis do mundo, Miguel Ângelo foi um escultor – mais especificamente um talhador de estátuas de mármore – até às entranhas. A arte não era, para ele, ciência, mas sim “feitura de Homens”, análoga (ainda que de modo imperfeito) à criação divina; as limitações da escultura que Leonardo verberava, eram, por esse facto, virtudes essenciais aos olhos de Miguel Ângelo.”*⁴²²

A Escultura é para Miguel Ângelo uma maneira de se tornar devoto a uma incessante procura de perfeição na Matéria. Esta busca neoplatónica pode ser entendida como uma tentativa de fazer cruzar a Ideia divina com a Matéria. Essa devoção é visível em vários aspetos da sua obra, nomeadamente, na tendência autorreferencial das suas *pietà*⁴²³; no sarcasmo impiedoso do seu autorretrato presente no fresco do *Juízo final*, que terá servido como uma confissão pessoal de culpa e desmerecimento⁴²⁴; ou nos seus “*non-finitos*”, que conferem à Matéria um protagonismo tão significativo como a Forma, na medida em que são a expressão da potência e ao mesmo tempo da forma efetivada.

non sappia, ardendo, trarne altro che morte.” BUONARROTI, Michael Angelo – **Rimas**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019, p. 365.

⁴²² JANSON, H. W. – **História da Arte**. p. 451.

⁴²³ A “*Pietà de Roma*” é a única obra assinada pelo escultor. A “*Pietà de Florença*” e a *Pietà de Milão* foram feitas com o objetivo [nunca cumprido] de serem colocadas no seu próprio túmulo.

⁴²⁴ São Bartolomeu está representado de acordo com a sua iconografia segurando uma pele esfolada, mas um olhar mais atento revela que o rosto presente na pele esfolada é do próprio pintor.

Ficino entende Deus como um artífice que tudo sabe, que não hesita, que não viola regras nem corrige o seu trabalho, que trabalha a partir de um “*desenho* ou *projeto*” [*consilio*] não mutável nem sujeito a movimento, mas absolutamente certo e firme e que é intuitivo e não discursivo⁴²⁵. Por outro lado, considera que os artífices humanos, possuem um papel demiurgo semelhante ao papel divino, na medida em que procuram o *desenho/projeto* de Deus a partir das coisas da natureza, mas não estão livres de errar. O soneto XLVI mostra muito bem como Miguel Ângelo partilha com Ficino o entendimento de que, enquanto humano, lhe cabe a angústia de procurar o *desenho/projeto* divino num espaço cheio de Matéria:

*“Se o meu tosco martelo das duras pedras
forma de humano aspeto ou este ou aquele
do mestre que o guia, observa e tem,
ganha movimento e com outros passos vai.*

*Mas aquele divino que no céu vive e opera,
outros, e a si também, ao mover-se embeleza;
e se nenhum martelo sem outro martelo
se pode fazer, desse vivo outros se fazem.*

*E porque o golpe é de maior valor
quanto mais se alça da forja,
este sobre o meu voo ao céu.*

*Onde o meu, inacabado vai falhar,
se não lhe der o engenho divino
ajuda para o fazer, que no mundo era única.”*⁴²⁶

Por outro lado, no ano de 1504, Pomponio Gaurico (1482-1530) publica a obra *De Sculptura* onde faz equivaler Estatuária e Escultura. Começa por definir que existem cinco géneros de estatuária: aqueles que procedem por via do corte de madeira ou marfim; da modelação de argila; da formação do gesso; do golpe da pedra e do trabalho do metal, a que se chama “*trabalho de escultura*”. Sem rodeios apaga sentido ligado ao Talhe,

⁴²⁵ FICINO, Marsilio – **Platonic Theology, Volume I.** p. 203 – p. 205.

⁴²⁶ “*Se ‘Imie rozzo martelo i duri sassi forma d’uman aspetto or questo or quello, dal ministro che ‘lguida, iscoge e tiello, prendendo il moto, va con gli altrui passi. Ma quel divin che in cielo alberga e stassi, altri, e sé più, col propio andar fa bello; e se nessun martel senza martello si può far, da quel vivo ogni altro fassi. E perché ‘l colpo é di valor più pieno quant’alza più se stesso alla fucina, sopra ‘l mie questo al ciel n’è gito a volo. Onde a me non finito verrà meno, s’or non gli dà la fabbrica divina aiuto a farlo, c’al mondo era solo.*” BUONARROTI, Michael Angelo – **Rimas.** p. 133.

defendendo que a Escultura se define pelo trabalho do metal e que o escultor é aquele que domina a modelação [*ductoria*] e a fundição⁴²⁷.

Embora Gaurico tente fundamentar uma relação entre o trabalho do metal e o termo «escultura», os seus argumentos são fracos porque o seu problema é o mesmo que o de Leon Battista Alberti ou de Leonardo Da Vinci – considera que a elevação espiritual da Escultura não pode ter nada a ver com a Prática. Demonstra-o, mesmo quando fala da técnica que considera principal na atividade do escultor:

*“Agora deveríamos falar da outra parte que denominamos por fundição; mas como é um trabalho sujo e indigno, se vos parecer bem, o omitiremos.”*⁴²⁸

O autor considera que todos os processos práticos são de importância inferior, com exceção da Modelação – a parte do processo onde está implicado o domínio do *desenho*. É na procura pelo desenho divino que Gaurico afirma que é na Modelação que se *“encontra o princípio e o fundamento de toda a Escultura”*⁴²⁹.

Ainda que a obra de Miguel Ângelo se tenha tornado na mais alta referência da Escultura e o sentido de Escultura enquanto arte do talhe ser sido apagado até à sua morte XVI⁴³⁰, o sentido técnico da Escultura acabaria por ser remetido apenas para o étimo da palavra.

A definição de Escultura passa a estar ligada à Modelação, à Estatuária e assim permanece. O sistema de produção desta nova Escultura organiza-se em três fases:

1. O escultor define de um modo rigoroso uma forma idealizada numa matéria dúctil, normalmente barro ou cera – cria um modelo.
2. Esse modelo é reproduzido por um técnico a que se dá o nome de “formador” numa matéria estável, normalmente gesso.
3. O gesso é entregue a um fundidor ou a um canteiro para que a forma seja reproduzida numa matéria final, normalmente pedra ou bronze.

A grande conquista da modelação ser tornada processo único e principal da Escultura, é permitir que o escultor deixe de fazer o trabalho pesado e sujo, respondendo assim à

⁴²⁷ GAURICO, Pomponio – **Sobre la Escultura**. Madrid: AKAL, 1989, p, 82.

⁴²⁸ *“Ahora deberíamos hablar de otra parte, que hemos denominado Chemiké o fundicion; pero como es un trabajo sucio e indigno, si os parece bien, lo omitiremos.”* Ibidem, p. 251.

⁴²⁹ Ibidem, p. 85.

⁴³⁰ Em 1550 Vasari define escultura enquanto arte na qual a remoção da matéria supérflua conduz à forma projetada na mente do artista.

crítica de Leonardo da Vinci de que a Escultura é uma arte mecânica e não uma arte liberal:

*"A única diferença que encontro entre pintura e escultura é que o escultor conduz o seu trabalho com maior fadiga corporal e o pintor conduz o seu trabalho com maior fadiga mental. Podemos provar que isto é verdade quando o escultor faz o seu trabalho, reduzindo mármore e outras pedras que cobrem em excesso a figura encerrada dentro do bloco, pelo esforço do seu braço e pela percussão, o que é um exercício altamente mecânico, acompanhado por grandes quantidades de suor com pó que se converte em lama. Com a sua cara endurecida e toda enfarinhada com pó de mármore, parece um padeiro; coberto de fragmentos nas suas costas, parece ter sido coberto por um nevão; a sua casa está imunda e cheia de pequenas lascas e pó de pedra. O oposto acontece com o pintor (falando de excelentes escultores e pintores), porque o pintor senta-se à frente da sua obra com grande facilidade, bem vestido, empunhando o pincel levíssimo com cores encantadoras e adornado com roupas como ele gosta (...)"*⁴³¹

A fisicalidade “deficiente” da Escultura está presente na própria iconografia de Hefesto [deus associado à *techné* e, portanto, à Escultura] enjeitado pela sua mãe Hera, que percebendo à nascença que ele era coxo, o atira para fora do Olimpo⁴³². A perfeição do Modelo académico apresenta-se aos escultores como uma possibilidade de “cura” da fisicalidade escultórica, mas também os aproxima mais de Hera do que de Hefesto, sendo que a deusa, não busca menos do que a perfeição que o Deus cristão soube atribuir a Adão e Eva.

Um dos motivos principais para que a modelação se sedimente como processo principal da escultura possivelmente decorre de pressões do contexto religioso europeu. O século XVI é marcado pela Reforma Protestante faz despontar uma série de atos iconoclastas e, uma vez mais, reaparece a acusação de que a Arte é enganadora na sua materialidade e gera o perigo de o devoto venerar mais a imagem em si mesma do que aquilo que representa. Os fundamentalistas levam a cabo uma ativa propaganda contra o poder de sedução das imagens, afirmando que estas são capazes de extraviar os sentidos, ao invés de incitar à oração, arguindo, por exemplo, que as figuras das santas são “*mais luxuriosamente adornadas do que prostitutas*”⁴³³. O ambiente torna-se altamente nocivo para a criação artística. Leo Steinberg (1920-2011) sugere que é este contexto que leva Miguel Ângelo a destruir a Pietà de Florença. O intuito do escultor em expressar a ligação mística carnal entre Cristo e a Virgem, terá originado um “*conchetto*” em que o corpo de

⁴³¹ DA VINCI, Leonardo - **Trattato della Pittura, translated text.** in. FARAGO, Claire – **Leonardo da Vinci's Paragone.** Leiden, New York, Kobenhavn, Koln: E.J.Brill, 1992, p. 256.

⁴³² “Então na verdade está aí dentro uma deusa terrível e venerada, ela que me salvou, quando me sobreveio a dor após a longa queda, por vontade de minha mãe (essa cadela), que me quis esconder por eu ser coxo.” Canto XVIII. HOMERO – **Ilíada.** Lisboa: Livros Cotovia, 2005, p. 379.

⁴³³ SUDUIRAUT, Sophie Cuillot de – **The Conditions of Creation.** p. 539 e p. 540.

ambos se relaciona de maneira simbiótica⁴³⁴. A possível sugestão de promiscuidade sexual da composição, que parece não ter sido uma questão até à sucessão do Papa Paulo III pelo Papa Paulo IV (1476-1569)⁴³⁵, é-o depois, quando o Papa morre. A exposição ao clima iconoclasta que leva Miguel Ângelo a duvidar do valor do seu próprio trabalho⁴³⁶ e a destruir obra⁴³⁷.

Em 1545, ainda por iniciativa do Papa Paulo III (1468-1549), a Igreja Católica vai convocar o Concílio de Trento com o intuito de responder à turbulência provocada pela reforma protestante. De entre vários trabalhos, o concílio aborda o problema da *Invocação e Veneração às Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*, com o intuito de sanar a produção artística. No édito datado do ano de 1563 lê-se o seguinte:

*“Adita [o concílio] que as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus e dos outros santos devem ser colocadas e retidas especialmente nas igrejas, e que a devida honra e veneração lhes deve ser concedida; contudo, que não se pense possuírem qualquer divindade ou virtude intrínseca que justifique a veneração, ou que a elas se deva pedir qualquer coisa, ou que se deva depositar confiança nas imagens, como antigamente faziam os Gentios que colocavam a sua fé nos ídolos; mas porque a honra que lhes conferem é devida aos protótipos que representam [...]”*⁴³⁸

⁴³⁴ O sentido místico carnal é distante de um sentido básico sexual, ler STEINBERG, Leo – **Michelangelo’s Florentine Pietá: The Missing Leg Twenty Years After**. In. Bulletin nº71, 1989, p. 488.

⁴³⁵ O Papa que em 1559, Paulo IV encarrega Daniele da Volterra (1509-1566) de cobrir as figuras nuas do Juízo final por parecerem serem especialmente provocantes. HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 393.

⁴³⁶ Três versos escritos em 1552, enquanto o escultor esculpia a Pietà de Florença dizem assim: “*Com tanta servidão, com tanto tédio, e com falsos conceitos e grande perigo à alma, para esculpir aqui coisas divinas*” BUONARROTI, Michael Angelo – **Rimas**. p. 631.

⁴³⁷ “*No longer was the intended spirituality of his symbols guaranteed by reliance on poetic traditions enshrined in indefectible Scripture and liturgy. These could not be misguided; but no inerrancy attended his own conceits, so that the risk he was running in offering to express mystic union by stark carnal means became insupportable.*” STEINBERG, Leo – **Michelangelo’s Florentine Pietá: The Missing Leg Twenty Years After**. p. 503.

⁴³⁸ Do Canon e decretos do Concílio de Trento 1563, em: JANSON, H. W. – **A Nova História da Arte de Janson**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 801.



Miguel Ângelo - Pietà de Florença, Cristo com a perna amputada
439

⁴³⁹ <https://www.artway.eu/userfiles/Michelangelo%201.jpg>

A Igreja pretende sublinhar que as representações não devem ser confundidas com as entidades representadas. É sob este mando da Igreja, que Giorgio Vasari vai, no mesmo ano, formar a *Accademia del Disegno*, a primeira academia moderna no sentido em que é aquela que estabelece uma precedência de conteúdos para as academias de arte europeias.

Vasari consegue juntar o poder religioso e secular na fundação da instituição, ao fazer com que Cosimo I de Médicis e Vincenzo Borghini sejam os seus respetivos presidente e vice-presidente da instituição. A academia tendo como principal objetivo estabelecer uma sociedade de artistas florentinos como líderes, independente das guildas, um grupo de excelência restrito e seletivo, capaz de sustentar o prestígio e a elevação espiritual das artes.

A linha mestra que Vasari tem para “atar” o projeto é a ideia de que o “*desenho e a invenção são o pai e a mãe de todas as artes*”⁴⁴⁰. Uma obra de arte excelente é aquela que, por via da invenção⁴⁴¹, mais se aproxima da “*Forma última*” do desenho divino. Vasari encontra no Desenho uma maneira de conciliar a arte com a diretriz religiosa de que o público deve olhar as representações religiosas desvinculadas da sua entidade original – não é a presença física da obra que importa, mas aquilo que representa.

A fundação da Academia está, portanto, focada em afirmar que a elevação do *conceito* está na alma - no desenho/projeto divino⁴⁴²–, a obra em si mesma é uma composição material, que quanto mais aproximada do desenho divino melhor.

A segunda academia a retomar a dupla vertente vasariana – desenho e invenção – é a *Accademia di S. Luca* inaugurada em 1593, em Roma⁴⁴³. A academia tem Frederico Zuccari (1539-1609) como seu primeiro diretor e que escreve *L’idea de’ pittori, scultori ed architetti*. Esta obra é estruturada tal como o ensino académico, dividindo-se em duas partes: a primeira, em que a Ideia aparece como “uma forma espiritual” produzida no intelecto e na qual este reconhece, clara e distintamente, todas as coisas naturais; e a segunda, que trata da execução, da técnica utilizando cores, madeira, pedra ou qualquer

⁴⁴⁰ “[...]design and invention are the father and mother of all the arts and not of a single one alone.” VASARI, Giorgio – **The Lives of the Artists**. Oxford: Oxford University, 1998, p. 32.

⁴⁴¹ A *invenção* consiste na composição da Matéria, um arranjo humano que possa expressar do melhor modo o *desenho/projeto* divino. “[*inventione*] não equivalia à *invenção* de algo que não existia anteriormente, uma *creatio ex nihilo* [...] [*inventio*] busca incessante de uma nova totalidade unitária, preconiza que a unidade é conseguida por meio de um trabalho de composição de dados novos e pré-existentes.” MATOS, António – **Momentos de Composição na Obra de Arte**. 2013, p. 59.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10384/2/ULFBA_ET12_835_Ant%C3%B3nio%20Matos.pdf

⁴⁴² PEVSNER, Nikolaus – **Academies of Art Past and Present**. Nova York: Da Capo Press, 1963, p. 46.

⁴⁴³ SILVA, João Castro - **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: FBAUL, 2010, p. 182.

outro material⁴⁴⁴. Zuccari considera que uma obra de arte deve manifestar o que necessariamente primeiro se formou no espírito do artista – um “*Disegno interior*”, uma “*Ideia*”. Segundo a sua definição, a arte não é senão uma Forma que reside no espírito e que designa, com explícita clareza, as coisas que este representa.

Então, o processo de Modelação que permite corrigir a forma “infinidamente”, eleva-se de entre os processos da Escultura como aquele que permite produzir “formas puras”. O modelo, sem erros, pode então ser entendido como uma espécie de forma pura - pertencente à esfera das ideias - que já não se define pelo corpo material que tem, mas antes, serve de guia para que outros corpos materiais sejam reproduzidos – um quase *disegno* divino.

Arnold Hauser, diz que a formação da Academia e a consequente promoção dos artistas às esferas superiores da sociedade e da vida artística levou, ainda que de modo indireto, à abolição da autonomia das técnicas artísticas e ao advento de uma “*doutrina fundamental da arte*”. Para o autor, o facto de a doutrina estética predominante ser formada por teóricos e não por artistas, leva a que se negligencie a importância do elemento manual e se oculte o que é específico de cada arte em particular – tende-se para uma conceção genérica de Arte⁴⁴⁵. A representação aristocrática na Academia, importante para que os artistas se separem definitivamente dos artesãos “não-artísticos” das guildas, faz com que a simples associação de qualquer artista à Academia seja um *professore del disegno* e um *cavaliere*. Contudo, Hauser adverte, se por um lado, o artista beneficia do estatuto de proximidade com a aristocracia, por outro, a arte acaba por perder porque o culto aristocrata, leigo na prática da arte, é legitimado a tratar a teoria – algo que até então era maioritariamente feito por artistas⁴⁴⁶.

Perante os programas académicos que se centram em torno do mimetismo do desenho divino, a procura pela Forma diretamente nas matérias finais da escultura deixa de se justificar. Nesse momento, há duas mudanças interrelacionadas que ocorrem: o objeto-escultura deixa de resultar de um *saber-fazer*, para passar a ser um mero *fazer*; e dá-se uma desvalorização da Matéria da escultura que perde o seu carácter universal e passa a ser considerada como um material delimitado pelas suas qualidades⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ PANOFISKY, Erwin - **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte; a evolução do conceito de belo**. p. 84 e p. 85.

⁴⁴⁵ HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. p. 403.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 402 e p. 403.

⁴⁴⁷ “*A divisão entre matéria e material outorga ao término matéria um carácter mais universal, não só quando o empregamos como conteúdo, mas também quando é um resumo de todas as possibilidades físicas e de concreção que conhecemos*” GONZÁLEZ-MENEZES, Consuelo de la Cuadra – **Forma y Matéria**.

Estas mudanças subtis estão na base da inversão de sentido da definição de Escultura – as estátuas em pedra continuam a existir, o talhe [indireto] continua a ser feito, mas, a forma das esculturas deixa de ser encontrada no espaço da matéria.

Nikolaus Pevsner (1902 – 1983) estabelece uma ligação entre o absolutismo da corte dos Médici na segunda metade do *Cinquecento* e a Academia, dizendo que esta é, na arte, o equivalente óbvio à organização política dos Estados absolutistas⁴⁴⁸.

A arte, que logicamente já constitui um sinal de riqueza, converte-se num símbolo político. A Escultura, sobretudo por via da Estatuária, afirma-se como uma das artes mais apetecíveis ao Poder, no que diz respeito ao potencial propagandístico. Os centralizados estados dinásticos adotam o monumento cívico para o seu próprio benefício e a estátua da realeza que, por norma, era reservada a fins votivos, agora passa a ser utilizada para representar os vivos⁴⁴⁹.

Sendo os retratados os vivos, a Escultura enquanto modelação, encontra mais um ponto favorável em relação ao Talhe. As estátuas académicas devem ser capazes de emular os supostos valores éticos dos líderes políticos e tratar o retratado com decoro e similitude. Ou seja, o escultor deve ser capaz de representar a forma idealizada e, para isso, a modelação é o processo mais indicado. De outro modo os escultores teriam de ter a postura de Miguel Ângelo que, quando confrontado com a crítica de que a estátua do príncipe Giuliano de Medici (1453 – 1478) não estaria parecida com o próprio, terá respondido: “*daqui a mil anos ninguém saberá como ele era*”⁴⁵⁰.

Já estamos em posição de começar a sedimentar que a redefinição de Escultura acontece por via da Academia, sob influência do poder religioso e secular. Nessa redefinição ocorre uma desmaterialização da obra, não pelo facto de as esculturas perderem a fisicalidade, mas sobretudo porque a Matéria deixa de ser uma parte ativa na criação do objeto. O sistema académico de produção de escultura serve, não só, o sistema metafísico da Igreja cristã por via da diferenciação do modelo em relação à escultura final, mas também, o sistema político dos estados absolutistas europeus que precisam de propagandear o estado por via de uma estatuária idealizada. Curiosamente, a palavra «imagem» utilizada para designar as representações dos santos religiosos, remete para

in GALEGO, Rosa & SANZ, Juan Carlos – **Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico**. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2006, p. 53.

⁴⁴⁸ PEVSNER, Nikolaus – **Academies of Art Past and Present**. p. 54.

⁴⁴⁹ BRESCH-BAUTIER, Geneviève – **Maneirism**. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015, p. 698.

⁴⁵⁰ Miguel Ângelo citado em: JANSON, H. W. – **A Nova História da Arte de Janson**. p. 801.

uma aparência desligada do corpo e a palavra «estátua» que em latim remete para «*imagem*» ou «*efígie*», está relacionada com a representação do *status*, que por sua vez significa “*posição de pé, estado ou situação*”. Diremos que «*imagem*» e o «*status*» podem ser compreendidas como as duas faces da escultura redefinida.

Queremos aqui referir que, no sentido comum que atribuímos ao termo «estátua», não existiam estátuas na Grécia antiga. Quando no século IV a.C., a filosofia grega apura um conceito para *Arete* – a *Kalokagathia* “*virtude em todas as suas excelências*”⁴⁵¹ – e as “estátuas” representam o “*ser-se belo e bom*”, esta ideia de estátua nada têm nada que ver com a representação direta do indivíduo pela semelhança., as figuras humanas presentes nas estátuas gregas não representam seres humanos, mas são semideuses. O próprio termo para estátua em grego «*agalma*», parece significar “*oferenda requintada que os gregos ofereciam aos deuses*”.

A representação de seres humanos particulares parece começar por ser um interesse etrusco-romano⁴⁵². Caio Plínio aponta que o interesse pela representação da semelhança do rosto humano poderá estar ligado ao costume antigo de produzir máscaras fúnebres dos defuntos nobres, chamadas de *imagines*. Estas máscaras eram colocadas no átrio das casas das famílias nobres ou usadas por atores em procissões funerárias como maneira de representar a ininterrupta unidade [genealógica] dos *gens* nobres⁴⁵³. Assim, o vínculo do conceito de Estatuária à representação de defuntos e à perpetuação prestígio por via da semelhança física, poderá encontrar a sua origem nas *imagines* da península itálica e o seu sentido particular no latim.

Sob a precedência da Academia italiana, Martin Charmois (1609-1661) escreve em 1648, uma petição ao rei Luís XIV (1638-1715) com o intuito de fundar a Academia Real de Pintura e Escultura em França. O texto demonstra a intenção de elevar a Pintura e a Escultura a artes liberais em relação às práticas “meramente mecânicas” das guildas e fundar uma instituição capaz de emular as academias de Florença e de Roma, que haviam incorporado o Desenho como coluna vertebral do ensino. Charmois vai pedir ao rei que pintores e escultores das guildas sejam impedidos por lei de assumir esse título e de pintar figura, pintura histórica, retratos, figura de vulto redondo ou baixo-relevo para igrejas e outros edifícios públicos ou privados, sob pena dos trabalhos serem confiscados e

⁴⁵¹ JAEGER, Werner – **PAIDEIA A Formação do Homem Grego**. P. 31.

⁴⁵² ZSCHIEZSCHMANN, Willy – **Etruscos e Roma**. Lisboa: Verbo, 1970, p. 58.

⁴⁵³ MILKOVICH, Michael – **Roman Portraits**. Worcester: Worcester Art Museum, 1961, p. 4.

pagamento de coima⁴⁵⁴. Segundo Charmois, um escultor treinado durante anos na academia é incomparavelmente superior ao trabalhador de mármore pertencente à guilda que “abusivamente procura reclamar o título de escultor”⁴⁵⁵. As palavras de Charmois demonstram que o “título de escultor” está cada vez mais afastado do seu sentido prático. A Academia Real de Pintura e Escultura haveria de ser inaugurada no mesmo ano, mantendo a relação metafísica do Desenho divino como cerne da suposta superioridade da Academia em relação às guildas.

Do mesmo modo que o Talhe é considerado uma mera técnica de reprodução, também o trabalho da produção e aplicação da cor é considerada uma parte menor da Pintura⁴⁵⁶. Contudo, a Pintura, ao contrário da Escultura, nunca amputou o trabalho da Matéria da sua prática. Ao longo século XVII inicia-se um importante debate onde se discute até que ponto o trabalho da cor é uma atividade menor do que desenhar. Roger de Piles (1635-1709) que é um grande defensor do trabalho da cor faz uma distinção crucial, afirma que a *cor* é a propriedade física dos objetos que os torna visíveis e coloração a parte da arte pela qual o pintor imita a aparência dos objetos⁴⁵⁷, deixando claro que não existe uma correlação direta entre a coloração feita pelo pintor e as cores que este imita e mostrando que o uso correto da cor é um trabalho tão mental como o desenho. Piles defende também que é o trabalho da cor que diferencia a arte Pintura das outras artes e afirma que este tem sido negligenciado porque, a cor, ao contrário do desenho, não se deixa sumarizar em regras⁴⁵⁸. A defesa da cor acaba por ser assimilada, em 1699, quando Piles é convidado a fazer parte da Academia.

⁴⁵⁴ CHARMOIS, Martin – **Petition to the King and to the Lords of his council**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 86.

⁴⁵⁵ “If, after an Academician has spent several years acquiring all this knowledge, he finds himself reduced to requesting employment in a shop of a grinder of colours, a gilder or an upholsterer, for it is in this fashion that these master painters should describe themselves, or in that of a marble worker, who abusively seeks to claim the title of “sculptor”, there will be no one who does not lose heart and hereafter there will be more sense in remaining ignorant than in toiling to acquire virtue. Ibidem, p. 85 e p. 86.

⁴⁵⁶ “Sabemos por experiência, e todos concordam, que existem apenas alguns pintores que sabem desenhar corretamente e que estão em grande desvantagem numérica em relação àqueles que têm facilidade com as cores. Isto porque muitos artistas se voltam naturalmente para a cor bonita, tendo uma propensão nativa para o seu belo brilho exterior que toca os seus corações. Não nego a importância desta parte da pintura. No entanto, dar-lhe precedência sobre a parte principal, fazer dela o objeto exclusivo de estudo, é deixar-se ludibriar.” CHAMPAIGNE, Philippe de – **Conference on Titian’s Virgin and Child with St John**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. p. 177.

⁴⁵⁷ HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. p. 185.

⁴⁵⁸ PILES, Roger de – **Dialogue upon Colouring**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 190 e p. 191.

Os escultores, por seu lado, nunca fizeram um debate que levantasse as mesmas questões sobre o trabalho da Matéria e mantêm a modelação e o modelo como sistema inquestionável da Escultura. O pintor e tratadista português Félix da Costa (1636-1712) que está completamente alinhado com a teoria da arte do seu tempo, reafirma a autoridade da modelação enquanto processo principal da Escultura pela via bíblica:

*“Deus Criou o primeiro homem com um corpo e uma alma. A sua forma e proporção vem do barro.”*⁴⁵⁹

O racionalismo no século XVII que é a expressão de uma suposição metafísica e ao mesmo tempo religiosa, em que Deus é a suprema garantia das verdades racionais e o apoio último de um universo concebido como inteligível, não pode encontrar uma arte que melhor se adapte a estes princípios do que a Escultura - metaforicamente, o Modelo já não é físico, consiste apenas num suporte de Forma, uma aproximação sensível e simultaneamente racional do desenho/projeto de Deus; produzido o Modelo, o escultor passa a possuir a expressão sensível da sua Ideia, podendo a manufatura do objeto final ficar a cargo de executantes terceiros.

A relação entre a modelação e o idealismo que rege o absolutismo é tão adequada que, no princípio do século XVIII, já não se ouve falar em nenhuma outra definição de Escultura. Os significados de Escultura e Estatuária tornam-se tão próximos que a enciclopédia de Ephraim Chambers (1680-1740), publicada em 1728, refere o mito de Butades como mito fundador da Escultura⁴⁶⁰, muito embora saibamos que Caio Plínio, separa a arte plástica[modelação] da Escultura e relaciona o mito com a modelação, não com o Talhe:

*“[...] a modelação de retratos em barro foi inventada pela por Butades, oleiro de Sicyon, em Corinto. Fê-lo devido à sua filha, que estava apaixonada por um jovem; ela, sabendo que ele ia para o estrangeiro, a partir da sombra do seu amado, desenhou o contorno do seu rosto na parede. Butades pressionou barro sobre o desenho e fez um relevo, que posteriormente endureceu expondo-o ao fogo com o resto de sua cerâmica.” [...] “por causa de Butades os modeladores recebem o seu nome grego «plastae»”*⁴⁶¹

⁴⁵⁹ “The Lord God created the first man with a body and a soul. Its form and proportion come from clay.” COSTA, Felix da – **The Antiquity of the Art of Painting**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 199.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 351 e p. 352.

⁴⁶¹ SEGUNDO, Caio Plínio – **The Natural History, Book XXXIV**. p.371 – p. 373.

Segundo a enciclopédia de Ephraim Chambers, tanto para talhar como para fundir uma estátua, nunca se empreende um ou outro processo sem primeiro fazer um modelo perfeito em barro⁴⁶².

O racionalismo do século XVIII é marcadamente diferente daquele que caracteriza o século precedente, na medida em que a razão que é compreendida como um instrumento mediante o qual o ser humano poderá dissolver a obscuridade que o rodeia é, simultaneamente, uma atitude epistemológica que integra a experiência e uma norma para a ação moral e social. Isto deve-se sobretudo ao Empirismo britânico, que critica o *cogito ergo sum* de René Descartes (1596 – 1650), a defesa das ideias inatas e o poder dedutivo da razão. Jonh Locke (1632 – 1704), atribui à informação recebida pelos sentidos um protagonismo à formação das ideias inexistente até então. É por via desse sentido empírico da formação das ideias que se a relação entre Forma [ideia] e Deus [verdade] começa a ser desconstruída.

Para Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) a cultura palaciana está impregnada de artificialismos e falsidades provenientes do Iluminismo e as críticas que lhe dirige, referem um formalismo mecânico e sem alma. O autor aponta como solução para o seu tempo a ideia do espontâneo e do orgânico⁴⁶³, começando a formar um relativismo fecundo que estará nas bases de todo o Modernismo e da abertura a tudo quanto diz respeito ao particular, à percepção da Matéria e ao inominável. Rousseau ataca com veemência a maneira como o poder controla as artes e estas estão, quase sempre, associadas à luxúria e ao serviço da falência moral dos estados:

“É assim que a dissolução da moral, consequência necessária do luxo, traz por seu turno a corrupção do gosto. Além disso, se por acaso for encontrado entre homens de capacidade média, um indivíduo com força mental suficiente para se recusar a respeitar o espírito da época, e para se rebaixar por produções pueris, a sua sorte será dura. Ele morrerá na indigência e no esquecimento. [...] A ti inimitável Pigalle, rival de Fídias e Praxiteles, cujo cinzel os antigos teriam empregado para esculpir os deuses, cujas imagens quase desculpem a sua idolatria; até a tua mão deve condescender para modelar a barriga de um primata, ou então permanecer ocioso.”⁴⁶⁴

⁴⁶² “And to this day, whether they be for cutting Marble Statues with Chissel, or for casting them in Metal, they never undertake the one or the other without first making a perfect Model thereof in Earth.” CHAMBERS, Ephraim – *Cyclopaedia*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - *Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 351.

⁴⁶³ HAUSER, Arnold – *História social da Arte e da Literatura*. p. 571.

⁴⁶⁴ “It is thus that the dissolution of morals, the necessary consequence of luxury, brings with it in its turn the corruption of taste. Further, if by chance there be found among men of average ability, an individual with enough strength of mind to refuse to comply with the spirit of the age, and to debase himself by puerile productions, his lot will be hard. He will die in indigence and oblivion. [...] You inimitable Pigalle, rival of Phidias and Praxiteles, whose chisel the ancients would have employed to carve them gods, whose images

O conceito de *sublime*, que no princípio do século XVIII se começa a definir como indefinível – “*o mais excelente do que é excelente*”⁴⁶⁵ – torna-se numa ampla influência para a arte do Romantismo. No ano de 1757, Edmund Burke (1729-1797) compara o conceito de belo com o de sublime, dizendo que são ideias de naturezas muito diferentes, uma fundamentada no prazer, outra na dor, mas que na arte devemos esperar encontrar as qualidades das coisas as mais remotas imagináveis reunidas no mesmo objeto⁴⁶⁶. Nesse mesmo ano, David Hume (1711-1776) afirma que a Beleza não é uma qualidade das coisas, mas que existe na mente de quem as contempla e que cada mente percebe uma beleza diferente⁴⁶⁷. A individualidade dos artistas, que são também espetadores das suas próprias obras, começa a manifestar-se no centro do objeto artístico, contribuindo para uma crescente transgressão das regras instituídas na Academia. O interesse pelo julgamento subjetivo, pela ingovernabilidade e pelo génio, vai fazer com que a Escultura e a Pintura, evoluam a dois tempos – os primeiros passos do Romantismo na Pintura começam a ser dados pouco depois de meados do século XVIII; a Escultura, de um modo geral, permanece inerte e apegada aos modelos clássicos até à segunda metade do século XIX.

No ano de 1760, Etienne Falconet (1716 – 1791) apresenta uma palestra na Academia Francesa em que reforça:

*“O fim mais nobre da escultura é o de perpetuar a memória de homens ilustres e oferecer modelos de virtude” e que “um desenho negligente é menos suportável na Escultura porque esta implica a exatidão mais austera”*⁴⁶⁸

almost excuse their idolatry in our eyes; even your hand must condescend to fashion the belly of an ape, or else remain idle.” ROUSSEAU, Jean Jaques – **The Social Contract and discourses**. Londres: Everyman’s Library, 1968, p. 134.

⁴⁶⁵ Sobre este assunto ver: RICHARDSON, Jonathan – **Essay on Theory of Painting**. Londres: A.C., 1725, pp. 248-9 e 256-63.

⁴⁶⁶ “*They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure; and however, they may vary afterwards from the direct nature of their causes, yet these causes keep up an eternal distinction between them, a distinction never to be forgotten by any whose business it is to affect the passions. In the infinite variety of natural combinations, we must expect to find the qualities of things the most remote imaginable from each other united in the same object. We must expect also to find combinations of the same kind in the works of art.*” BURKE, Edmund – **On the Sublime and Beautiful**. Nova York: John B. Alden, Publisher, 1885, p.120 e p. 121.

⁴⁶⁷ “*Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty.*” HUME, David – **Essays, Moral, Political and Literary**. Indianapolis: Liberty Fund, inc. 1994, p. 230.

⁴⁶⁸ “*The most noble end of Sculpture, in viewing it on the sentimental side, is that of perpetuating the memory of illustrious men, and of giving models of virtue [...] As Sculpture demands the most austere exactitude, a negligent design is less supportable in that than in Painting.*” FALCONET, Etienne – **Reflexions on Sculpture**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 596 e p. 599.

Na crítica ao *Salon* de 1765, Denis Diderot (1713 – 1784) dedica algumas linhas à Escultura onde dá conta de uma certa inferioridade da Escultura em relação à Pintura. Segundo o autor a Pintura mostra uma vitalidade superior à Escultura e é assim porque os escultores são mais apegados ao *antigo* do que os pintores e também porque a Escultura tem uma incapacidade de tolerar ideias comuns, burlescas ou humorísticas, bem como, a falta de rigor⁴⁶⁹. Estas ideias de Diderot estão muito apegadas a Falconet, com quem o escritor trocava correspondência. É curiosa esta passagem em que Diderot refere as ideias do escultor sobre a educação da Escultura:

*“Um dia, quando Falconet me mostrava as peças dos jovens estudantes de escultura que tinham competido pelo prémio, viu-me espantado com o vigor de expressão e carácter, a grandeza e nobreza destas obras que tinham saído das mãos de jovens de dez nove a vinte anos de idade: "Esperai-os daqui a dez anos", disse ele, "e prometo-vos que nada saberão disso". É porque os escultores precisam do modelo ainda mais tempo do que os pintores, e que, quer seja preguiça, avareza ou pobreza, nenhum deles o exige após quarenta e cinco anos. É porque a escultura requer uma simplicidade, uma ingenuidade, uma rusticidade de verve que dificilmente se conserva para além de uma certa idade; e esta é a razão pela qual os escultores degeneram mais rapidamente do que os pintores, a menos que esta rusticidade seja natural para eles e de carácter. O Pigal é áspero; o Falconet é ainda mais áspero. Eles vão sair-se bem até ao fim das suas vidas.”*⁴⁷⁰

Talvez a perda de expressão de carácter dos jovens escultores não tenha possa também indicar os problemas que uma formação académica exageradamente racionalista e fundada em regras que desprezam a relação direta com a Matéria acarreta.

A tendência para o protesto contra as deficiências da aclamada “Idade da razão” leva Immanuel Kant (1724 – 1804) a escrever em 1784 o ensaio *O que é o Iluminismo?* onde vai procurar conjugar o empirismo e o racionalismo, para estabelecer um novo enquadramento que eleva a importância do conhecimento sensível, bem como, do papel desenvolvido pelo funcionamento da mente. O texto tem por base a condenação de

⁴⁶⁹ DIDEROT, Denis – *Salons, Volume II, 1765*. Oxford: At the Clarendon Press, 1960, p. 212.

⁴⁷⁰ “Un jour que Falconet me montrait les morceaux des jeunes élèves en sculpture qui avoient concouru pour le prix, et qu’il me voyoit étonné de la vigueur d’expressions et de caractères, de la grandeur et de la noblesse de ces ouvrages sortis de dessous les mains d’enfants de dix-neuf à vingt ans: Attendez-les dans dix ans d’ici, me dit-il; et je vous promets qu’ils ne sauront plus rien de cela. C’est que les sculpteurs ont besoin plus long-temps encore du modèle que les peintres, et que, soit paresse, soit avarice ou pauvreté, les uns et les autres ne l’appellent plus passé quarante-cinq ans. C’est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve qu’on ne conserve guère au-delà d’un certain âge; et voilà la raison pour laquelle les sculpteurs dégènèrent plus vite que les peintres, à moins que cette rusticité ne leur soit naturelle et de caractère. Pigal est bourru; Falconet l’est encore davantage. Ils feront bien jusqu’à la fin de leur vie. Le Moine est poli, doux, maniéré, honnête; il est, et il restera médiocre.” Ibidem, . p. 212.

qualquer doutrina estética imposta pela monarquia ou pelo poder clerical. Diz Kant que nenhuma Era se pode desenvolver sob um juramento que coloque a próxima numa posição estática, impeditiva fazer corrigir ou estender o seu conhecimento⁴⁷¹. Portanto, o Iluminismo só pode ser um estado de transição para outro melhor, correspondendo à mera emergência do Homem de um estado de imaturidade que se pode resumir à incapacidade que cada um tem de usar o seu próprio entendimento sem a orientação de um terceiro. Para o autor, a Idade Moderna consiste numa espécie de um nascimento que prepara os seres humanos a andar pelo próprio pé:

*“É difícil para cada indivíduo separado sair da imaturidade que se tornou quase uma segunda natureza para ele. Ele até se afeiçoou a isso e é realmente incapaz, por enquanto, de usar seu próprio entendimento, porque nunca lhe foi permitido fazer a tentativa. Dogmas e fórmulas, esses instrumentos mecânicos de uso racional (ou melhor, mau uso) de seus dotes naturais, são a bola e a corrente de sua imaturidade permanente.”*⁴⁷²

O crescente questionamento sobre a formatação do ser humano e dos seus sistemas, leva a que a teoria dê um importante passo no sentido de repensar a Escultura e a Pintura. Desde a elevação destas artes a artes liberais, a Pintura e Escultura ficaram equiparadas, como irmãs gémeas – filhas do desenho. Em 1798, Johann Gotfried Herder (1744 – 1803)⁴⁷³ alerta para o facto de pouco se pensar acerca das diferenças existentes entre Escultura e Pintura. O autor afirma que os motivos para que seja assim têm que ver com o facto de as duas artes terem sido colocadas sob o domínio de um único sentido [a visão] e sob um único órgão da alma que é suposto registar e criar a mesma beleza em ambas⁴⁷⁴. Herder alerta para a fisicalidade da Escultura dizendo que esta não pode ser compreendida pictoricamente porque é uma arte da presença:

“se é verdade que o olho só pode perceber superfícies, se vê tudo como um plano, como um quadro, então uma pintura é de facto uma tabula, uma tavola, um tableau, uma imagem em painel, sobre a qual a criação do artista se mantém

⁴⁷¹ KANT, Immanuel – **What is Enlightenment?** In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 774.

⁴⁷² “Thus it is difficult for each separate individual to work his way out of the immaturity which has become almost second nature to him. He has even grown fond of it and is really incapable for the time being of using his own understanding, because he was never allowed to make the attempt. Dogmas and formulas, those mechanical instruments for rational use (or rather misuse) of his natural endowments, are the ball and chain of his permanent immaturity.” Ibidem, p. 772.

⁴⁷³ Johann Gotfried Herder foi um dos principais escritores ligados ao movimento antirracionalista alemão *Sturm und Drang*.

⁴⁷⁴ HERDER, Johann Gottfried – **Sculpture: Some Observations on Form and Shape from Pigmalion’s Creative Dream**. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 769.

*como um sonho, em que tudo depende da aparência, das coisas colocadas lado a lado. [...] A Escultura cria em profundidade, cria uma coisa viva, uma obra animada que permanece ali perante nós, é uma arte que, por necessidade deve criar aquilo que merece ser presentificado e que possui uma existência independente. Não pode ganhar nada colocando objetos ao lado uns dos outros de modo a que daí resultem benefícios para o todo. Pois, na escultura o objeto único é o todo e o todo é um só objeto.”*⁴⁷⁵

Quando Herder se refere à importância da presença da Escultura enquanto possibilidade de percepção tátil⁴⁷⁶, a discussão sobre a importância do fazer-direto na Escultura continua em falta. Todavia, a afirmação do corpo do objeto enquanto presença é algo de extrema importância porque é o assumir físico do objeto que vai “acordar” o problema do questionamento sobre a realidade.

Como deixa entrever a resposta de Antoine Préault (1809 – 1879) quando questionado sobre a definição de Escultura – *“conheço bem Michelangelo, Jean Goujon, Germain Pilon; mas no que diz respeito à escultura sou um ignorante”*⁴⁷⁷ – pensar a presença física remete inevitavelmente para os problemas da percepção e da subjetividade que não são de fácil resolução. Apesar do interesse que Herder e outros artistas da mesma época possam ter pelas questões antirracionais que a presença física coloca, a Escultura vai continuar presa aos ideais de beleza, moralidade, nobreza ou perfeição pelo menos até aos anos trinta do século XIX e, no que diz respeito à prática, não se livra dos termos da Academia, no mínimo, até à década de oitenta desse século.

Nas lições de estética de Georg Hegel, o filósofo faz um enquadramento das artes no seu tempo que nos deixa compreender o lugar da Escultura no princípio do século XIX. Para o autor, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito são o pensamento e a reflexão⁴⁷⁸ e apesar de reconhecer que a Arte tem como finalidade levar os mais altos interesses do espírito à consciência, não deixa de

⁴⁷⁵ “If painting is the art directed to the eye, and if it is true that the eye can only perceive surfaces, if it sees everything as a plane, as a picture, then a painting is indeed a tabula, a tavola, a tableau, an image on panel, on which the artist's creation stands like a dream, in which everything depends upon appearance, upon things placed alongside one another.” Ibidem, p. 770.

⁴⁷⁶ A escultura está num ocularcentrismo conceptualizado que elege a visão como sentido principal capaz de fazer fundir o racional com a Verdade. Mesmo quando os escultores se questionam sobre como perceber a sua obra, por exemplo, modelando no lugar onde a estátua será colocada, fazem-no tendo em vista a produção de um Modelo visualmente controlado, pouco ou nenhum interesse existe pela materialidade da obra. O próprio António Canova (1757 – 1822), que gostava de fazer ajustes diretamente nos seus trabalhos, era sobretudo um modelador. NORMAND-ROMAIN, Antoniette Le – **Neoclassicism The Making of a Sculpture**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture From Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015, p. 851.

⁴⁷⁷ “Je me connais en Michel-Ange, en Jean Goujon, en Germain Pilon ; mais en sculpture je ne m'y connais pas.” Antoine Préault por Charles Baudelaire. BAUDELAIRE, Charles – **Salon de 1846**. p. 53.

⁴⁷⁸ HEGEL, Georg Friedrich - **Cursos de Estética vol. I**. São Paulo: USP, 2001, p. 34.

considerar, pejorativamente, que a beleza artística surge numa Forma que expressamente se opõe ao pensamento. No entanto, a Arte é feita por via do exercício de expressar um conteúdo interior na Matéria exterior, abrindo uma possibilidade de reconhecimento do espírito. Ou seja, quando uma obra é verdadeira ela proporciona pela sua experiência um retorno, o reconhecimento do espírito pelo espírito.

Segundo esta lógica, Hegel hierarquiza as artes no que toca à sua propriedade para a exposição do espírito. A organização das artes é feita de acordo com a evidência da corporalidade de cada arte. Por ordem crescente de importância:

Arquitetura < Escultura < Pintura < Música < Poesia

Aquela arte cujo corpo é menos evidente é a mais adequada para expressar espírito⁴⁷⁹. É claro que na sua fisicalidade a Escultura é, segundo o autor, uma das artes mais contrárias à natureza do espírito⁴⁸⁰. Mas isto não significa que o autor negue a capacidade para o expor, pelo contrário, diz que a Escultura expõe o espírito na forma sensível e que é “*a arte autêntica do ideal clássico*”.

As limitações da Escultura aparecem no que diz respeito à exposição do espírito da arte do seu tempo. O sistema estético de Hegel relaciona cada uma das artes particulares com três estágios da Arte:

- 1) arte simbólica, subjetividade imanente – Arquitetura;
- 2) arte clássica, ideal imanente – Escultura;
- 3) arte romântica, subjetividade transcendente – Pintura; Música; Poesia.

A Escultura passa pelo estágio simbólico da subjetividade imanente, evolui para o estágio clássico, mas ao contrário da Pintura, da Música e da Poesia, não segue para o estágio da subjetividade transcendente da arte romântica. Isto deve-se ao facto de Hegel considerar a Escultura uma arte pagã, que expõe o espírito por via da presença física e, por isso, não pode chegar ao estágio “mais elevado” da arte romântica [ou cristã] – é imprópria para tratar a atividade dos vivos, a paixão, a ação e todos os acontecimentos humanos; não se

⁴⁷⁹ “Na verdade, tentram-se muitas vezes outros tipos de divisões, pois a obra de arte oferece tal riqueza de aspetos que, como muitas vezes ocorreu, podemos estabelecer ora este ora aquele como fundamento da divisão, como, por exemplo, o material sensível. A arquitetura é então a cristalização e a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível espacial; a pintura, a superfície colorida e a linha, enquanto na música o espaço em geral passa para o ponto em si mesmo preenchido do tempo; até, por fim, na poesia o material exterior ser totalmente desvalorizado.” HEGEL, Georg Friedrich - **Cursos de Estética vol. III**. p. 102.

⁴⁸⁰ “Se a imagem escultórica parece ter antecipadamente a naturalidade para si mesma, então esta exterioridade e naturalidade corporal expostas por meio da matéria pesada não são a natureza do espírito como espírito.” Ibidem, p. 105.

pode configurar livremente para si, porque necessita de permanecer fundida ao corpóreo como existência adequada⁴⁸¹. Ou seja, por um lado, a Escultura que expõe o espírito por via da presença física pode apenas apresentar a perfeição; por outro lado, a Pintura, Música e a Poesia, por “*estarem libertas da completude sensível*” são capazes de superar a unidade indivisa da Forma de arte clássica e adquirir um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão⁴⁸².

Segundo Hegel, na estátua o espírito deve “*estar presente em silencio e beato em sua Forma corporal numa unidade imediata*”⁴⁸³, trazendo à representação “*o que há de eterno nos deuses e nos homens segundo a sua clareza não turva*”⁴⁸⁴; no que diz respeito à prática, uma vez que a existência efetiva do espírito se expressa na superfície do corpo humano, então, este deve ser tratado pelo escultor como um “*corpo estereométrico*”⁴⁸⁵. Ou seja, perante o antirracionalismo/subjetivismo colocado pela efetividade do corpo da Escultura, que no século XIX deixa de ser possível de ignorar, Hegel vai dizer que: sim, a Escultura é capaz de representar o espírito, mas só por via de uma Forma perfeita [clássica] o que reforça a impossibilidade experimental da Escultura.

Aqui chegados, podemos compreender que entre o século XV e o século XIX, a definição de Escultura entra numa confusão.

Precisamos apenas de dois autores para a expor – Leon Battista Alberti, que escreve um tratado sobre estatuária onde expõe um conjunto de “*regras corretas*”, capazes de “*ajudar os escultores e os artistas plásticos*” a criar um modelo tridimensional do corpo humano; e Pomponio Gaurico que escreve um tratado sobre escultura onde afirma, sem fundamentação, que a arte do escultor é a modelação e a fundição, gerando uma subversão do sentido da palavra Escultura.

⁴⁸¹ “*O deus grego destina-se à intuição espontânea e à representação sensível e, por isso, a sua forma é o corpo do homem, o círculo da sua potência e da sua essência é individual e particular, é uma substância e poder perante o sujeito, com os quais a interioridade subjetiva apenas em si está em unidade, mas não tem esta unidade como saber subjetivo interior e próprio.*” Ibidem, p. 94.

⁴⁸² “*Dor, sofrimento do corpo e do espírito, martírio e expiação, morte e ressurreição, a personalidade subjetiva espiritual, a interioridade, o amor, o coração e o ânimo, este conteúdo propriamente dito da fantasia religiosa romântica não é nenhum objeto para o qual a forma exterior abstrata como tal em sua totalidade espacial e o material em sua existência sensível não posta idealmente pudesse fornecer a Forma pura e simplesmente adequada e o material igualmente congruente. Por isso no românico a escultura não fornece também o traço fundamental paras as artes restantes e a existência inteira, tal como na Grécia, mas dá lugar à pintura e música como as artes mais adequadas à interioridade e à particularidade livre, perpassada pelo interior, do exterior.*” HEGEL, Georg Friedrich - **Cursos de Estética vol. III**, p. 182.

⁴⁸³ Idem - **Cursos de Estética vol. I**, p. 98.

⁴⁸⁴ Idem - **Cursos de Estética vol. III**, p. 109 - p. 113.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 106 e p. 107.

Para ambos aquilo que importa é a criação de um modelo tridimensional do corpo humano, mas, um chama-lhe Estatuária, o outro chama-lhe Escultura. No século XIX, a confusão parece permanecer igual.

O “*Dicionário de Escultura*” de Joaquim Machado de Castro (1731-1822), escrito [talvez] em 1812, tem como definição para a entrada «estatuário» – “*Vide escultor*”, o que sugere que significam exatamente o mesmo. «Escultor», para Machado de Castro é “*o artista que em vulto executa imagens de toda a qualidade, especialmente de objetos racionais, e em qualquer matéria, em que esses objetos se costumão figurar em vulto: seja em Barro, Cera, Estuque, Madeira, Marmore e Metaes*”⁴⁸⁶. No dicionário Larousse, a entrada para «escultura» parece mesmo sugerir uma inversão, ao afirmar que “*para alguns [...] não se pode ser estatuário sem ser artista; basta ser um trabalhador qualificado para ser escultor*”⁴⁸⁷. Aqui o sentido é o de que a estatuária que é uma arte por si mesma – precisamente o mesmo sentido que Leon Battista Alberti atribui à estatuária no século XV, mas que incompreensivelmente foi e é sucessivamente desvalorizado.

Posto isto, parece-nos que a definição que acabou por vingar é aquela partilhada por Francisco de Assis Rodrigues, que na entrada «escultura» do seu dicionário diz que a escultura é a “*arte de modelar em barro, cera, estuque, ou de esculpir em madeira, pedra marfim, ou de fundir em metaes [...] A esculptura compreende a estatuaria [...] e a parte principal, que é a plástica ou a arte de modelar [...]*”⁴⁸⁸. A maneira como o título de Alberti – “*De statua*” – foi sucessivamente traduzido é para aí que aponta: “*On Sculpture*” no caso da tradução de Cecil Grayson, de 1972, considerada uma das uma das traduções académicas mais precisas⁴⁸⁹, ou “*Da Escultura*” na recente tradução portuguesa de Isabel Nogueira publicada em 2020.

⁴⁸⁶ CASTRO, Machado - **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 43 e p.45.

⁴⁸⁷ “*Les latins donnaient le nom de sculpteur (sculptor) à l'artiste qui travaillait le marbre avec un ciseau, et celui de statuaire (statuarius) à l'artiste qui faisant des statues en bronze. Par suite, quelques auteurs ont pensé qu'il y avait lieu de compte de cette distinction, en définissant la sculpture l'art de tailler les matières dures en forme d'images (figures ou ornements), et la statuaire l'art de modeler avec des matières molles des figures destinées soit à être coulée, en bronze ou simplement en paitre, soit à être durcies au feu ou par un autre procédé, soit a être reproduites en marbre ou en quelque autre matière dure par un sculpteur. On ne peut être statuaire sans être artiste ; il suffit d'être un habile ouvrier pour être sculpteur.*” LAROUSSE, Pierre – **Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle**. Vol. 14. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1875, p. 432.

⁴⁸⁸ RODRIGUES, Francisco de Assis - **Dicionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 167

⁴⁸⁹ ARKLES, Jason – **On Sculpture: A practical translation of the sculpture manual of the early Renaissance**. JASON Arkles, 2013.

Temos, portanto, de aceitar que a Escultura se redefiniu. Passou de ser uma Escultura processual, em que o escultor procura a forma das suas esculturas no espaço da matéria dura – com todos os desvios e deliberação que isso implica –, para uma Escultura cuja prática se fechou num sistema de produção racional e convencionado, ao serviço do poder político e religioso.

A partir de meados do século XIX, o princípio do reprodutivo da estatuária faz-se acompanhar de um desenvolvimento galopante da indústria e dos sistemas de transladação de medidas ultrarrigorosos⁴⁹⁰, assim como uma exponencial demanda dos estados pela produção de estátuas, o que afasta os escultores da “embriaguez dos sentidos” que catapulta o Modernismo na Pintura. O resultado é uma Escultura “*entediante*”, como lhe chamou Charles Baudelaire.

⁴⁹⁰ O avanço da industrialização vai ter impactos no melhoramento das tecnologias de reprodução da Escultura, sobretudo no que diz respeito à precisão. MANNONI, Luciana; MANNONI, Tiziano - **Marble The History of a Culture**. Michigan: SAEGER, 1984, p. 145. No ano de 1822 o medalhista Amédée Durand e o engenheiro Philippe Girard desenvolvem um instrumento chamado “cruzeta”, o mais rápido e preciso mecanismo alguma vez criado para transferir pontos de um modelo tridimensional para um bloco de matéria dura. BAUDRY, Marie Thérèse – **La Sculpture Méthode et Vocabulaire**. Paris: Editora Nacional, 1990, p. 178. O rigor da tecnologia permitiu reforçar a confiança na perfeição da reprodução formal do Modelo.

5. A importância do Talhe no pensamento escultórico [Conclusão]

Nos dias que correm tornou-se frequente empregar o adjetivo «escultórico», em detrimento do substantivo «escultura», para lidar com o estado de indefinição conceptual em que a Escultura [e as artes em geral] se encontra. A “suavidade” não-essencialista da versão adjetivada permite, sem perder historicidade, uma possibilidade mais dúctil na deteção de linhagens de práticas e objetos, produzidos num tempo pautado pelo relativismo epistemológico.

Por um lado, a flexibilização do adjetivo «Escultórico» permite lidar com as variáveis decorrentes das práticas artísticas contemporâneas. Por outro lado, este termo necessita do essencialismo de «escultura» para produzir sentido – «Escultórico» significa relativo a Escultura. É, portanto, fundamental recorrer aos princípios da Escultura para podermos pensar o que lhe é relativo.

Entre o século XVI e o século XIX, a Escultura [re]define-se pela estatuária. O fazer-direto na matéria passa a ser secundário e esculpir deixa de ser processual.

Sobretudo depois da fundação da Academia, quando o escultor ascende socialmente à posição de *professore del disegno* ou de um *cavaleire*, o seu trabalho consiste em compor, por via da modelação, a Forma última das coisas existentes – o desenho/projeto divino. O forma do corpo humano que é considerada pelo antropocentrismo como a mais perfeita criada por Deus, estabelece-se como a principal forma a ser representada pela disciplina da Escultura⁴⁹¹.

Relembrem-se os três momentos do sistema do académico para a produção de uma escultura:

1. Numa matéria dúctil, normalmente em barro ou cera, o escultor modela a forma de uma estátua “perfeita”, ou idealizada – cria um modelo.
2. Esse modelo é reproduzido por um formador numa matéria estável, normalmente gesso.
3. A forma em gesso, é entregue a um fundidor ou a um canteiro para que seja reproduzida numa matéria final, normalmente em pedra ou bronze.

⁴⁹¹ Em meados do século XIX, Emmanuel Fremiet explica que a superioridade da representação humana em relação à representação dos animais ainda está instituída. FREMIET, Emmanuel cit. in. ZGÓRNIAK, Marek - **Fremiet's Gorillas: Why do they carry off women?** In. ZGÓRNIAK, Marek; KAPERA, Marta; SINGER Mark – **Artibus et Historiae no. 54 (XXVII)**. Cracóvia: IRSA, 2006, P.221.

Depois de encontrar a forma “perfeita” da estátua, o trabalho do escultor está feito. Pode entregar o modelo a técnicos especializados para que o copiem e separar-se da matéria. Este sistema de reprodução é pensado para respeitar, com o máximo de rigor, a forma do modelo e evitar que o processo a deturpe. O corpo final da escultura deve emular a perfeição do modelo.

Na medida em que a existência material da escultura é uma espécie de um “fantoma” da forma original do modelo, a Igreja, que está preocupada em deixar claro que as imagens não devem ser confundidas com as entidades representadas, provavelmente, vê como apropriado o sistema de produção acadêmico.

O poder religioso e político que como vimos estão ligados à fundação da academia, vão utilizar a estatuária monumental para se autopromoverem. Relembrando, a convenção do monumento forma-se em meados do século XVI, quando o Papa Paulo III contrata Miguel Ângelo para redesenhar a praça do Monte Capitolino. Compõe-se de três elementos principais:

1. Lugar simbólico;
2. Pedestal que eleva a estátua do chão;
3. Estátua idealizada de uma personalidade a destacar.

Sobretudo a partir do final do século XVI, os estados dinásticos adotam o monumento cívico para o seu próprio benefício. A estátua da realeza que por norma era reservada a fins votivos, passa a ser utilizada para representar os vivos. A obra de escultura encontra a sua finalidade no *status*, fazendo “*perpetuar a memoria de homens ilustres e oferecer modelos de virtude*”⁴⁹².

O tipo de processo que afasta o corpo do escultor do trabalho da matéria, bem como, o plinto que afasta o corpo do espetador do corpo da estátua, são duas partes de um só sistema que se estrutura no *status* e na ideia de modelo intocável pela suposta perfeição que tem.

Quando, ainda no século XVIII, Johann Gotfried Herder diz que a Escultura é real porque pode ser tocada, e que a Pintura associada à visão se fica pela aparência das coisas vistas à distância, “*como nos sonhos*”, parece querer apontar para um regresso do Corpo

⁴⁹² “*The most noble end of Sculpture, in viewing it on the sentimental side, is that of perpetuating the memory of illustrious men, and of giving models of virtue [...] As Sculpture demands the most austere exactitude, a negligent design is less supportable in that than in Painting.*” FALCONET, Etienne – **Reflexions on Sculpture**. p. 596 e p. 599.

à Escultura, que se viria a materializar mais tarde com descida da estátua de cima do plinto e com o fazer-direto.

Contudo, apesar de Herder anunciar um espectador “*submerso na vastidão e no mar da vida*”, que deveria estar livre de poder tocar a estátua “*com as mãos*” ou com os olhos, os escultores estão longe de se submergirem na matéria para tocar as suas estátuas. Os estímulos ao fazer-direto são poucos ou nenhuns porque se pensa que a prática pode inebriar o pensamento nos sentidos. António Canova que depois de receber as estátuas talhadas pelo canteiro se dedica a trabalhar diretamente a superfície das suas esculturas, é acusado de a sensualizar em demasia e “*inquietar a essência austera da Escultura*”⁴⁹³.

Já no século XIX Georg Hegel volta a dizer que a escultura espiritualmente capaz, não pode tratar a subjetividade espiritual da atividade dos vivos, mas “*deve trazer à representação o que há de eterno nos deuses e nos homens excelentes, segundo a sua clareza não turva*”⁴⁹⁴. Reforçando também que, ao nível prático, o “*corpo físico da escultura deve ser tratado por via da estereometria*”⁴⁹⁵.

Quando em 1846 Charles Baudelaire pergunta “*porque é a escultura entediante?*”, a resposta é: porque a escultura está ao serviço da representação do Poder; mas também, porque o sistema académico forma os escultores para que se distanciem das suas matérias finais, o que simultaneamente os afasta do acidente e da experimentação que o trabalho direto da matéria promove, sobretudo o Talhe.

A escultura moderna só surge no final do século XIX, quando as capacidades através das quais experimentamos e interpretamos o mundo tomam o sistema idealista clássico.

De um modo quase inevitável, os escultores são levados ao impulso de experimentar e percecionar diretamente a matéria das suas próprias obras. Paul Gauguin, que talha e modela a matéria sem se preocupar com os preceitos uniformistas da Académia, aconselha os escultores a fazer o mesmo⁴⁹⁶; o escultor alemão Adolf Hildebrand, que estava profundamente interessado no problema da “*vista principal*” da escultura, defende que o talhe direto é o processo “*salutar*” para atingir esse fim⁴⁹⁷;

⁴⁹³ POTTS, Alex – **The Sculptural Imagination**. Singapura: Guillian Malpass, 2000, p. 43.

⁴⁹⁴ HEGEL, George - **Cursos de Estética vol. III**. p. 109 - p. 113.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 106 e p. 107.

⁴⁹⁶ “*Let us get back to our knitting sculpture like drawing, in ceramics, ought to be modelled “harmoniously with the material”. I will beg sculptors to study carefully that question of adaptation. Plaster, marble, bronze and fired clay ought not to be modelled in the same fashion, considering that each material has a different character of solidity, of hardness, of appearance.*” Paul Gauguin cit. in. CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. p. 78.

⁴⁹⁷ HILDEBRAND, Adolf – **The Problem of Form in Painting and Sculpture**. p.124.

Auguste Rodin mantém as marcas da modelação e da fundição nas suas obras, como um testemunho visual das práticas que lhes deram origem⁴⁹⁸; Medardo Rosso, monta uma fundição própria para que possa tirar partido dos erros originados no processo⁴⁹⁹.

A força do Modernismo, na Escultura, apresenta-se como um inevitável regresso ao fazer-direto. No entanto, é preciso notar que o final do século XIX, a Escultura ainda apresenta laivos da escultura idealista. Hildebrand e Rosso, por exemplo, defendem o trabalho direto da matéria, mas estão interessados em provar que a Escultura tal como a Pintura pode ter um ou vários pontos de vista principais⁵⁰⁰. Ou Rodin, que demonstra interesse pelo fazer-direto, mas parece ter representado o carácter inacabado das suas esculturas⁵⁰¹.

Para um escultor verdadeiramente moderno o que menos importa é fechar um objeto numa forma perfeita, quer seja pela estética ou pela prática. As duas aproximam-se radicalmente por via do fazer-direto, que é uma possibilidade de participar na condição moderna de ser indivíduo no mundo.

O processo de criação de um modelo “perfeito” que depois é reproduzido mecanicamente numa matéria final, torna-se desinteressante porque tendo sido concebido para afastar o escultor da sua condição terrena, afasta o escultor da sua condição moderna.

O fazer-direto, por seu lado, significa poder mergulhar num campo processual complexo, onde a imprevisibilidade, a experimentação técnica, a autonomia da matéria, a abertura aos sentidos, a especificidade do espaço/matéria do objeto, ou a duração do fazer, passam a estar assumidamente implicados na produção da obra.

Aos olhos de alguém que interioriza a noção de que se integra um campo prático total, já nem a presença do plinto nem a forma irrepreensível da estátua, podem atirar o corpo da escultura para o plano da transcendência. A realidade torna-se imanente.

Em 1912, Umberto Boccioni, publica o “*Manifesto Técnico da Escultura Futurista*” um texto predecessor da teoria da escultura contemporânea, onde pela primeira vez se fala de uma Escultura de “*fundamento arquitetónico*” ou de uma “*escultura de ambiente*”.

⁴⁹⁸ KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. p. 36 e p. 37.

⁴⁹⁹ HECKER, Sharon – **Medardo Rosso: Experiments in Light and Form**. <https://vimeo.com/214896042>

⁵⁰⁰ Hildebrand utiliza o relevo para argumentar que a Escultura, tal como a Pintura, pode ter vistas principais. Rosso, por seu lado, utiliza a fotografia para fixar não só, determinados pontos de vista específicos, mas também “momentos lumínicos” das suas esculturas.

⁵⁰¹ Hildebrand crítico relativamente ao trabalho de Rodin, considera que o escultor francês simulava o procedimento de trabalho direto no mármore que, na verdade, nunca existira - Rodin fazia modelos das suas obras que depois eram reproduzidos por assistentes em pedra. WITTKOWER, Rudolf – **Escultura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda., 1989, p. 257.

Para compreendermos aquilo que Boccioni propõe não podemos esquecer Henri Bergson, que foi para ele e para toda a vanguarda, uma grande influência. Nas palavras de Bergson “a duração do trabalho [de um artista] é parte integrante do seu trabalho” e a solução concreta deve trazer consigo uma “imprevisibilidade”, “um nada que leva tempo” e que “acaba por ser o todo da obra de arte [...] um nada de matéria que se cria a si mesmo como forma”⁵⁰². Bergson institui terreno para uma *praxis* artística que não existia na escultura precedente. Suporta um fazer vital, direto, amplo, livre e individual que pretende acabar com o afastamento existente entre Arte e Vida.

Boccioni diz assim quando pensa uma escultura de “fundamento arquitetónico”:

*“Tradicionalmente, a estátua recorta-se e delinea-se sobre o fundo atmosférico do ambiente no qual se encontra exposta. [...] Por isso viramos tudo pelo avesso e proclamamos a ABSOLUTA E COMPLETA ABOLIÇÃO DA LINHA FINITA E DA ESTÁTUA FECHADA. ESCANCARAMOS A FIGURA E FECHAMOS NELA O AMBIENTE”*⁵⁰³

Depois, acrescenta:

*“Podemos por fim afirmar que na escultura o artista não deve recuar diante de nenhum meio que lhe permita obter uma realidade. Nenhum medo é mais estúpido que aquele que nos faz temer sair da arte que exercemos. Não existe nem pintura, nem escultura, nem poesia, o que há é só criação!”*⁵⁰⁴

Geralmente, a escultura de Boccioni é apontada como não-literal, o que serve de argumento para dizer que ficou aquém daquilo que promete a sua teoria⁵⁰⁵. Todavia, é muito curioso o que acontece quando confrontamos uma das esculturas de Boccioni com uma obra “mito” frequentemente apontada como pioneira na abertura da Escultura à literalidade do espaço – a Merzbau de Kurt Schwitters.

Não é verdade que a Merzbau poderia ser o interior da figura de Boccioni? Desconhecemos que estas obras tenham uma relação direta, mas, de facto, ambas parecem recorrer ao mesmo sentido estético para expressar uma escultura de carácter arquitetónico.

Talvez só olhemos para a obra de Boccioni como não-literal porque a referenciamos na estatuária. Será assim? Se for, talvez devêssemos considerar mais o carácter experimental do fazer moderno e menos a aparência “objetual” da obra.

⁵⁰² BERGSON, Henri – **A Evolução Criadora.**, p. 300.

⁵⁰³ BOCCIONI, Umberto - **Manifesto Técnico da Escultura Futurista.** p. 305.

⁵⁰⁴ Ibidem, p.307.

⁵⁰⁵ "In the end, the "modelling of atmosphere" he has in mind comes down to modelling forms in relief that one can read pictorially as non-literal suggestions of depth, space of solid shape" POTTS, Alex – **The Sculptural Imagination.** P. 106.

Boccioni não está preocupado em fechar a sua escultura numa forma perfeita, pelo contrário, a sua procura é a de conferir uma certa porosidade ao corpo da escultura. Embora esteticamente essa porosidade possa parecer apagada pela uniformidade do bronze⁵⁰⁶, acima de tudo, parece-nos que é atitude experimental e direta que confere uma derradeira “permeabilidade” espacial ao corpo da escultura moderna.



Synthese du dynamisme humain, 1913⁵⁰⁷



Merzbau, 1933⁵⁰⁸

Só pelo facto de o escultor fazer diretamente a sua obra – aqui, fazer-direto significa conduzir a prática – automaticamente confere literalidade ao objeto. No sentido em que este é parte principal do campo prático concreto e da relação do artista com o mundo. Assim, a delimitação entre o objeto e meio só pode desaparecer porque ele é, em si mesmo, o meio.

Rosalind Krauss, por seu lado, mostra entender o objeto-escultura moderno como não-literal quando lhe encontra uma positividade remanescente do monumento. Para a autora, o que diferencia o objeto-escultórico moderno é o facto de já não partilhar os

⁵⁰⁶ As retas presentes na figura provavelmente foram obtidas a partir de elementos exteriores à modelação, numa atitude semelhante à de Archipenko quando abre um buraco em “Femme Marchante”.

⁵⁰⁷ <https://i.pinimg.com/originals/03/9a/26/039a269a0fd2c54ca6e28959e0785c33.jpg>

⁵⁰⁸ https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/kurt_schwitters_merzbau_03_0.width-420.jpg

condicionamentos espaciais próprios da estatuária monumental – torna-se “*nómada*” e entra na “*condição negativa*” do monumento, aponta⁵⁰⁹; que é como quem diz, o objeto moderno passa a circular no espaço espaço-negativo da estátua.

Pegando no pensamento positivo-negativo de Krauss, no nosso entendimento, assim que se deixam de produzir estátuas para se começar a experimentar diretamente na matéria, o objeto-escultórico perde o seu caráter transcendente e, com isso, ganha uma condição totalmente negativa⁵¹⁰. Compreendemos que uma escultura moderna, como uma estátua monumental, possam ser vistas como objetos. Mas o objeto-escultórico moderno ao contrário da estátua monumental, tem na sua origem um elo com o mundo concreto que já não lhe permite qualquer positividade, na medida em que esse mundo concreto é o espaço-negativo de Krauss.

Entendemos que desde o primeiro momento, a criação do objeto-escultórico moderno depende de um “fazer fusional” entre o escultor e o espaço. A obra é o resultado. É este o princípio que torna a experimentação nas vanguardas numa espécie de “primavera do fazer” e um testemunho de que a presença na terra pode ser uma atividade artística. Tristan Tzara anuncia que o novo artista cria diretamente as suas obras⁵¹¹, Duchamp e Arp dizem que a Arte significa Fazer e que toda a gente faz alguma coisa⁵¹²⁵¹³. Sob este entendimento, toda a realidade se converte num imenso médium, a distinção entre as artes perde o sentido e, em última análise, todo o fazer se torna direto, ou conduzido diretamente⁵¹⁴. A formação deste enorme campo prático é o chão fértil que vai fazer brotar as práticas escultóricas da década de sessenta e setenta, distintas pela maneira como integram o espetador e a Linguagem no campo escultórico.

⁵⁰⁹ KRAUSS, Rosalind – **Sculpture in the Expanded Field**. p. 35.

⁵¹⁰ Para Rosalind Krauss só durante a década de cinquenta é que o objeto de escultura começa “*mais e mais a ser experienciado como pura negatividade*”. KRAUSS, Rosalind – **Sculpture in the Expanded Field**. p. 36.

⁵¹¹ “*The new artist protests: he no longer paints (symbolic and illusionist reproduction) but creates – directly in stone, wood, iron, tin, boulders – locomotive organisms capable of being turned in all directions by the limpid wind of momentary sensation. All pictorial or plastic work is useless: let it then be a monstrosity that frightens servile minds, and not sweetening to decorate the refectories of animals in human costume, illustrating the sad fable of mankind.*” TZARA, Tristan – **Dada Manifesto**. p. 254.

⁵¹² “[...] a palavra “arte” interessa-me muito. Se ela vem do sânscrito, como ouvi dizer, significa fazer. Ora toda a gente faz alguma coisa.” Duchamp entrevistado por Pierre Cabanne em 1966. DUCHAMP, Marcel – **Engenheiro do Tempo perdido**. p. 22.

⁵¹³ “*Dadaists despised what is commonly regarded as art, but put the whole universe on the lofty throne of art. We declared that everything that comes into being or is made by man is art.*” ARP, Jean – **Looking**. p. 13.

⁵¹⁴ Como Penelope Curtis, diz o fazer-direto talvez possa ser entendido como talvez possa ser entendido como um método aberto e essencialmente expedito, da utilização do material correto para o trabalho. Assim como, que uma compreensão mais extrema das possibilidades do trabalho direto, é conduzir à distância a produção de uma obra. CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. p. 104.

Voltemos a pegar na estatuária monumental como positividade de Escultura. Se, como defendemos, o fazer-direto coloca o objeto-escultórico moderno numa condição de pura negatividade, podemos pensar que a escultura antiga que também é feita diretamente possui uma condição de pré-negatividade?

E se pensarmos o Talhe da antiguidade como definição de Escultura?

Como vimos no terceiro capítulo, pelo menos desde a Grécia antiga, a Técnica não é tida não como algo menor, nem tem nada que ver com um fazer que se esgota em si mesmo. Técnica – *techné* – possui simultaneamente um sentido técnico e artístico. É um fazer “*poiético*” que parece indicar para um “estar nas coisas” produtor.

Portanto, a técnica do Talhe na antiguidade, possui como todas as técnicas, um caráter artístico. Mais do que um fazer é um *saber-fazer*, uma sabedoria prática que implica a perceber, intuir e deliberar a partir dos indicadores da matéria. O escultor da antiguidade procede de um tipo de criação iluminada pela “*luz de Eros*”⁵¹⁵, as ações específicas de cortar e dividir matéria dura, parecem apontar não só para o seu caráter agente, mas para a dimensão do fazer demiúrgico do mundo⁵¹⁶.

Parece-nos que na especificidade prática de talhar diretamente o mundo, pode estar implicada uma dimensão que normalmente nos escapa, que talvez nos possa ajudar a reequacionar a amplitude com que pensamos o Talhe.

Não repelindo o anacronismo, pensamos que a nossa experiência de cortar ou dividir um bloco de pedra hoje, não poderá ser completamente diferente daquela que tiveram os primeiros escultores a trabalhar com ferramentas de ferro⁵¹⁷. Assim, partilhamos um conjunto de reflexões resultantes da nossa experiência prática, esperando que possam servir como um contributo à exposição de uma dimensão prática do Talhe que talvez não seja evidente:

⁵¹⁵ “E, além disso, em relação à criação [*poíesis*] de todos os seres vivos, poderá alguém opor-se a que há uma sabedoria de Eros, pela qual se geram e crescem todos os seres vivos? Mas também, relativamente à prática dos artesãos, não sabemos que este deus é que é o seu mestre, a luz que lhes sobrevém, e que aquele que Eros não tocar fica obscuro? Pois bem, sem dúvida, Apolo descobriu a arte do arceiro, a da medicina e da adivinhação, e isto é de tal modo assim que ele seria o discípulo de Eros, como as musas o seriam na arte da música, Hefesto na da forja, Atenas na da tecelagem e Zeus na da acção de governar os homens.” PLATÃO – **O Banquete**. p. 111.

⁵¹⁶ Demiurgo [*demioergos*] foi a palavra que empregou para significar artista-técnico, o sentido desta designação é “o que trabalha para o público” de: público [*demios*] e produtivo [*ergon*] e tem uma profunda conotação ética. O domínio técnico era tido como um bem que diferenciava os seres humanos dos animais selvagens. O artista-técnico na Grécia arcaica era respeitado, representava uma classe que vivia entre os poucos aristocratas que existiam e a massa de escravos que fazia a maioria do trabalho. SENNETT, Richard – **The Craftsman**. p. 22.

⁵¹⁷ A partir da Idade do ferro, passa a ser possível produzir ferramentas de alta resistência, que são fundamentalmente as mesmas que atualmente usamos para trabalhar manualmente a pedra.

Talhar significa cortar ou dividir matéria dura em partes menores. O bloco, tal como o que está fora dele, existe concretamente.

A transformação da forma da matéria dura – bloco – é simultaneamente a transformação da matéria mole – fora do bloco.

Aquilo que desde o princípio está implicado no Talhe é um *entrar* no espaço da matéria dura: o espaço ocupado pela matéria do bloco é depois ocupado pela matéria da ferramenta, pelo nosso corpo, pelo ar.⁵¹⁸

Portanto, talhar conduz a um *ficar entre*. Esta noção pode ser entendida de modo literal, como um habitar. Por exemplo, quando pensamos no corpo de quem trabalha numa pedreira ou de quem habita uma arquitetura talhada no banco rochoso. Mas este habitar literal também se rarefaz num *ficar entre* menos óbvio, mental. Como quando estamos a “abrir” uma pedra com ferros, e poucos golpes antes de se dar a divisão, a pedra “canta” de um modo diferente – o som deixa de ser vibrante e agudo para passar a ser grave e choco – nesse momento sabemos que já estamos dentro do bloco.

Entrar no espaço de um bloco de matéria dura, por norma, implica esforço. Esse esforço resulta de uma resistência da matéria que gera uma potência percetiva: os limites da matéria não são os limites do espaço. Quando se “ganha” espaço à matéria dura percebe-se que o Espaço é uma extensão contínua [possivelmente infinita]. Paradoxalmente, é nos limites da Matéria que podemos negociar o abstrato do espaço.

Talhar é sempre um embate prático, uma mediação onde se define o que se quer fazer a partir do plano concreto do feito. Numa escultura talhada diretamente, a matéria acaba por ditar uma parte do resultado.⁵¹⁹

⁵¹⁸ A obra *Fernando* foi um dos casos em que nos sentimos literalmente a entrar na pedra, mas o próprio objeto, por ser em pedra vazada, pode apontar para o facto de agora estar cheio de ar. Páginas 172 – 177.

⁵¹⁹ *Substância* consiste na representação de um «osso da sorte», ou «osso do desejo», que foi tensionado e partido para que as duas partes pudessem ser expostas em sítios diferentes – uma no Centro Arte Contemporânea de Málaga e a outra numa exposição itinerante. É um caso onde divisão da matéria acabou por ser determinada pela parte mais frágil da sua estrutura. Páginas 178 – 180.

Talhar obriga a lidar com a irreversibilidade – depois de cortada a matéria não se consegue reverter o efeito do ato. Isto implica um constante equacionar do risco e da potência. Para isso é preciso estar desperto para o que se vai mostrando em nós e na matéria, é a partir dessa revelação que se pode dar cada passo. O apego a objetivos muito específicos tem como consequência o aniquilar da potência criativa que está latente nos desvios do processo.⁵²⁰

Talhar diretamente força o mais hábil técnico à humildade de saber que nunca se faz o que se quer, mas sim o que se pode.⁵²¹

O Talhe, é normalmente descrito como um processo de redução do volume. Todavia, esta consideração está completamente voltada para o objeto. Aquilo que efetivamente ocorre no espaço não é uma redução, mas uma realocização do volume. Isto torna-se especialmente evidente quando chega o momento de lidar com os fragmentos que ficam depois do Talhe. Neste sentido, o bloco aponta para o espaço como totalidade.⁵²²

Talhar diretamente desenvolve uma noção de “escala do fazer” onde nos medimos em relação ao espaço, compreendemos os nossos limites. que pode também indicar uma ecologia do fazer.

Talhar implica pensar sobre a condição transitória e cíclica da matéria. Estamos imersos num espaço pleno de matéria em fluxo, do qual somos

⁵²⁰ A obra *S/ Título #8*, que é uma peça de teatro criada por nós em parceria com a Companhia de Teatro AUÉÉÉU. Citamo-la aqui na medida em que está ligada ao Talhe enquanto experimentação que conduz ao desvelar da potência e ao desapego que o inesperado pode gerar. Esta obra está estruturada em temporalmente em cinco blocos de vinte minutos de improvisação em tempo real. Em cada bloco ocorre um encontro entre o nosso corpo e o corpo do outro. Em cena, para além de todo aparato técnico do teatro e dos nossos corpos, estão alguns materiais da nossa prática; uma escultura que é uma esfera de quatrocentos quilos; instrumentos musicais e uma mesa de cozinha com ingredientes para fazer marmelada. Entrevista sobre o projeto disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ciheMjSnD4k> Páginas 207 – 214.

⁵²¹ *Broto* foi uma performance realizada por nós em que talhamos uma escultura extremamente frágil diante do público. Páginas 215 – 220.

⁵²² *Bento* é um projeto multidisciplinar que cruza escultura, instalação site-specific e Land art. Citamo-la porque a nossa abordagem consistiu no talhe de uma escultura a partir de uma árvore – um carvalho português – no exato local onde caiu morta. Depois de talhada removida e instalada noutra local, o sítio onde talhámos a escultura foi apresentado como parte da obra. Páginas 181 – 190.

parte integrante ativa e passivamente. A fluidez da matéria deita por terra a noção de fixidez e inércia material que está associada à propriedade.⁵²³

As matérias que desde sempre estão associadas ao Talhe – pedra, madeira, osso, etc.– são matérias naturais, ou “*matérias autoformadas*”, como lhes chamámos noutro sítio⁵²⁴. A sua formação autónoma, em bloco, põe de pé a circunstância de não se deixarem conhecer até serem cortadas. Nesse sentido, o Talhe promove sempre um encontro com a matéria. Pelo cheiro, forma, escala, peso, textura, movimento, cor, mas, se quisermos também pela geologia, geografia, botânica, antropologia, etc. Cada bloco de matéria natural é único e as suas características resultam de um contexto específico do qual são parte – um bloco de pedra arrancado ao seu lugar de formação continua estruturalmente ligado a esse lugar.⁵²⁵

A especificidade de cada bloco de matéria implica que se tenha a atenção necessária para agir em conformidade com o mesmo. Respostas genéricas, desligadas das particularidades específicas do bloco, acabam por resultar numa imposição da forma sobre a matéria, o que é quase sempre desinteressante.⁵²⁶

O Talhe feito diretamente é um processo laborioso, lento, pesado, físico, sujo. No entanto, matéria dura não tem nada a ver com matéria bruta, as matérias do talhe são matérias bastante complexas e delicadas. Muito

⁵²³ *Pleno* é uma série de esculturas feitas por nós que tinham por base a ideia de que toda a matéria se compõe num fluido (incluindo os sólidos). O fazer destes objetos aparecia-nos frequentemente como uma evocação da dança, algo que acabou por ficar plasmado no *teaser* feito para a exposição *spatiuplenu* no espaço Round the Corner em Lisboa.

Teaser: <http://roundthecorner.tt.blogspot.com/2011/05/fernando-roussado-spatiuplenu.html>

Páginas 191 – 198.

⁵²⁴ **A Técnica da Escultura em Pedra: Algumas reflexões sobre o Talhe directo.** Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3608>

⁵²⁵ *Não estás só* é um projeto *site-specific*, realizado na Ilha Terceira, Açores, onde utilizámos basalto local para talhar um conjunto de pequenas montanhas. Depois de feita a escultura instalamo-la dentro de um antigo bebedouro, esperando que a água das chuvas formasse uma pequena ilha. Citamo-lo aqui porque nos parece sugerir quão profunda é a ligação entre a matéria e o contexto da sua formação. Páginas 199 – 206.

⁵²⁶ *Gana* é uma escultura talhada num pedaço da madeira proveniente de um choupo abatido na cidade de Lisboa. O choupo, abatido por motivos de doença, condicionou posição da figura talhada - algumas manchas escuras da doença da árvore ainda são visíveis no tórax e no crânio da figura representada – durante o Talhe um grande inseto, provavelmente a causa do abate da árvore, saiu a voar de dentro da madeira. Páginas 221 – 228.

mais importante do que a força bruta no trabalho da pedra ou da madeira é a inteligência e o cuidado e, claro, para cuidar não pode haver pressa.⁵²⁷

Todas estas ideias derivam da noção de que quando se talha se entra num espaço cheio de matéria e que se descobre e lida com um pedaço de mundo concreto. Parece-nos que esta ideia está suficientemente enraizada na Escultura para podermos afirmar que, desde o princípio, a Escultura se define pela prática de lidar com valores da presença concreta da matéria no espaço.

O facto de o Talhe ser uma definição prática de Escultura, livre de convenções formais e ligada a matérias duras, afirmadas, “extra evidentes”, permite-nos estabelecer uma relação entre a escultura do passado e do presente por via de uma irredutível noção de presença corpórea que o pensamento escultórico parece ter trabalhado sempre [mesmo quando não se interessou por isso] talhar implica trabalhar o lugar do espaço.

Dizer também que aquilo que normalmente se compreende como a “rutura” das primeiras vanguardas é, sobretudo, um reencontro com a natureza prática da Escultura que depois da Idade Média quase cessou. Só a expressão livre do fazer-direto explica que no início do século XX, os artistas se interessem, em simultâneo, por escultura extraeuropeia, pré-histórica, arcaica e popular, expressões completamente diferentes entre si, mas que têm em comum a evidência de possuírem a poética do fazer primevo e serem o completo oposto da Escultura académica, produzida mecanicamente com recurso à estereometria.

A definição linguística de Escultura deve ser tida em conta como um indício da importância do Talhe no fundamento do pensamento escultórico, ligado à presença do, e no, corpo.

A definição de Escultura enquanto Talhe faz colapsar a ideia de espaço negativo na Escultura. A ter havido um espaço negativo na Escultura, ao género Kraussiano, esse espaço terá sido ocupado pelo corpo da estatuária, que por definição nunca se resolveu enquanto corpo.

O espaço do Talhe é total. Quando se talha o espaço cheio talha-se, simultaneamente, o vazio.

⁵²⁷ Citamos *S/Título* porque é uma obra que foi feita com máximo de cuidado e sempre sem pressa ao longo de três anos. Pensamos que a existência desta escultura não seria possível de outro modo. 229 – 235.

Fernando, 2016

Nota: A obra *Fernando* consiste na representação de um tórax em mármore, tamanho natural, de interior vazado. Como o título sugere, este trabalho pode ser entendido como um autorretrato.

- 1 – Processo: desbaste;
- 2 – Processo: desbaste;
- 3 – Processo: desbaste, vazamento do interior;
- 4 – Processo: desbaste, vazamento do interior;
- 5 – Processo: aproximação à forma geral, redução de espessura;
- 6 – Processo: trabalho de superfície;
- 7 – Processo: trabalho de superfície;
- 8 – Fernando, 2016. Fundação Portuguesa das Comunicações;
- 9 - Fernando, 2016. Fundação Portuguesa das Comunicações;
- 10 - Fernando, 2016. Fundação Portuguesa das Comunicações.











Substância; 2015

Nota: Este trabalho é uma escultura que momentaneamente existe enquanto elemento performático. O objeto-escultura consiste na representação de uma fúrcula de pato, em madeira, osso conhecido como “osso da sorte”, por ser utilizado para fazer o jogo em que duas pessoas puxam, cada uma para seu lado, uma das pontas do osso até que este parta, ganha quem fica com a parte central.

O momento performativo consistiu em tensionar a escultura de modo a que esta partisse pela fragilidade e se dividisse em duas partes.

- 1 – Frame de vídeo;
- 2 – Frame de vídeo;
- 3 – Obra dentro de caixa de transporte.





Bento, 2023

Nota: *Bento* é o nome de um caçador pseudo-fictício que só caça aquilo de que necessita para comer. Este projeto foi feito no âmbito do *Encontro pela Terra*, um projeto que se baseia na prática ecológica e nas comunidades rurais, e consiste numa escultura/instalação/lugar marcado que abre um jogo “triangular” entre caçar e ser caçado, ser caçador e ser caça.

- 1- Cabine de caça ao Javali, local escolhido para trabalhar;
- 2- Imagem do carvalho encontrado morto e escolhido para trabalhar;
- 3- Fotografia tirada durante o processo de desbaste;
- 4- Aparas resultantes do processo de desbaste;
- 5- Escultura quase finalizada;
- 6- Lugar marcado pelo processo de talhe, depois de removida a escultura;
- 7- Escultura instalada no enquadramento visual da cabine de caça ao javali;
- 8- Detalhe da Escultura;
- 9- Detalhe da Escultura;
- 10- Escultura instalada no enquadramento visual da cabine de caça ao javali;
- 11- Enquadramento visual desde a cabine de caça ao javali;
- 12- Enquadramento visual do espetador que chega ou sai do local onde foi instalado o objeto-escultura;
- 13- Imagem do trilho tangente ao lago bebedouro dos javalis;
- 14- Lugar marcado. “Árvore” em negativo.



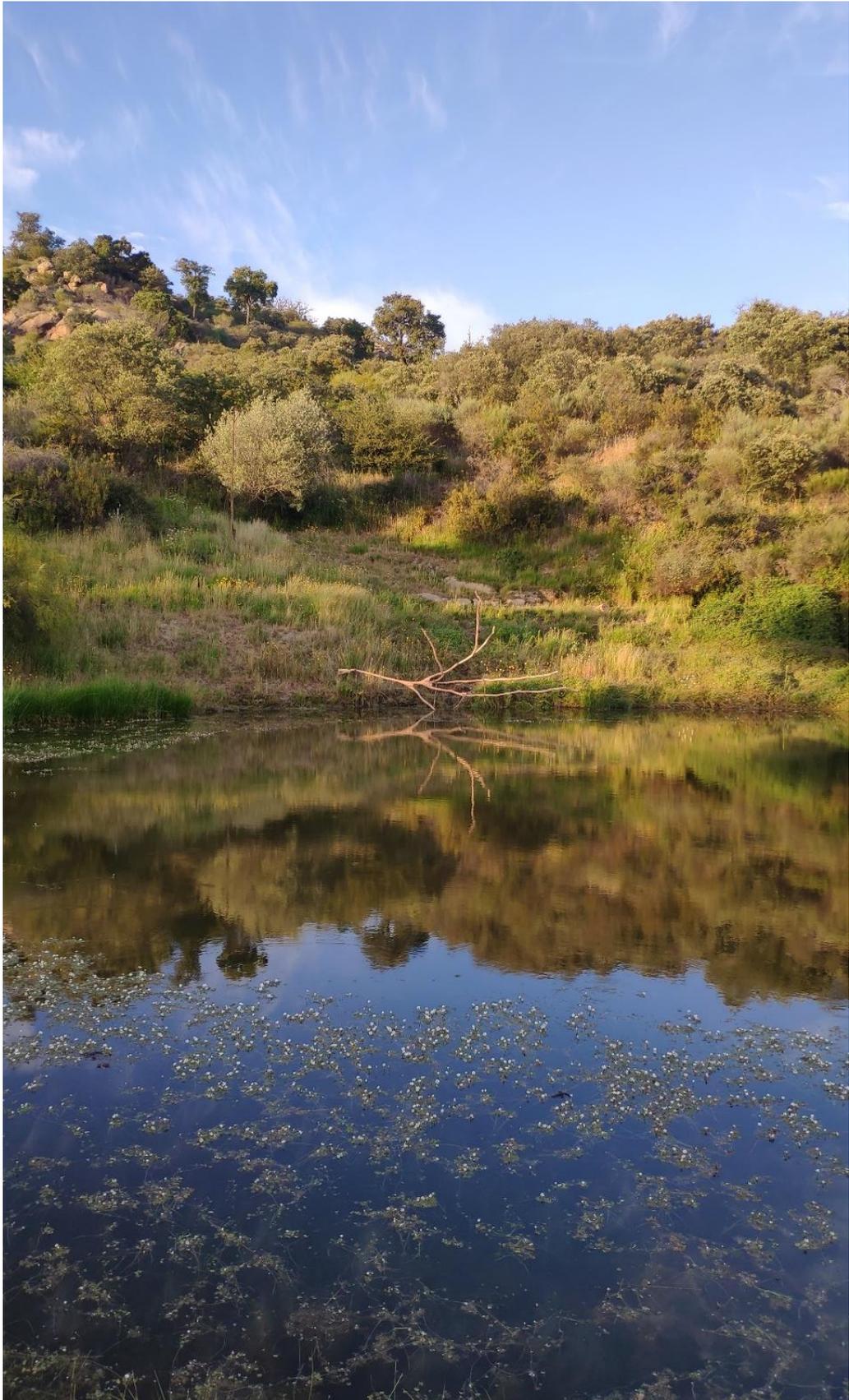


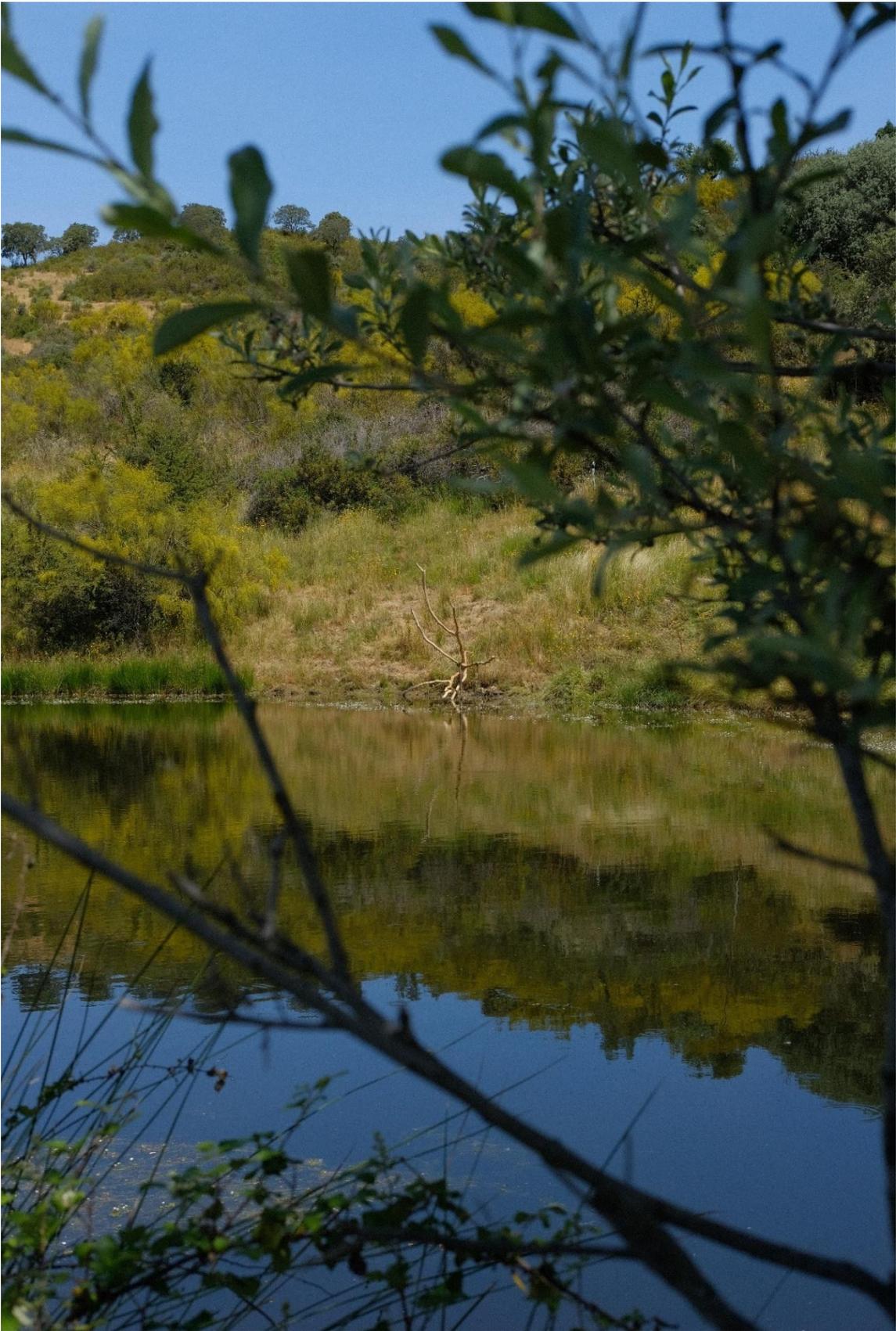














Pleno (Série), 2009 / 2013

Nota: *Pleno* é uma série de esculturas baseadas na ideia de que toda a matéria é fluida.

- 1- Processo: ensaio visual com empilhadora de uma das esculturas da série;
- 2- Pleno, 2009. Obra instalada na Galeria Paulo Amaro Contemporary art;
- 3- Pleno, 2009. Obra instalada na Galeria Paulo Amaro Contemporary art;
- 4- Pleno, 2011.
- 5- Pleno (fenómeno nr.2), 2008;
- 6- Pleno, 2009. Obra instalada dentro da Pedreira do Monte da Nossa Sr.^a da Paz,
Amares;
- 7- Pleno, 2009. Obra instalada dentro da Pedreira do Monte da Nossa Sr.^a da Paz,
Amares.













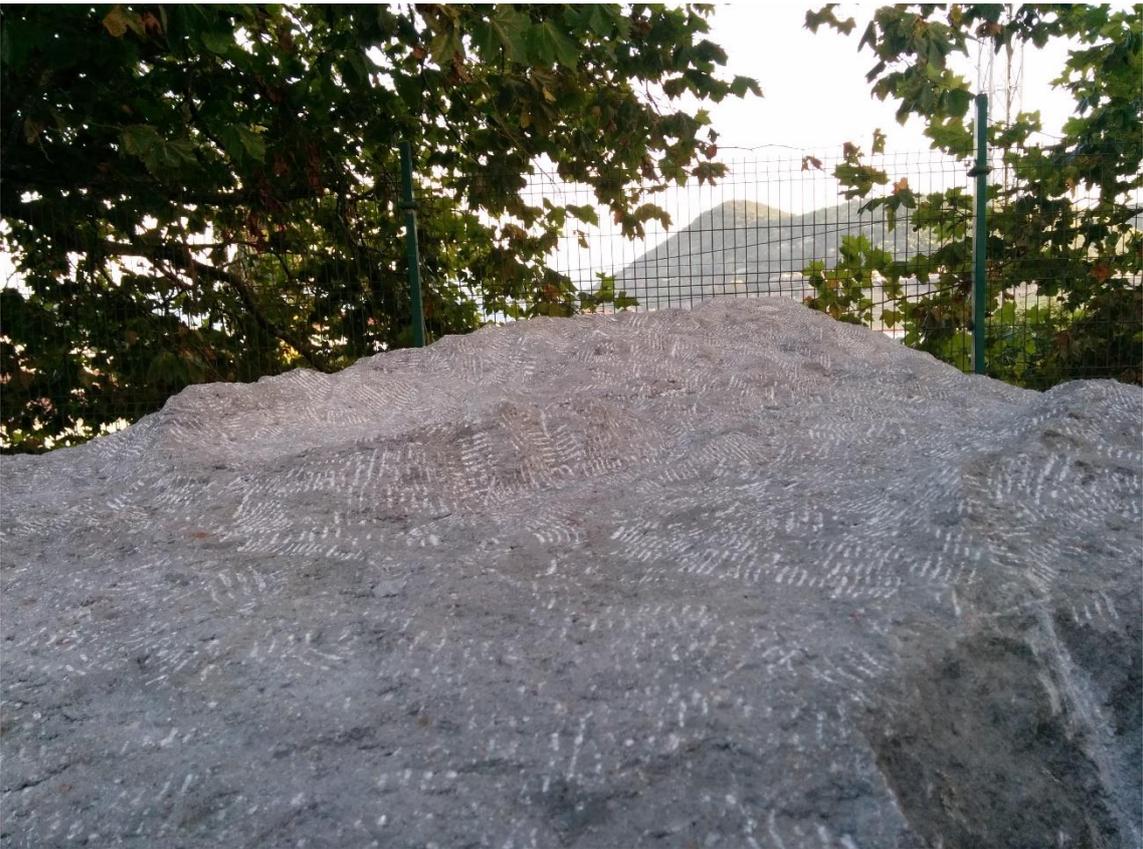


Não estás só, 2016

Nota: Este projeto consiste na criação de uma pequena ilha de basalto dentro de um antigo bebedouro de água para animais.

- 1- Antigo tanque de bebedouro no Parque Natural das Rilheiras, Ilha Terceira, Açores;
- 2- Bloco de basalto local;
- 3- Representação das montanhas da Ilha feita com base na observação direta e a partir do guia turístico. Na imagem pode ver-se o trabalho de nivelamento do bloco para que pudesse assentar dentro do tanque à profundidade certa;
- 4- Detalhe de superfície do bloco e relação entre a pedra e a paisagem envolvente;
- 5- Transporte da escultura para o parque natural;
- 6- Transporte da escultura para o parque natural;
- 7- Instalação da obra dentro do antigo bebedouro;
- 8- Escultura instalada dentro do bebedouro, vista da cota máxima – recorte da “ilha”;
- 9- Escultura instalada dentro do bebedouro, à espera das águas da chuva;
- 10- Escultura instalada dentro do bebedouro, à espera das águas da chuva;
- 11- Escultura instalada dentro do bebedouro, à espera das águas da chuva;
- 12- Escultura instalada dentro do bebedouro (1 ano depois);
- 13- Escultura instalada dentro do bebedouro (1 ano depois);
- 14- Escultura instalada dentro do bebedouro (1 ano depois).













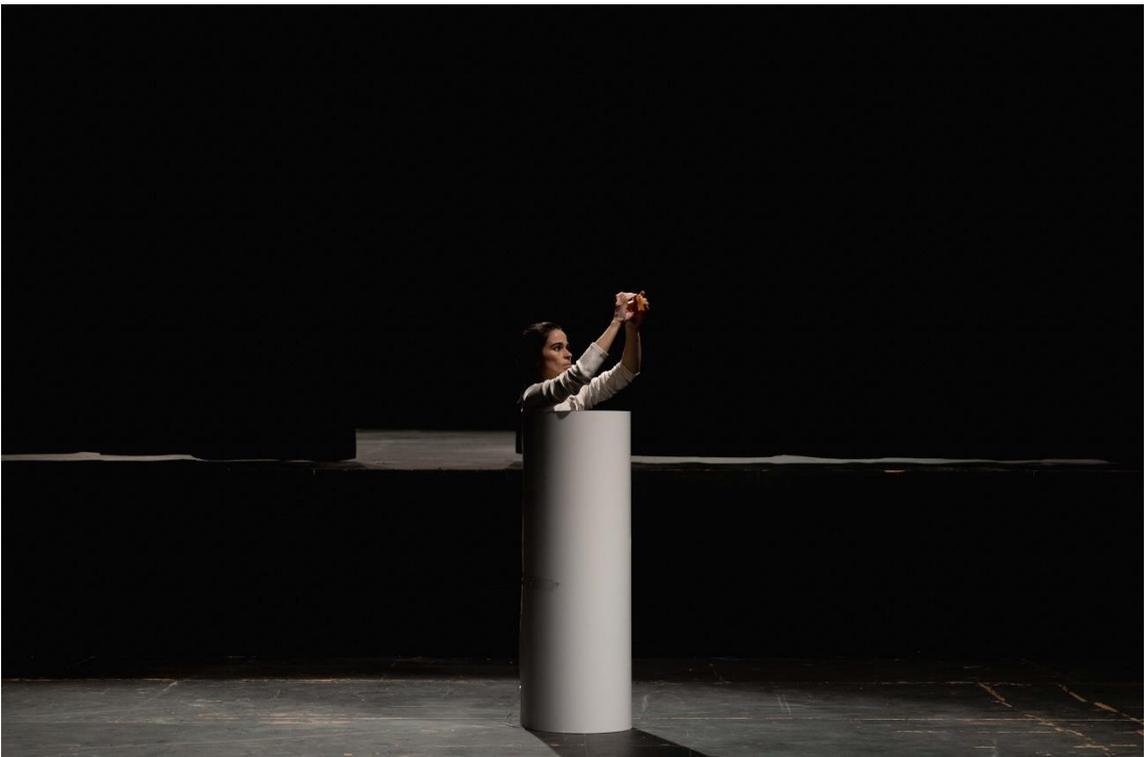


S/Título #8, 2022 /2023

Nota: Este projeto é uma cocriação com a companhia de teatro AUÉÉÉU e consiste num espetáculo estruturado por cinco blocos de vinte minutos de improvisação.

- 1- Momento de improvisação, Teatro das Figuras;
- 2- Composição resultante de momento de improvisação, Teatro do Bairro Alto;
- 3- Momento de improvisação com parafina, Teatro do Bairro Alto;
- 4- Momento de improvisação com cilindro branco, Teatro do Bairro Alto;
- 5- Momento de improvisação, Teatro do Bairro Alto;
- 6- Momento de improvisação, Teatro do Bairro Alto;
- 7- Momento de improvisação / composição em tempo real, Teatro do Bairro Alto;
- 8- Momento de improvisação, com barro e esfera de pedra; Teatro do Bairro Alto;
- 9- Momento de improvisação com recortes de luz, Teatro do Bairro Alto;
- 10- Alguns objetos presentes no palco, Teatro do Bairro Alto;
- 11- Momento de improvisação, Teatro do Bairro Alto;
- 12- Momento de improvisação com ciclorama, Teatro das Figuras;
- 13- Momento de improvisação com espelhos, Teatro das Figuras.













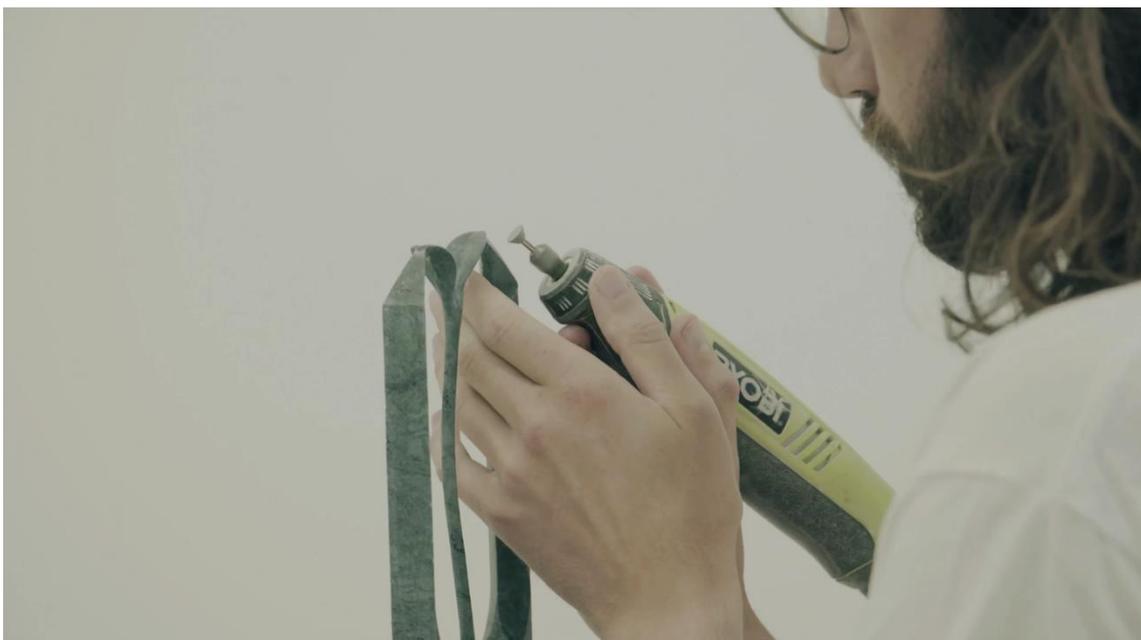


Broto, 2022

Nota: Broto é uma performance que dá origem a uma escultura extremamente frágil. A ação que se desenrola pela exposição do momento crítico do processo – a execução de quatro cortes – e que pode comprometer a integridade da escultura, é feita diante do público.

- 1- Escultura em processo / objeto performativo;
- 2- Frame de vídeo da performance *Broto*, início;
- 3- Frame de vídeo da performance *Broto*, talhe;
- 4- Objeto-escultura resultante da performance;
- 5- Objeto-escultura resultante da performance;
- 6- Vista da exposição depois da performance.











Gana, 2015

Nota: Gana é uma escultura/instalação feita a partir de um pedaço de choupo, abatido por estar doente. O objeto tem sessenta e quatro centímetros de altura e representa um esqueleto, sem braços, em pose dançante. Foi instalado na Fundação Portuguesa das Comunicações com a sua sombra projetada na parede por uma lanterna e com a dimensão de um ser humano adulto.

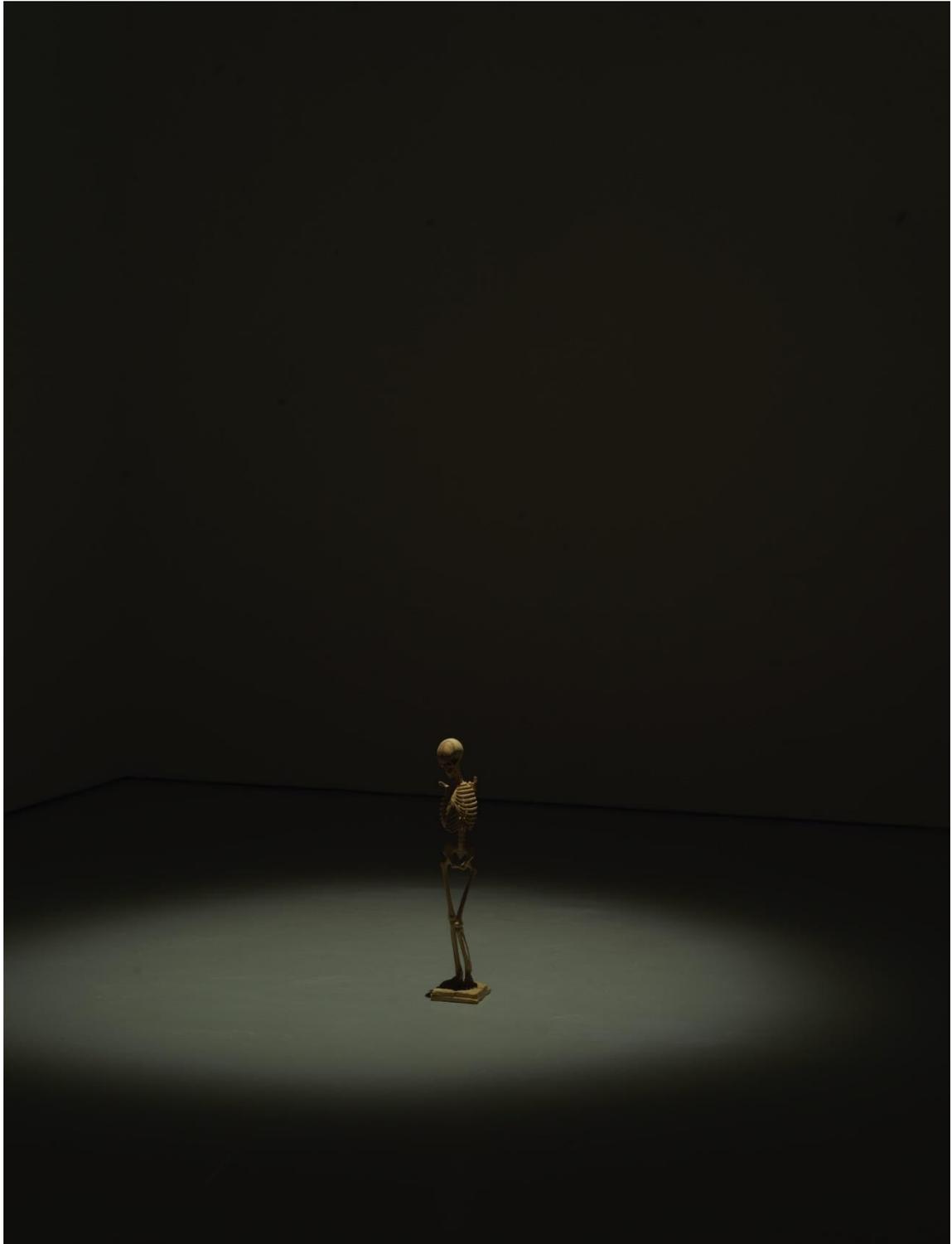
- 1- Processo: desbaste;
- 2- Gana, 2015. Fundação Portuguesa das Comunicações;
- 3- Detalhe da escultura Gana.
- 4- Detalhe da escultura Gana.
- 5- Experiência lumínica, Fundação Portuguesa das Comunicações;
- 6- Gana, 2015. Fundação Portuguesa das Comunicações;
- 7- Visitante brinca com a sombra projetada pela escultura.















S/Título, 2018

Nota: *S/Título* é uma escultura/instalação em mármore em que forma e fundo são difíceis de perceber, porque ambos estão talhados num bloco único.

- 1- Talhe: vazamento do interior do crânio;
- 2- Momento em que o pó da pedra de burnir cria uma composição pictórica;
- 3- Ambiente de trabalho / experiência de iluminação;
- 4- *S/título, 2018*;
- 5- *S/título, 2018 (detalhe)*;
- 6- *S/título, 2018 (detalhe)*;
- 7- *S/título, 2018 (detalhe)*;

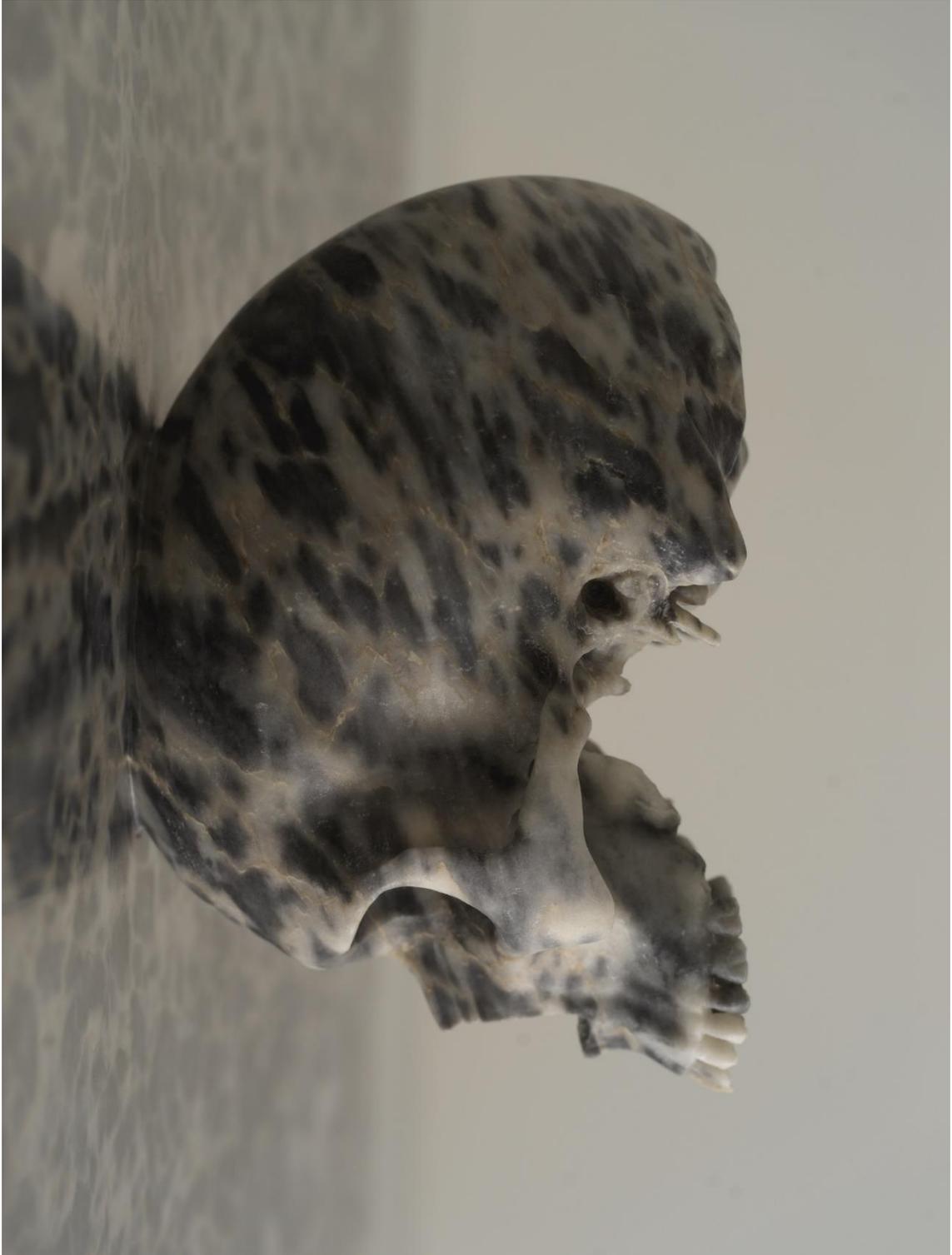












Bibliografia específica

ALBERTI, Leon Battista – **Da Pintura seguido de Da Escultura**. Silveira: BookBuilders / Letras Errantes, Lda., 2017.

ALBERTI, Leon Battista – **On Painting and On Sculpture**, Londres: Phaidon, 1972.

ALTET, Xavier Barral I – **The Expansion of the Gothic**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015.

AMBROSE, Stanley H. – **Paleolithic Technology and Human Evolution**. in **Science Magazine**. Vol. 291, 2001.

ANGELO, Miguel – **Answer to Benedetto Varchi**. In. KLEIN, Robert; ZENER, Henri – **Italian Art 1500 – 1600 sources and documents**. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.

ARAÚJO, Filipa - **Interpretatio e Imitatio no de Amore de Marsilio Ficino**. Coimbra: FLUC, 2008.

APOLLINAIRE, Guillaume – **Os Começos do Cubismo**. In. CHIPPEL, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

APOLLINAIRE, Guillaume – **Os Pintores Cubistas**. In. CHIPPEL, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARP, Jean – **Abstract Art Concrete Art**. In. GUGGENHEIM, Peggy - **Art of This Century 1910 – 1942**. Nova York: Arno Press, 1942.

ARP, Jean – **Looking**. In. SOBY, James Thrall – **Arp**. Nova York: Museum of Modern Art, 1958.

BARR, Margaret Scolari – **Medardo Rosso**. Nova York, MOMA, 1963.

BATAILLE, Georges – **O Nascimento da Arte**. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BAUDELAIRE, Charles – **The Mirror of Art**. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956.

BECATTI, Giovanni – **The Art of Ancient Greece and Rome, From the Rise of Greece to the Fall of Rome**. Londres: Thames and Hudson Ltd. 1968.

BAUDRY, Marie Thérèse – **La Sculpture Méthode et Vocabulaire**. Paris: Editora Nacional, 1990.

BEUYS, Joseph - **Cada homem um artista**. Porto: Editora 7 Nós, 2011.

BILL, Max – **Ein Standpunkt**. Basileia: Kunsthalle Basel, 1944.

BOCCIONI, Umberto – **Futurist Painting: Technical Manifesto**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

BOCCIONI, Umberto - **Manifesto Técnico da Escultura Futurista**. In. CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES-DUARTE, Irene – **Arte e Técnica em Heidegger**. Lisboa: Sistema Solar, 2014.

BRANCUSI, Constantin – **Aforismos não datados**. In CHIPP, Hershel b. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRESC-BAUTIER, Geneviève – **Maneirism**. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015.

BUONARROTI, Michael Angelo – **Rimas**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.

BYRNE, Richard W - **The manual skills and cognition that lie behind hominid tool use**. University of St Andrews, 2004.

CALLAWAY, Even - **Is this cave painting humanity's oldest story?** In. **Nature**. Dezembro, 2019.

CARLSUND, Otto; DOESBOURG, Theo Van; HÉLION, Jean; TUTUNDJIAN, Leon; WANTZ, Marcel – **Numéro D'introduction du Grupe et la Revue Art Concrete. 3 FRS**. Paris: Imp. Union, 1930.

CARVALHO, Mário Santiago – **Apresentação**. In. AQUINO, São Tomás – **A Unidade do Intelecto contra os Averroístas**. Lisboa: Edições 70, 2018.

CASTRO, Machado - **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.

CASTRO, Amilcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reinaldo; SPANÜDIS, Theon - **Experiência Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical, 1959.

CAVELL, Stanley – **Must we mean What we say?** Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

CESARINY, Mário – **Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial**. Braga: FCM & Sistema Solar, 2021.

CHAMBERS, Ephraim – **Cyclopaedia**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

CHAMPAIGNE, Philippe de – **Conference on Titian's Virgin and Child with St John**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

CHARMOIS, Martin – **Petition to the King and to the Lords of his council**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; Jason Gaiger - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

- CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHIRICO, Giorgio de – **Meditações de um pintor**. in. CHIPP, H. B. - **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COLLINS, Judith – **Eric Gill: Sculpture**. London: Lund Humphries, 1992.
- CONARD, Nicholas J. - **A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany**. in *Nature*. 2009.
- COSTA, Felix da – **The Antiquity of the Art of Painting**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- CURTIS, Penelope – **Sculpture 1900 – 1945**. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 1999.
- DA VINCI, Leonardo - **Trattato della Pittura, translated text**. in. FARAGO, Claire - **Leonardo da Vinci's Paragone**. Leiden, New York, Kobenhavn, Koln: E.J.Brill, 1992.
- DIDEROT, Denis – **Salons, Volume II, 1765**. Oxford: At the Clarendon Press, 1960.
- DOESBURG, Theo Van – **Para a Pintura Branca**. In. CARLSUND, Otto; DOESBOURG, Theo Van; HÉLION, Jean; TUTUNDJIAN, Leon; WANTZ, Marcel – **Numéro D'introduction du Grupe et la Revue Art Concrete. 3 FRS**. Paris: Imp. Union, 1930.
- DUBY, Georges – **Court art, Introduction**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015.
- DUBY, Georges – **From Late Antiquity to the Ages, Introduction**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015.
- DUCHAMP, Marcel – **Engenheiro do Tempo perdido**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi: 1876 – 1957**. In. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexandre – **Brancusi**. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1987.
- DUFFEY, Alexander Edward - **The Equestrian Statue**. Pretoria: Universidade de Pretoria, 1982.
- EINSTEIN, Carl - **Escultura Negra**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.
- FALCONET, Etienne – **Reflexions on Sculpture**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- FARAGO, Claire – **Leonardo da Vinci's Paragone**. Leiden, New York, Kobenhavn, Koln: E.J.Brill, 1992.
- FÉLIX, Marlene Borges - **Escultura Românica: Arte e Técnica**. Porto: FLUP, 2013.

- FERBER, Herbert – **On Sculpture**. In. LIPMAN, Jean – **Art in America, December**. The Pond-ekberg co., 1954.
- FIEDLER, Konrad – **On Judging Works of Visual Art**. California: California Library Reprint, 1978.
- FINGESTEN, Peter - **Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral** in. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 20, No. 1, 1961.
- FOCILLON, Henri – **Arte do Ocidente A Idade Média Românica e Gótica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.
- FREL, Jiri – **Roman Portraits**. California: The Regents of the University of California and the J. Paul Getty Museum, 1980.
- FREMIET, Emmanuel – **Emmanuel Fremiet**. In. CLARIS, Edmond – **De L’Impressionisme en Sculpture**. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue, 1902.
- FREMIET, Emmanuel cit. in. ZGÓRNIAK, Marek - **Fremiet’s Gorillas: Why do they carry off women?** In. ZGÓRNIAK, Marek; KAPER, Marta; SINGER Mark – **Artibus et Historiae no. 54 (XXVII)**. Cracóvia: IRSA, 2006.
- FRIED, Michel – **Art and Objecthood**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1998.
- FIEDLER, Konrad – **On Judging Works of Visual Art**. California: California Library Reprint, 1978.
- GABO, Naum – **Manifesto Realista**. In. Catálogo **Naum Gabo**. Lisboa: FCG, 1972.
- GABO, Naum – **Sculpture: Carving and Construction in Space**. In. MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum -**Circle: International Survey of Constructive Art**. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1971.
- GABO, Naum – **The Constructive Idea in Art**. In. MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum - **Circle: International Survey of Constructive Art**. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1971.
- GALEGO, Rosa & SANZ, Juan Carlos – **Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico**. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2006.
- GARCIA, Xosé Lois - **Simbologia do Românico de Penafiel. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território**, 2018.
- GAUDIER-BRZESKA, Henri – **Witten from the Trenches**. in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- GAUGUIN, Paul – **Notes Synthétiques**. In CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GAURICO, Pomponio – **Sobre la Escultura**. Madrid: AKAL, 1989.

- GAUTIER, Théophile – **Art in 1848**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- GEIST, Sidney – **Escultura e Outro Problema**. CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHIPP, Hershel B. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GIEDION-WELCKER, Carola – **Contemporary Sculpture, An Evolution in Volume and Space**. Nova York: George Wittenborn, 1955.
- GILBERT, Creighton E. – **What is expressed in Michelangelo’s Non-Finito**. In. **Artibus et Historiae**. Vol. 24, No. 48 2003.
- GOMES, Júlio do Carmo – **Beuys Homem-arena**. In. BEUYS, Joseph - **Cada homem um artista**. Porto: Editora 7 Nós, 2011.
- GOMBRICH, E. H. - **The Story of Art**. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.
- GOMES, Rosa Varela – **O Barlavento Algarvio nos finais da islamização**. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**. p. 25.
- GONZÁLEZ-MENEZES, Consuelo de la Cuadra – **Forma y Matéria**. in GALEGO, Rosa & SANZ, Juan Carlos – **Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico**. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2006.
- GRANT, Edward - **Os Fundamentos da Ciência Moderna na Idade Média**. Cambridge University Press, 1996.
- GREENBERG, Clement – **Art and Culture and Critical Essays**. Boston: Beacon Press, 1965.
- GREENBERG, Clement – **Towards a Newer Laocoon**. In. DUPEE, F. W.; MACDONALD, Dwight; MORRIS, L. K. George; PHILLIPS, William; RAHV, Philip – **Partisan Review, Volume 7, nr. 4**. Nova York: 1940.
- HAMILTON, George Heard – **Painting and Sculpture in Europe 1880 – 1940**. Yale University, 1993.
- HAMMACHER, A. M. – **The Evolution of Modern Sculpture**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- HAUSER, Arnold – **História social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEGEL, Georg Friedrich - **Cursos de Estética vol. I**. São Paulo: USP, 2001.
- HEGEL, Georg Friedrich - **Cursos de Estética vol. III**. São Paulo: USP, 2002.
- HEIDEGGER, Martin – **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

- HENSHILWOOD, Christopher - **Blombos Cave - A tale of two engravings.** in **The Digging Stick.** Vol. 19, nr.2, 2002.
- HERDER, Johann Gottfried – **Sculpture: Some Observations on Form and Shape from Pigmalion’s Creative Dream.** In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- HESSE, Eva - **An Interview with Eva Hesse.** In. **Artforum.** Vol. 7, nº 9, Nova York, 1970.
- HILDEBRAND, Adolf – **The Problem of Form in Painting and Sculpture.** Nova York: G. E. STECHERT&CO, 1907.
- HOHL, Reinhold – **Permanence and avant-garde.** In DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture From Antiquity to the Present Day.** Colonia: Taschen, 2015.
- HUYSMANS, Joris-Karl – **On Degas’s Young Dancer and Gauguin’s Nude Study.** in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- ISAAC, G. L. in BAILEY G. N., CALLOW P. - **Stone Age Prehistory.** Cambridge University Press, 1986.
- JANSON, H. W. – **História da Arte.** Lisboa: Fundação Caluoste Gulbenkian, 2005.
- JANSON, H. W. – **A Nova História da Arte de Janson.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- JUDD; Donald – **Specific Objects.** In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000.** Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- KANT, Immanuel – **What is Enlightenment?** In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- KEMNITZ, Eva-Maria von – **O Panorama das Coleções Museológicas Islâmicas de Portugal.** In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo.** Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998.
- KLEIN, Robert; ZENER, Henri – **Italian Art 1500 – 1600 sources and documents.** New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martim Fontes, 2007.
- KRAUSS, Rosalind – **Sculpture in the Expanded Field.** in. FOSTER, Hal - **The Anti-Aesthetic Essays in Postmodern Culture.** Washington: Bay Press, 1983.
- LEROY, Alfred – **Nascimento da Arte Cristã do Início ao Ano Mil.** São Paulo: Livraria Editora Flamboyant, 1960.

- LEWIS, Percy Wyndham – **Our Vortex**. In. LEWIS, Percy Wyndham – **Blast, nr. 1**. Londres: Laveridge and Co., 1914.
- MAGAÑA, Javier Á. Domingo - **Los capiteles de la iglesia de san miguel de escalada (león, españa) ¿Perpetuadores de una tradición tardovisigoda?** In.RACr 85.
- MAGRILL, Barry - **Figurated Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces**. University of Victoria, 2009.
- MATOS; Lúcia Almeida – **Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)**. Lisboa: FCG & FCT, 2007.
- MARTINS, Fausto Sanches – **As imagens das nossas igrejas**. in **Congresso sobre a diocese do Porto - Tempos e lugares de memória: actas**. Vol. I, Porto/Arouca: UC/FLUP, 2002. p. 212.
- MAYNE, Jonathan – **Introdução do Editor**. In. **The Mirror of Art**. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956.
- MILKOVICH, Michael – **Roman Portraits**. Worcester: Worcester Art Museum, 1961.
- MOORE, Henry – **O escultor fala**. In CHIPP, Hershel b. – **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORENO, Manuel Gómez - **Iglesias Mozárabes**. Madrid: Centro de Estudos Históricas, 1919.
- MORRIS, Robert – **Some Notes on the Phenomenology of Making. Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. Londres: The MIT Press, 1993.
- MORRIS, William – **Artes Menores**. Lisboa: Antígona, 2003.
- NOGUEIRA, Isabel – **A Matriz da Escultura**. In. **Contemporanea, nr. 3**. Maia: Making Art Happen Unipessoal, LDA., 2019.
- NOGUEIRA, Isabel – **Teorias da Arte do Modernismo à Actualidade**. Silveira: BookBuilders / Letras Errantes, Lda., 2020.
- NORMAND-ROMAIN, Antoniette Le – **Neoclassicism The Making of a Sculpture**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture From Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015.
- NOVOTNY, Fritz – **Painting and Sculpture in Europe 1780 – 1880**. New Haven and London: Yale University Press: 1995.
- OZENFANT, Amédée – **Notes on Cubism**. in HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- PANOFSKY, Erwin - **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte; a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

- PEARSON, James – **Constantin Brancusi Sculpting the Essence of Things**. Kent: Crescent Moon, 2016.
- PELEGRIN, Jacques; TEXIER, Pierre-Jean – **Les Techniques de Taille de la Pierre préhistorique**, in **Les dossiers d'archéologie** . n. 290, Fevereiro, 2004.
- PEREIRA, José Fernandes – **Escultura**, in PEREIRA, José Fernandes - **Dicionário de Escultura Portuguesa**, Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- PEREIRA, José Fernandes – **Teoria da Escultura Medieval Portuguesa: Entre a Metafísica e a Ética**, in **ARTE TEORIA**, Lisboa: FBAUL, 2008.
- PEVSNER, Nikolaus – **Academies of Art Past and Present**. Nova York: Da Capo Press, 1963.
- PILES, Roger de – **Dialogue upon Colouring**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason - **Art in Theory 1648 - 1815 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- PLATÃO – **O Banquete**. Lisboa: Tinta da China, 2019.
- PLATÃO – **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- POLLINI, John - **Christian Desecration and Mutilation of the Parthenon**. In. **Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athenische Abteilung**. 122, 2007.
- POTTS, Alex – **The Sculptural Imagination**. Singapura: Guillian Malpass, 2000.
- PUGIN, Augustus Welby – **Contrasts**. Londres: Printed by James Moyes, 1836.
- RAPOSO, Luís in. **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998.
- REAL, Manuel Luís – **Os Moçárabes do Gharb Português**. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**.
- REAL, Manuel Luís – **Reflexões sobre o moçarabismo no Gharb Al-Andaluz: o caso português**. In. MACIAS, Santiago; MARTÍNEZ, Susana Gomes, LOPES, Virgílio – **O Sudoeste Peninsular Entre Roma e o Islão**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- REWALD, John – **Maillol Remembered**. In. Catálogo, **Aristide Maillol: 1861-1944**. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975.
- SERRA, Richard; FOSTER, Hal – **Richard Serra Hal Foster Conversations about Sculpture**. Yale, 2018.
- RICHARDSON, Jonathan – **Essay on Theory of Painting**. Londres: A.C., 1725.
- RICHTER, Hans – **Dada art and anti-art**. Nova York: Thames & Hudson, 1997.

- RODRIGUES, Jorge – **A Escultura Românica**. in PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa**. Vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.
- CLARIS, Edmond – **De L’Impressionisme en Sculpture**. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue, 1902.
- RUSKIN, John – **Stones of Venice, Volume the second**. Londres: Smith, Elder and Co., 1867.
- SCHERF, Guilhem – **Messerschmidt’s Portraits and Heads: A Singular Art**. In. MALIKOVA; SCHERF, Guilhem – **Franz Xaver Messerschmidt 1736 – 1783 From Neoclassicism to Expressionism**. Nova York: Neue Galerie, 2010.
- SCHWITTERS, Kurt – **De Merz**. in. CHIPP, H. B. - **Teorias da Arte Moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SEGUNDO, Caio Plínio – **The Natural History**, Book XXXIV. Londres: Enry G. Bohn. 1857.
- SEGUNDO, Caio Plínio – **The Natural History, Volume X, book XXXVI**. Londres: Harvard University Press, 1961.
- SENNETT, Richard – **The Craftsman**. Londres: Penguin Books, 2009.
- SIDARUS, Abel – **Religião e Cultura no extremo Gharb al-Andaluz**. In. TORRES, Cláudio; MACIAS, Santiago – **Portugal Islâmico – Últimos sinais do mediterrâneo**. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998.
- SIDARUS, Abel - **Religião e multiculturalidade entre moçárabes e cristãos médio-orientais**. in. LAMELAS, Isidro Pereira - **Revista Didaskalia XLVI**. Lisboa: FCH/UCP, 2016.
- SILVA, João Castro – **Reflexões sobre Escultura Matérias e Técnicas**. Lisboa: CIEBA, 2021.
- SMITH, David – **Notes on my Work**. KRAMER; Hilton – **Arts**. Nova York: The Arts Digest, Inc., 1960.
- STANKIEWICZ, Richard – **Richard Stankiewicz**. In. MILLER, Dorothy C. – **Sixteen Americans**. Nova York: MOMA, 1959.
- STEINBERG, Leo – **Michelangelo’s Florentine Pietá: The Missing Leg Twenty Years After**. In. Bulletin nº71, 1989.
- SUDUIRAUT, Sophie Cuillot de – **The Conditions of Creation**. In. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-luc – **Sculpture from Antiquity to the Present Day**. Colonia: Taschen, 2015.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw – **História de la Estetica – Estetica Antigua**. Madrid, AKAL, 2000.
- TOLNAY, Charles de – **The Youth of Michelangelo**. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- TORRES, Cláudio – **Do Cristianismo primitivo ao Islão**. In MACIAS, Santiago; MARTÍNEZ, Susana Gomes, LOPES, Virgílio – **O Sudoeste Peninsular Entre Roma e o Islão**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.

TZARA, Tristan – **Conferência sobre o Dada**. In. CHIPP, H. B. - **Teorias da Arte Moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TZARA, Tristan – **Dada Manifesto**. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – **Art in Theory 1900-2000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston – **História Mundial da Arte, Volume 2**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

VASARI, Giorgio – **On Technique**. London: J M Dent, 1907.

VASARI, Giorgio – **Le Vite de piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti**. Florença: Felice le Monnier, 1846.

VASARI, Giorgio – **Vida dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VASARI, Giorgio – **The Lives of the Artists**. Oxford: Oxford University, 1998.

WITTKOWER, Rudolf – **Escultura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda., 1989.

Bibliografia geral

ABELARD, Pierre – **Ethics**. Nova York: Richwood Publishing Company, 1976.

ALVES, Adalberto – **Al-Mu'tamid Poeta do Destino**. Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

AGAMBEN, Giorgio – **El Hombre Sin Contenido**. Barcelona: Áltera, 2005.

AGOSTINHO, Santo – **Contra os Académicos**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1957.

ANTUNES, C. Leonardo B. - **26 Hinos Homéricos**. Cadernos de Literatura em Tradução. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

ARISTÓTELES – **Da Alma (De Anima)**. Lisboa: Edições 70, 2015.

ARISTÓTELES – **Ética a Nicómaco**. Maia: Quetzal, 2012.

ARISTÓTELES – **Metafísica**. (Livros I e II) São Paulo: Abril S.A. 1984.

BARNABE, Alberto – **Fragmentos Pré-socráticos de Tales a Demócrito**. Madrid: Aliança Editorial S.A., 2008.

BERGSON, Henri – **A Evolução Criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.

Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida, Lisboa: Sociedades Bíblicas Unidas, 1968.

BOÉCIO, Anício – **Consolação da Filosofia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

- BRUN, Jean – **Os pré-socráticos**. Lisboa: Edições 70, 1968.
- BURKE, Edmund – **On the Sublime and Beautiful**. Nova York: John B. Alden, Publisher, 1885.
- CAEIRO, António de Castro – **Introdução**. in ARISTÓTELES – **Ética a Nicómaco**. Maia: Quetzal, 2012.
- DEAKIN, Michael A. B. - **Hypatia and Her Mathematics**. In. **The American Mathematical Monthly**. Vol. 101, Nº 3, 1994.
- DIEBE, Edsel Pamplona; ROSSATTO, Noeli Dutra - **A Filosofia Cristã de Pedro Abelardo: diálogo entre um filósofo, um judeu e um cristão**. In. **Revista de la Red Latinoamericana de Filosofía Medieval**. n. 2, 2014.
- ELSNER, Jás – **Art and the Roman Viewer The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.
- ENGELS, Friedrich – **On the Crowd in the City**. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- FICINO, Marsilio – **Platonic Theology, Volume I**. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- FICINO, Marsilio – **Platonic Theology, Volume 2**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- FICINO, Marsilio – **Platonic Theology, Volume 3**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- FULCANELLI – **O Mistério das Catedrais**. Lisboa: Edições 70, 1964.
- HESÍODO – **Teogonia Trabalhos e Dias**. Lisboa: INCM, 2014.
- HOMERO – **Íliada**. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- HUME, David – **Essays, Moral, Political and Literary**. Indianapolis: Liberty Fund, inc. 1994.
- JAEGER, Werner – **PAIDEIA A Formação do Homem Grego**. Lisboa: Editorial Aster, 1979.
- JEAUNEAU, Édouard – **A Filosofia Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- KRISTLER, Paul Oskar – **The Letters of Marsilio Ficino Volume I**. Nova York: Columbia University, 1975.
- MARX, Karl – **Early Writings**. Wiltshire: Penguin Classics, 1992.
- MUMFORD, Lewis – **Técnica e Civilização**. Lisboa: Antígona, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich – **A Origem da Tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich – **Assim falou Zaratustra**. Mem Martins: Europa-América, 1999.
- OLIVEIRA, António Resende de - **A sexualidade**. in MATTOSO, José – **História da vida**

privada em Portugal: a Idade Média. Vol. I. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

PESSOA, Fernando – **Apologia do Paganismo.** Porto: Editorial Cultura, 1969.

RAMAGE, Nancy H. - **The Reluctant Hero.** In DELL, Christopher - **What Makes a Masterpiece.** Londres: Thames and Hudson Ltd, 2010.

RIX, Helmut; MARTIN, Kummel – **Lexikon der indogermanischen Verben.** Segunda edição, Reichert Verlag, 2001.

ROUSSEAU, Jean Jaques – **The Social Contract and discourses.** Londres: Everyman's Library, 1968.

STALLEY, Roger – **Early Medieval Architecture.** Oxford: University Press, 1999.

STEINER, George – **Gramáticas da criação.** Lisboa: Relógio de Água, 2002.

STEINER, George – **O Silêncio dos Livros.** Lisboa: Gradiva, 2007.

STRINER, MAX – **From the ego and its Own.** cit. in. Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

VISCHER, Freidrich Theodor – **Critique of My Aesthetics.** in. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

ZSCHITZSCHMANN, Willy – **Etruscos e Roma.** Lisboa: Verbo, 1970.

Documentos on-line:

ACKERMAN, James S. - **The Architecture of Michelangelo.** p. 152 e p. 162.

https://paesaggisensibili.files.wordpress.com/2016/08/ackerman_the-architecture-of-michelangelo-capitoline-hill.pdf [7-7-2021]

ANTLIFF, Mark – **Drawing the Vortex, The Vorticists II.** Tate etc 2011.

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-22-summer-2011/drawing-vortex> [23-12-2021]

ASTON, John – **Time Traveling to the Mother Tongue.**

<https://www.cam.ac.uk/research/features/time-travelling-to-the-mother-tongue> [1-10-2023]

BAUDELAIRE, Charles – **Salon de 1846.**

<http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/SALON%201846.pdf> [19-09-2021]

CAMPOO, Aguilar de - **Deciphering the sex scenes in Spain's medieval churches.** In. **El Pais.**

https://english.elpais.com/elpais/2018/07/31/inenglish/1533051824_344537.html [1-8-2018]

CERVEIRA, Pinto Manuel da – **O Douro no Gharb Al-Andalus: A História e arquitectura do Douro entre os séculos VIII e XII.** Porto: UFP, 2009.

<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3527/3/53-64.pdf> [23-01-2021]

CHIRICO, Giorgio de - **Il ritorno al mestiere**. In. **Valori Plastici Novembro – Dezembro de 1919**.
<https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/09/1.5-Periodico-Valori-Plastici-a.-I-nn.-11-12-1919.pdf> [19-08-2021]

CLARIS, Edmond – **De L’Impressionisme en Sculpture**. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue, 1902.
<https://archive.org/details/delimpresionni00clargoog/page/n74/mode/2up?view=theater> [07-03-2021]

Concílio Ecumênico de Trento Sessão XXV.

<http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm> [1-12-2023]

COSTA, Joaquim Luís - **Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa**. Instituto de Estudos Medievais – FCSHUNL, 2015.

<http://medievalista.revues.org/1489> [1-12-2023]

CYRANOSKI, David - **World's oldest art found in Indonesian cave**. In. **Nature**. Outubro, 2014.

<https://www.nature.com/news/world-s-oldest-art-found-in-indonesian-cave-1.16100#/b1> [1-12-2023]

DAVIDSON, Iain e MCGREW, William C. - **Stone tools and the uniqueness of human culture**. Royal Anthropological Institute, 2005. Disponível em:

https://www.academia.edu/591212/Stone_Tools_and_the_Uniqueness_of_Human_Culture [1-12-2023]

Der Naket Feind. https://www.youtube.com/watch?v=e1M3_Tlr7vQ [1-12-2023]

DESWARTE-ROSA, Sylvie - **Prisca pictura e antiqua novitas Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas**. In. **Arte, Tecnologia e novas mídias** São Paulo: ARS, 2006.

<file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/2958-Texto%20do%20artigo-4513-1-10-20120426.pdf> [13-02-2022]

DUDLEY, Dorothy – **Constantin Brancusi**. In. **The Dial**. Volume LXXXII, February, 1927, cit. in.

<https://www.icr.ro/pagini/quotes-on-and-from-brancusi> [13-9-2021]

Echoes of Paradise: the Garden and Flora in Islamic Art. Museum With No Frontiers. Texto disponível em: <http://islamicart.museumwnf.org/exhibitions/ISL/floral/introduction.php> [1-12-2023]

EINSTEIN, Albert ; RUSSEL, Bertrand - **Russel-Einstein Manifesto**. In.

<https://www.atomicheritage.org/key-documents/russell-einstein-manifesto> [1-12-2023]

FERNANDES, Caroline Coelho - **Ícones versus retratos imperiais nos três tratados apologéticos contra a condenação das imagens sagradas, de João Damasceno: um debate sobre o sagrado e a autoridade política**. In. **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**. Nº 12, 2018. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/331424666_Icones_'versus'_retratos_imperiais_nos_'Tres_tratados_apologeticos_contra_a_condenacao_das_imagens_sagradas'_de_Joao_Damasceno_um_debate_sobre_o_sagrado_e_a_autoridade_politica [09-01-2021]

FIGARES, Joaquin Perez Fernandez - **Los mozarabes en el norte de España**. Granada: Universidade de Granada, 1984.

http://hmedieval.ugr.es/pages/cuaderno_estudios_medievales_dir/articulos/doce_trece/cem012013001artculo011/ [10-01-2021]

GOMES, Laura Grazele F. F. - **O judeu-helenismo e as origens do cristianismo**. in. **Revista Clássica**. 1993.

<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/776/702> [29-12-2020]

GYLLIOS, Petrus – **The Antiques of Constantinople**. Cap. XV.

<http://www.gutenberg.org/files/53083/53083-h/53083-h.htm> [1-12-2023]

HARMAND; Sonia - **3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya**. In **Nature**. 2015.

https://www.researchgate.net/publication/277004244_33-million-year-old_stone_tools_from_Lomekwi_3_West_Turkana_Kenya [1-12-2023]

HENSHILWOOD, Christopher – **Origins of Symbolic Behavior**. In: McGraw-Hill **Yearbook of Science & Technology**. California, McGraw-Hill. 2014, p.3.

https://www.researchgate.net/profile/Christopher_Henshilwood/publication/265421000_Henshilwood_C_S_2014_Origins_of_symbolic_behaviour_In_McGraw-Hill_Yearbook_of_Science_Technology_California_McGraw-Hill_ISBN-10_0071831061_ISBN-13_978-0071831062/links/540ed1750cf2f2b29a3b38f7/Henshilwood-CS-2014-Origins-of-symbolic-behaviour-In-McGraw-Hill-Yearbook-of-Science-Technology-California-McGraw-Hill-ISBN-10-0071831061-ISBN-13-978-0071831062.pdf [1-12-2023]

MATOS, António – **Momentos de Composição na Obra de Arte**. 2013.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10384/2/ULFBA_ET12_835_Ant%C3%B3nio%20Matos.pdf [17-7-2015]

MOORE, Henry – **Statement for unit one**. In. READ, Herbert – **Unit one: The Modern Movement in English Architecture**. Londres: Cassell and Company, 1934.

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-statement-for-unit-one-r1175898> [22-7-2021]

NOÉ, Paula – **Capela de Santo Abdão**. in **Monumentos.pt** Sacavém: IHRU, 1992.

http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2106 [07-01-2020]

SERVICE, Tom - **The ice-age flute that can play The Star-Spangled Banner**. in **The Guardian**. 2013.

<https://www.theguardian.com/music/2013/feb/15/ice-age-flute> [1-12-2023]

SILVA, João Castro - **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: FBAUL, 2010.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/657/2/21727_ulsd057917_td_tese.pdf [17-7-2015]

SNYDER, JAMES G. - **The theory of Materia Prima in Marsilio Ficino's Platonic Theology.** 2008, p. 1. in.
[https://www.academia.edu/964762/The Theory of materia prima in Marsilio Ficin's Platonic Theology](https://www.academia.edu/964762/The_Theory_of_materia_prima_in_Marsilio_Ficinos_Platonic_Theology) [1-12-2023]

SUVERO; Mark di – **Declaration.** Venice Beach, California, 2019 in.
<https://www.youtube.com/watch?v=7tRZ8SLjDZk&t=32s> [1-12-2023]

SWEDBERG, Richard – **Auguste Rodin's The Burghers of Calais, The Career of a Sculpture and its Appeal to Civic Heroism.** in. **Theory, Culture & Society.** Volume 22, 2005.
<http://people.soc.cornell.edu/swedberg/2005%20Auguste%20Rodin's%20The%20Burghers%20of%20Calais.pdf> [05-03-2021]

WHITEHEAD, Derek – **Poiesis and Art Making: a Way of Letting-Be,** in Contemporary Aesthetics, Volume 1, 2003.
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=216> [17-7-2015]

ZAMORA, Enrique Hernando - **Os cristãos-moçarabes no Reino de Leão e Castela, na Península Ibérica. O repovoamento do Vale do Douro no século XI.** Universidade Estadual de Maringá, 2009.
<http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2008/pdf/c031.pdf> [01-12-2020]

ZOREDA, Luis Caballero - **La arquitectura denominada de época visigoda, es realmente tardorromana o prerromana?** In. **Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media.** Anejos de AEspA XXIII, 2000, p. 209.
[https://www.academia.edu/33573005/La arquitectura denominada de %C3%A9poca visigoda es realmente tardorromana o prerrom%C3%A1nica En Visigodos y Omeyas Un debate entre la Antig%C3%BCedad Tard%C3%ADA y la Alta Edad Media 2000 pp 207 248](https://www.academia.edu/33573005/La_arquitectura_denominada_de_%C3%A9poca_visigoda_es_realmente_tardorromana_o_prerrom%C3%A1nica_En_Visigodos_y_Omeyas_Un_debate_entre_la_Antig%C3%BCedad_Tard%C3%ADA_y_la_Alta_Edad_Media_2000_pp_207_248) [07-02-2021]