

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Belas-Artes



A Composição do Rosto na Escultura
o escultor e o olhar escultórico

Sandra Eugénia Teixeira Alves Tapadas

Orientador: Prof. Doutor António José Santos de Matos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em
Belas-Artes Especialidade de Escultura

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Belas-Artes



**A Composição do Rosto na Escultura
o escultor e o olhar escultórico**

Sandra Eugénia Teixeira Alves Tapadas

Orientador: Prof. Doutor António José Santos de Matos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes
Especialidade de Escultura

Júri:

Presidente: Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Vogais: Doutor José Maria da Silva Lopes, Professor Auxiliar

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto;

Doutor António José Santos Meireles, Professor Adjunto

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança;

Doutor António José Santos de Matos, Professor Associado com Agregação

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientador;

Doutor João Carlos de Castro Silva, Professor Auxiliar

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

2016

RESUMO

Em termos genéricos, procedemos ao estudo da composição escultórica do rosto no âmbito da representação da figura humana, assumindo por quadro teórico de referência a *mimesis* e a *expressão*, seguramente incontornáveis no que respeita a esta matéria. A abordagem a que nos propusemos pretende ser uma análise temática centrada nos aspectos teórico-práticos da composição, indissociáveis das questões da *criação* e *invenção* artísticas. Deste modo, o cruzamento de subsídios de áreas de estudo como a observação e representação a partir do natural, o desenho, a modelação, a anatomia, a percepção, entre outras, conduz-nos a um aprofundamento que deve ultrapassar as questões meramente morfológicas, perseguindo um nível de compreensão que transgrida o entendimento formal e passe a considerar uma constelação de influências do universo teórico e epocal expressas no acto decisivo da criação escultórica.

Em termos específicos, quisemos identificar um fio condutor no percurso formativo do escultor, desde a génese e fundação das Academias de Belas-Artes, no intuito de estabelecer, sempre a partir do ponto de vista artístico, uma via objectivável para a formação de um *olhar escultórico*. É neste enquadramento que propomos a composição escultórica do rosto como exercício formativo de grande abrangência e permeabilidade que, por essas mesmas características, se ajusta e adequa ao aprofundamento das valências escultóricas tradicionais bem como da sua expansão, explosão ou negação, garantindo a aquisição e o desenvolvimento das competências que são formativamente específicas ao olhar do escultor e, constituem por isso, o seu apanágio e carácter distintivo.

Contemplamos, por fim, a composição escultórica do rosto no presente contexto académico – âmbitos científico e didático – como elo de ligação temporal na exploração artística e tecnológica bem como na sua vertente relacional intrapessoal, interpessoal e interdisciplinar, concluindo-se pelo seu posicionamento de ancoragem ao desenvolvimento do referido olhar escultórico cuja génese relacionamos aqui com a expressão “ter o compasso nos olhos”, e cujo acesso e apreensão apenas a *praxis* escultórica pode mediar.

PALAVRAS-CHAVE:

Rosto

Olhar escultórico

Representação

Composição

Escultura

ABSTRACT

In general terms, we explore the study of the sculptural composition of the face within the context of the human figure representation, assuming the theoretical framework of *mimesis* and *expression*, both essential with regard to this matter. The approach we have set ourselves into intends to be a thematic analysis focused on compositional aspects, as they are inseparable from research matters of artistic *creation* and *invention*. Thus, the crossing of subsidies from fields of study such as observation and representation from nature, drawing, modelling, perception, amongst others, leads us further throughout a search intended to overcome the purely morphological issues, pursuing a level of comprehension that transgresses the formal understanding and aims to consider a constellation of influences expressed in the decision-making act of sculptural creation.

Specifically, we wanted to identify a common thread in the sculptor's formation path, since the genesis and foundation of the Fine Arts Academies, in order — or intent — to establish, always from the artistic point of view, an objectifiable way to forming a *sculptural gaze*. It is in this context that we propose the sculptural composition of the human face as a formative exercise of great scope and permeability which, by these same characteristics, is extremely adequate to the revealing of traditional sculptural valences as well as their expansion, explosion or denial, ensuring the acquisition and the development of skills that are formatively specific to the sculptor's eyes and are, therefore, are his prerogative and distinctive character.

Finally, we explore the sculptural composition of the human face in the present academic context — in both scientific and educational spheres — approaching it as a temporal link in the artistic and technological research fields as well as its intrapersonal, interpersonal and interdisciplinary relational aspects, concluding by its anchor point position in the development of this same sculptural gaze that we here relate to “the compass in the eyes”, and to which achievement only the sculptural *praxis* can mediate.

KEY WORDS:

Human face

Sculptural gaze

Representation

Composition

Sculpture

AGRADECIMENTOS:

Ao Professor Escultor António Matos, agradeço a magnífica orientação que extravasa os limites deste trabalho, afigurando-se como o *Mestre* que cuida cada discípulo a cada momento, ajustando generosamente o seu humanismo expresso na amplitude do seu conhecimento artístico e científico, e no *furor* da curiosidade interessada que o anima e nos faz mover, bem como na permanente disponibilidade para acolher e dissipar as nossas inquietações.

Ao Francisco Luís Parreira, pela *partilha* da sua imensa sabedoria, pelo aguçado espírito crítico e pela cedência da sua extensa biblioteca pessoal, acompanhada de preciosas sugestões de leitura.

Ao Joaquim Morgado, por ser *infinito*, e pelo amor, presença e determinação contagiantes com que me acompanhou durante este período.

Ao Dr. Nelson Carvalho, cirurgião ortopédico que prodigiosamente me transformou numa “escultura viva”, como de barro fora eu feita, como excelente escultor ele fosse, e eu diria que o é; e à terapeuta Laura por ser um luminoso farol na noite escura.

Sem eles, não teria sido possível concretizar agora este trabalho.

Quero ainda agradecer aos amigos e colegas que me acompanharam, que se preocuparam, e que se disponibilizaram sempre que entenderam necessário; aos alunos que são também a minha aprendizagem e motivação; e por último mas tão importante, à minha família que comigo partilha todo o bom e o mau.

A todos posso dizer que fazem parte do *Belo* que no mundo se observa.

Aos meus Mestres
e
aos meus Alunos

ÍNDICE

Introdução.	15
Parte I – DA REPRESENTAÇÃO: O lugar da Escultura.	29
1. A matriz mimética.	31
2. <i>Ut pictura poesis</i> : retórica e poética na cultura visual.	55
3. <i>A istoria</i> pictórica e o estatuto de uma teoria académica.	69
4. A individuação do <i>escultórico</i> .	78
Parte II – DO PARADOXO: O rosto na escultura.	99
1. O rosto como unidade ou totalidade.	101
2. A representação da cabeça humana e a formação do escultor.	109
3. O controle histórico da <i>imagem-rosto</i> e a sua tradução no efeito escultórico.	139
4. Do ocultamento à metamorfose do rosto.	145
Parte III – DO COMPASSO NOS OLHOS: Escultura e Olhar Escultórico.	171
1. A escultura entra mansamente na sua noite amável.	173
2. Animação.	189
3. <i>Salto para o Vazio</i> .	208
Conclusão.	223
Bibliografia.	231

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Só em casos semelhantes aos em que me tenho visto , sem se me dar tempo em obra alguma para buscar , e escolher o melhor , por meio de meditações , e investigações , he que poderá ter desculpa o Artista que seguir tão pessima varêda. O que ordinariamente ocorre em primeiro lugar , he que deve ter o ultimo. Diz Quintiliano , nas suas Instituiç. do Orad. Liv. 7. Cap. I. e aconselha ahi mesmo , que não trabalhemos á pressa ; e que busquemos alguma cousa mais do que nos vem ao pensamento no principio da idéa.

Machado de Castro, *Descrição Analytica...*,
VII: 176 (1810)

Uma das condições para aprovação e atribuição do grau de doutor pela Universidade de Lisboa é ser hábil em *comunicar com os seus pares, com a restante comunidade académica e com a sociedade em geral*, sobre a área em que somos especializados. Ora a comunidade académica, os pares e a sociedade em geral admitem níveis de comunicação consideravelmente distintos. Por isso mesmo, no intuito de atingir este objectivo em particular e de, simultaneamente, ajustar um grau de recuo e afastamento que nos permita uma abordagem verdadeiramente crítica, o discurso desenvolvido no *corpus* deste trabalho é consciente das suas oscilações quanto à complexidade e aos registos de comunicação, os quais, por outro lado, resultarão da necessidade a que chegámos de chamar e articular saberes no exterior da especialidade considerada, a de Belas-Artes - Escultura.

Quanto às razões por que o fizemos, inscrevem-se no centro das considerações que ainda teremos de tecer nesta Introdução: para abreviar, reportam-se à concretização do nosso problema central: o de sustentar e propor a ideia genérica de que há modos de ver que podem ser modos de pensar e que aquilo a que chamaremos *olhar escultórico* é uma construção deste tipo. A validação dessa ideia, como se tornará patente, não pode socorrer-se apenas do discurso firmado na prática do escultor e dos seus conceitos imanentes, cuja natureza não-verbal, em muitos casos, permanecem resistentes à penetração da linguagem.

Mas esta é uma questão que ultrapassa os limites da contribuição que aqui submetemos à Academia; ela está, com efeito, profundamente envolvida com o próprio estatuto do saber artístico face ao enunciado científico, isto é, o modo como ele aí se relaciona com os recursos que o identificam a si mesmo, como preserve ou abdica da relação constitutiva à prática, ao mero problema dos modos de expressão que elege, e ao retorno que pode esperar das posições argumentativas que, nessa submissão, vem suscitar. Sem nos perdermos numa discussão que frequentemente tem assumido um carácter apenas terminológico, diríamos que se há um saber específico da área de especialização — e entendemos que sim — a questão que se põe é se esse saber pode e deve ser recolhido na feição de critérios e normas que ela pode sentir como estranhos e que não parecem ter sido pensados para acolhê-lo. Por isso parece também que, ao propor-se como discurso, há sempre, nesse saber, um elemento de renúncia a si mesmo.

Consciente destas circunstâncias, embora elas não estejam tematizadas no seu articulado argumentativo, o presente trabalho, inevitavelmente, naquilo que é, também se entende na relação a esse problema. Ao percorrer os seu caminho, foi acolhendo contributos de outras áreas disciplinares que descobriu intimamente ajustadas aos seus objectivos, descobrindo com surpresa, por vezes, de que modo os confrontos que elas exigiam vinham dar nova forma, ou nova leitura, ou mesmo inteligibilidade aos interesses que nos moveram. Referimo-nos em particular, ao esclarecimento de questões com que frequentemente nos deparamos no quotidiano da formação artística universitária, e que, por conseguinte, quotidianamente nos

assaltam o espírito — por duas vias, se assim podemos dizer: quer a partir de uma mundividência sempre parcelar e em estado de permanente imperfeição, como lhe compete, quer pelo tecer das interrogações daqueles que constituem o nosso universo discente, sempre mutável, menos no seu valor de referência, e que vem ampliá-lo com o estímulo particular por cada aluno, aperfeiçoando e diversificando as aplicações potenciais desta nossa área do *saber* e do *saber-fazer* designada *escultura*.

O resultado deste processo, que se vem desenrolando ao longo dos anos, na aliança com o nosso próprio percurso — aliança a que, se nos é permitido, gostaríamos de associar a imagem do fio de Ariadne, que sempre nos obriga a querer avidamente percorrê-lo nas duas direcções possíveis — exprime-se, no presente trabalho, num número de questões que foram ganhando expressão reflexiva e teórica, para a qual a boa imagem não é o colar de pérolas, mas a taça de cerejas, quer dizer, em abertura insaciada ao que não se esperava. E sempre que o que não se esperava não se fez compreender imediatamente, perguntámos aos vivos da amizade e aos mortos dos livros.

Um modo de pensar de ordem essencialmente visual manifesta-se em *aparentes evidências* aduzidas da *praxis* escultórica e da dedicação de natureza tutorial à transmissão teórico-prática dos conhecimentos específicos aos modos de observação e às técnicas de representação a partir do natural, e do modelo vivo em especial, como tem sido o nosso caso. Porém, este tipo de elaborações não são conformáveis em si mesmas e não são *demonstráveis* sem o suporte teórico de uma história do pensamento e no quadro de uma produção de conhecimento que, articulada em linhas investigativas sólidas, venha enriquecer os conteúdos teóricos e científicos que alicerçam a formação artística universitária, a da escultura em particular.

No enunciado do projecto de investigação que deu origem à presente dissertação exprimíamos a intenção de proceder a uma *aproximação ao olhar que se*

concretiza na temática do rosto, no sentido de *problematizar a sua composição no âmbito da praxis escultórica*. Essa aproximação a que então nos referíamos traduzia-se num trabalho de *análise dos elementos constitutivos do rosto, integrado na representação da figura e independentemente da tipologia considerada (máscara, cabeça, busto ou corpo inteiro)*, enquadrando-a num *sistema de referências da representação mimética que, de resto, se configura como âmbito geral da investigação*. Tomávamos então por principal objectivo assumir a *representação escultórica do rosto como caracterização da teoria artística que lhe é subjacente*.

Mas, observando a lição de Quintiliano expressa na epígrafe *supra*, veiculada pela pena de Machado de Castro, (“que busquemos alguma coisa mais do que nos vem ao pensamento no principio da idéa”), aconteceu que fomos alargando, nas direcções já explicitadas, a latitude dos nossos objectivos. A intenção que presidia à nossa proposta original mantém-se como um núcleo activo do presente trabalho, centralizando as análises da Parte II; porém, ilustrando a necessidade sentida de contaminar os adquiridos práticos e conceptuais da prática escultórica no confronto com sistemas de referência exteriores, o rosto escultórico aparece agora como figura de um confronto histórico e epistemológico essencial ao entendimento e à *auto-representação* da prática escultórica. Que esses problemas sejam confrontados com um levantamento das dificuldades concretas, recolhidas da experiência pedagógica, relacionadas com o desenho e modelação do rosto, apenas significa uma reiteração de uma tensão fundamental neste estudo: o estabelecer a *composição escultórica do rosto* como exemplo — ou mesmo paradigma — na formação do *léxico escultórico*; e, depois disso, determinar este momento como possível instaurador de um *olhar escultórico*, passível, portanto, de ser formado. Deste modo de olhar, cuja determinação não se detém em questões como o tacto *versus* a visão, nem como o tacto *e* a visão, embora todas estas relações careçam de uma apreciação que aqui não lhes faltará, propõe-se idealmente o exercício ou prática da composição do rosto como veículo eficaz e problematizador de um modo específico *de ver*.

Na Parte II, ao lançarmos a interrogação de por que é que a representação do rosto se torna o problema em que se põem em causa os próprios limites da representação, actualiza-se tematicamente o que recebemos da Parte I e projecta-se o que trabalharemos na Parte III. O princípio unificador destas extremidades é o que põe em jogo uma tentativa de determinação do *olhar escultórico*. Neste sentido, distinguem-se as duas pelo escopo temporal abarcado: na Parte I, desde a Antiguidade clássica até ao século XVII; na Parte III, desde esse mesmo período até a uma actualidade da teoria da escultura. No entanto essa partição não obedece primariamente a uma convenção ou critério cronológico, nem é sem relação com a própria natureza do tema tratado. Os períodos assim diferenciados correspondem, efectivamente, segundo esperamos demonstrar, a dois momentos de construção do objecto que aqui fazemos nosso, cuja transição é consumada precisamente no século XVIII.

A dinâmica destas duas partes na relação com o problema da determinação do olhar escultórico é representável do seguinte modo. Na primeira, esse objectivo exige uma genealogia dos conceitos em cujo agrupamento e articulação a escultura acedeu ao plano de um objecto discursivo no seio da teoria e da história da arte moderna. Começamos assim com uma interrogação da herança conceptual associada à noção de *mimesis* e tentamos avaliar por que vias se diversificou essa noção, num sistema de relações conceptuais com influência na prática histórica das artes. Tentamos, por conseguinte, percorrer também os inícios modernos da teoria da arte nas suas instâncias fundadoras. A orientação da análise pretenderá extrair um primeiro modelo de constituição histórica do atributo e da acção escultórica, no quadro do que se considerará ser o seu obscurecimento ou secundarização no todo do entendimento artístico e da prática escultórica em particular, do olhar específico que lhe corresponderia. Tratar-se-á então de um momento negativo, se assim podemos dizer, na relação com a construção do olhar escultórico: esta última apura-se pelos modos da sua exclusão e pelos impasses que essa exclusão inscreve na própria auto-representação da escultura.

Nesta parte inicia-se ainda um segundo percurso latentemente inscrito neste estudo, que é o de trazer alguma luz sobre o modo como a acção escultórica

considerada nas suas directrizes históricas fundamentais incorpora a imanência da formação escultórica em Portugal. Inspirados na ideia de uma linha filial de natureza escolar, contada a partir de Machado de Castro, como identificado por Miguel Faria¹, e juntando-lhe o recuo a Michelangelo e Alberti, como explicado por Assis Rodrigues², cruzamos o contexto teórico abordado, quando possível e oportuno, com a escassa autoria nacional que, no entanto, manifesta claramente o conhecimento da literatura específica fundamental e coetaneamente actuante.

A Terceira Parte retoma esta questão para fazer a arqueologia de momentos de viragem no discurso sobre a escultura em que se pronunciem os traços capazes de dar legado a esta noção do ponto de vista da actualidade da escultura. Tentaremos traçar uma linhagem conceptual que retoma o legado de Herder para encaminhá-lo até às reflexões de Rosalind Krauss. Concretizaremos assim o ponto de vista subjacente sugerindo a possibilidade de uma radicação da escultura na imanência de uma acção distintiva ou, para sermos mais concretos, no escultor e na qualidade específica da sua relação com o mundo. Quanto ao olhar escultórico, fica a proposta da sua imanência e da sua origem na ideia de um *compasso nos olhos*, que também herdamos do humanismo.

Numa e noutra partes, tornar-se-á evidente a orientação metodológica que seguimos. Dado tratar-se de um terreno pouco definido — o da tese teórica sobre arte, concretizada sob o ponto de vista do artista —, pareceu-nos ajustado seguir uma metodologia-base que parece apta a qualquer área de estudo. Os três aspectos que a definem são a delimitação do seu objecto, a construção de uma base documental e a integração do tema na agenda teórica do estado da arte. Pondo estes termos de tal modo sintetizados, importa ainda definir objectivos que se vinculem às linhas de investigação adoptadas, tendo sempre em consideração a validação

¹ Cf Faria 2008.

² Cf Rodrigues 1829.

por pares, mas reservando o espaço especulativo que consideramos justamente apropriado. O tema do rosto e da composição escultórica dos seus elementos vem assim servir, por um lado, como uma espécie de lente ou janela que orienta o nosso olhar sobre a questão da composição em escultura e, por outro lado, de pretexto que nos conduz ao olhar escultórico enquanto marco de uma identidade artística e, por isso, de uma intensão ou, como veremos, de um desígnio.

Ainda quanto a este ponto. Embora cada uma das Partes que constituem o trabalho realizem um acumulado histórico e conceptual, não assiste ao todo do trabalho intenções de elucidação exaustiva e erudita que, em todo o caso seriam incompatíveis com o seu propósito principal: o de articular linhas de pensamento capazes de esclarecer contextos de produção e discursividade artística, tornando pertinentes relações que de outro modo permaneceriam invisíveis. Evidentemente, a necessidade dessas relações faz-se sentir na medida em que respondem ao objetivo de construção do nosso conceito orientador.

Para uma elucidação preliminar do que entendemos como “olhar escultórico”, e sem querermos antecipar desenvolvimentos que encontrarão o seu lugar, fará sentido invocar aqui uma passagem de Derrida:

(...) penso ainda hoje que não saberei nunca nem desenhar nem olhar um desenho. Na verdade, sinto-me incapaz de seguir com a minha mão a prescrição de um modelo: como se, no momento de desenhar, eu não visse mais a coisa.³

Derrida fala, na primeira pessoa, de uma incapacidade relacionada com o desenho; percebe-se, no entanto, que essa incapacidade é impessoal, no sentido em que diz respeito a uma perturbação inerente ao processo que lhe subjaz: quando a mão desliza sob a “prescrição de um modelo”, o modelo deixa de ser apreensível pela visão. Naturalmente, a obra de que retiramos esta extracto refere-se a um con-

³ (Derrida 2010: 43)

texto muito preciso (de que nos ocuparemos oportunamente) e que põe em jogo a questão da cegueira como núcleo da representação. No entanto, mesmo isolado desse contexto, ele é sugestivo das nossas intenções neste estudo porque a determinação do olhar escultórico aparecerá aqui, sobretudo, na forma de uma crítica do desenho — entendido este último num sentido muito especial que o aproxima do *disegno* renascentista. Assim, o aproveitamento do problema de Derrida para as questões da prática escultórica é simples de antecipar. A prática escultórica subentende a relação modelar, mediada pelo desenho. Nesse sentido, está abrangida pelo problema que Derrida enuncia. Para fugir a esse problema, tratar-se-ia então de subtraír a produção escultórica a uma relação modelar conformada no regime visual subjacente à prática do *disegno*, com todas as armadilhas da invisibilidade que lhe são diagnosticadas por Derrida.

Uma primeira dificuldade com que esta intenção teria de se confrontar provém do facto de que a existência do modelo não pode deixar de ser reconhecida e que a escultura figurativa ganha esse nome precisamente por estar referida a uma forma ou a um corpo natural modelado; por outro lado, a mão que desenha ou modela e que faz a mediação entre esse corpo e a representação final constitui essa mediação predominantemente na visualidade. É a saída desta aporia, se assim podemos chamar-lhe, que está aqui em jogo: como conceber, portanto, um olhar escultórico que “não deixe de ver a coisa”? Ou, dito de outro modo, como preservar o *disegno* sem que ele pretextue o desaparecimento da coisa? Isso implicará uma expansão do *disegno* de modo a que ele preencha o lapso que antagoniza o deslizar da mão e a presença da coisa.

Dizê-lo assim equivale talvez à tomada de consciência de um elemento unificador do pensamento plástico escultórico, num compromisso avaliado à luz de uma compulsão humana de auto-*reconhecimento* que se pode manifestar primordialmente na escultura.

A escultura é um tempo. Trata-se de um tempo educado sensorial e propriamente, e sempre mediado pela própria acção escultórica, na especificidade

da sua abordagem ao espaço e à sua ocupação, à matéria e à sua presença, que gera afinidades com outras artes, seguramente em disputa, como ela, do espaço volumétrico como a cenografia ou a arquitectura, mas que lhes acrescenta a experiência e a consciência do seu próprio corpo e do seu próprio ser, vivenciado enquanto autor que compõe e age mas também enquanto actor que actua e interage com a sua criação. Mas o que justifica o presente trabalho é a percepção que a acção escultórica trata também de um tempo passível de ser vivido na forma mediada da palavra que a comunica.

Algumas palavras para configurar um breve protocolo de leitura do que se segue. Recorreremos com alguma frequência ao grupo *Laocoonte* com elemento integrante do nosso discurso. Na verdade consideramos que essa obra, mais do que uma obra exemplar da Antiguidade, é a obra paradigmática da Modernidade, na qual cada *um vê o que entende*, dentro da racionalidade naturalista e científica que marca a época, como da sua visualidade e expressividade. Este “modelo” é interrompido ou suspenso ou rejeitado no Modernismo, mas o Pós-Modernismo resgata-o de modo quase imprevisto mas certamente sintomático. O seu sentido paradigmático vale tanto mais que ainda hoje é desenhado pelos estudantes de belas artes e está representado em inúmeras academias ou respectivas instituições herdeiras. Ao mesmo tempo, tendo optado pela não apresentação de imagens (porque acreditamos que a fotografia não pode ilustrar o discurso que pretendemos desenvolver sobre o escultórico) o *Laocoonte* oferece-se como imagem “universal” da memória cultural ocidental, permitindo que possamos recorrer ao seu exemplo sem o documentar visualmente.

Uma segunda nota para as citações e transliterações. Sempre que possível, as citações são apresentadas em português no corpo do texto e, mostrando-se necessário, a transcrição do original respectivo é remetida para nota de rodapé. Algumas citações no texto ou em nota de rodapé mantivemo-las na língua em que foram consultadas, para preservá-las do empobrecimento que a sua tradução poderia envolver. Não havendo indicação contrária, a tradução livre é nossa, a partir da

edição consultada. Para obras cuja língua original não nos é acessível, consultá-mos, por vezes, mais do que uma tradução, a benefício do rigor e do claro entendimento. Do português antigo, nas várias grafias percorridas, optámos por respeitar a grafia original com excepção feita apenas para o *f* ou *f*, que transliterámos para *s* para facilidade de leitura; prescindimos de modernizá-lo: a grafia também é pensamento. Expressões ou vocábulos gregos e latinos, anglicismos e galicismos, ou italianismos e germanismos, são utilizados apenas quando o contexto é por si esclarecedor, ou quando a sua tradução os retiraria do seu sentido original, prescindindo assim de transliteração ou, excepcionalmente, esclarecidos entre parênteses.

Quanto a alguma da terminologia usada. São vários os termos utilizados de modo polissémico que, esperamos, serão sempre justamente esclarecidos pelo contexto em que surgem. Destes, devemos desde já destacar os seguintes:

Modelação: que entendemos ora como 1) acção de modelar uma escultura, habitualmente pela adição de matéria dúctil, como a cera, o barro ou o gesso; ora como 2) o efeito produzido por um modelo epistemológico, conceptual ou ideológico sobre uma determinada prática.

Modelo: 1) protótipo ou maquete — à escala real ou reduzida, destinado a ser reproduzido em material definitivo, mediante a tiragem de moldes ou a transposição de pontos; 2) modelo natural e, especialmente o modelo vivo (humano) ou o modelo artificial, no caso das obras da Antiguidade e outras que são objecto de estudo dos artistas e estudantes de arte; 3) de sistema de ideias.

Simetria: 1) designação comum na tratadística e no discurso artístico para designar proporção, equilíbrio e acordo entre as partes de um todo; 2) equilíbrio e equivalência formais segundo um eixo determinado: no caso do rosto, referimo-nos à sua bilateralidade tomando por eixo de simetria a linha de perfil, no sentido do senso-comum.

Desenho de — : 1) estátua, género que continua a ser praticado no âmbito do ensino do desenho; 2) escultura, desenho preparatório de uma peça ou obra es-

cultórica; 3) escultor, aquele feito por escultor, preparatório da escultura ou com outra finalidade.

Por fim, talvez inesperadamente, “Estátua”: ao usarmos o termo neste estudo, referimo-nos a uma representação tridimensional figurativa do corpo humano, quer de pé, quer em repouso. De resto, o facto de tradicionalmente *estátua* e *escultura* terem sido intermutáveis deve-se ao facto de que a escultura era a linguagem que estava ao serviço da representação mimética do corpo humano, no todo ou na parte. William Tucker⁴ assinalou que não dispomos actualmente de palavra para indicar o objecto da escultura contemporânea. Quer dizer que, a partir de certa altura — provavelmente de Rodin —, as designações “escultura” e “estátua” deixaram de ser intercambiáveis. Quando nos tivermos de referir a esse período, a designação é suspensa e passaremos a referir-nos a “objecto escultórico”.

Quanto à Bibliografia, ela consagra não apenas as obras citadas, mas também obras que, sem o terem sido, fizeram parte do universo reflexivo deste estudo, contribuindo e incorporando-se de modo indirecto no seu resultado. Em situações de recurso pontual e específico, a indicação bibliográfica é referida na sua forma extensa em rodapé e não é retomada na Bibliografia. Documentos disponíveis em linha são devidamente assinalados. É respeitada a norma portuguesa, indicando o ano da edição logo depois do autor para simplificar a remissão bibliográfica. Todas as remissões ocorrem em rodapé, segundo a referência ao autor, ano de edição e página da edição consultada. Referências consecutivas à mesma obra, porém, são incorporados no texto na forma: (*idem*: página), depois da respectiva remissão original em rodapé. Autores com apenas uma obra na Bibliografia são relacionados apenas com o nome e indicação de página.

⁴ Tucker, William, “Modernism, Freedom, Sculpture”, in *Art Journal*, vol. 37, nº 2 (Winter, 1977-1978).

Parte I

DA REPRESENTAÇÃO:

O lugar da Escultura

I - REPRESENTAÇÃO: O lugar da Escultura.

1. A MATRIZ MIMÉTICA.

Durante dois milénios, a resposta a questões como “qual a natureza da obra artística?” ou, mais genericamente, “qual o estatuto da acção humana no mundo?” pareceu ter sido insuperavelmente fixada pelos gregos da idade clássica, em particular, por Aristóteles, quando estabeleceu, com toda a aparência de doutrina, que a “arte” era uma “imitação” da natureza. Ao atribuírem a Aristóteles o estatuto de autoridade inquestionável em matéria filosófica, os teólogos e filósofos medievais preservaram diligentemente essa “fórmula”, mas não sem construir em seu torno uma doutrina de valor normativo: os “artistas” não podiam e não deviam (as duas injunções são contraditórias) ultrapassar o modelo natural ou (na qualificação medieval) o modelo da Criação, a menos que estivessem interessados em renegar o âmbito próprio da sua actividade, os propósitos dela e a sua legitimidade. É na forma desta apropriação que a Escolástica medieval contaminará com a autoridade aristotélica os debates sobre a natureza e o propósito da obra de arte que, posteriormente, inflamarão o Renascimento e a Idade Moderna.

Se, porém, retrocedermos à matriz original clássica da ideia de *mimesis*, de modo, por exemplo, a ganhar clarividência sobre as suas incidências históricas, observamos que a “fórmula” aristotélica, tomada na sua forma explícita, só por duas ocasiões ocorre nos textos originais, em breves passagens do segundo livro da *Física* (194a13 e 199a8), nas quais, de modo surpreendente, Aristóteles não fornece razões que permitam aferir a sua correcção. De resto, a fórmula não constitui sequer o foco dos trechos em que ocorre; ela é apenas invocada como uma proposição de senso-comum, destinada a testemunhar um dado adquirido que ser-

virá de premissa para a argumentação ulterior. Só por si, esta circunstância já tornaria problemática a conclusão de que a questão da imitação constituiria para Aristóteles um ponto doutrinal, na medida em que o são, por exemplo, a teoria dos elementos, o cosmos geocêntrico ou a teoria das causas, para cuja sustentação o filósofo nunca se abstém de fornecer argumentações detalhadas. Acresce que a devolução da fórmula à sua intratextualidade mostra que as preocupações de Aristóteles se referem à natureza e não à “arte”. O seu contexto é a tentativa de refutação das pretensões das filosofias “materialistas” de Empédocles, Anaxágoras e Demócrito, que não consideram o papel das formas e dos fins na natureza. Assim, em 194a13, é afirmado que o estudo da natureza deve incluir o estudo das formas e das coisas naturais, e não só da matéria; e em 199a8 é assinalada a constituição teleológica da natureza, i.e., o facto de a natureza agir segundo finalidades, pelo que ao estudo da matéria e das formas se deve agregar uma análise da natureza em termos de meios e de fins. Em ambas as passagens, a argumentação toma como premissa uma analogia estrutural entre a produção natural e a produção que poderíamos associar à arte. Tal como o que diz respeito a esta última é guiado por fins e, por essa razão, manifesta uma preocupação com a forma, assim também deveriam os filósofos da natureza preocupar-se com os fins da natureza e a forma dos objectos naturais. A ideia central é pois a de que se os filósofos materialistas subcrevem a tese (como Aristóteles o demonstra) de que a arte imita a natureza, então são forçados a aceitar a analogia estrutural em toda a sua extensão e a pressupor um significado filosófico para as formas e finalidades na natureza.⁵

⁵ Embora não possamos dedicar-nos aqui a uma crítica da *mimesis* aristotélica, com vista, por exemplo, a repô-la na verdade do seu significado original — deste ponto de vista, interessar-nos-á sobretudo a influência exercida e o modo como, a partir da matriz medieval, nas suas sucessivas revisões e “deformações”, se constituirá como peça central no debates relativos às artes — acrescentamos, porém, algumas notas para obviar a dispersão de significado a que, mesmo nos textos aristotélicos (e sem, por enquanto, recorrermos à *Poética*) aquela noção parece estar sujeita. Assim, é de assinalar que, na analogia acima referida, Aristóteles parece reconhecer também o papel do acaso ou fortuna (*tyché*), por exemplo, na *Ética a Nicómaco*: “Sendo o fazer e o agir diferentes, a *technê* é necessariamente um caso do fazer, não do agir. E em certo sentido, o acaso e a *technê* estão relacionados ao mesmos objectos; como diz Agathon, ‘a arte ama o acaso e o acaso ama a arte’. A arte [*technê*] pois, como já dito, é um estado relativo ao fazer, envolvendo o bom uso da razão, e a ausência de arte, pelo contrário, é um estado relativo à arte envolvendo um mau uso da

Uma das principais dificuldades com que hoje nos deparamos na “fórmula” aristotélica diz respeito ao *definiens* da proposição (“arte”), cuja tentativa de circunscrição deu origem a uma não menos longa e controvertida tradição. O termo *ars*, adoptado pelos medievais, traduzia, por via latina, o termo *technê*. Em Aristóteles, como na língua grega, este termo possuía uma denotação mais extensa do que o seu equivalente latino e servia a abarcar todas as capacidades operativas do homem na sua relação com a realidade. Com ele, os Gregos indicavam algo mais do que hoje chamamos técnica (ou tecnologia) e muito mais, seguramente, do que aquilo que hoje — por herança renascentista — designamos por “arte” (sendo que, neste último caso, o próprio termo latino *ars* não seria menos irredutível a este uso). A *technê* designará a capacidade humana de produzir formas, o que sem dúvida abrange as formas a que hoje chamamos artísticas, mas cuja extensão é mais adequadamente devolvida se referirmos o termo àquilo que designamos como “ar-

razão; ambos se reportam ao variável” (1140a 18-23). Mesmo na *Física*, afirma que, por vezes, a “arte” ultrapassa a natureza ao produzir coisas que a natureza não poderia produzir por si mesma, mas que os produtores dessas coisas são guiados por fins humanos (199a35). Parece, portanto, rejeitar firmemente que a produção humana imite simplesmente a produção natural, i.e., que seja uma cópia simples dos seus produtos e processos. A sua intenção parece ser antes a de estabelecer uma concepção mais geral de reprodução da natureza baseada na analogia estrutural acima identificada: o procedimento de produzir artificialmente coisas materiais para fins humanos corresponde (é análogo) ao processo teleológico da produção natural orientada a fins naturais. Uma vez que esta última é mais rigorosa que a primeira (na medida, induzimos, em que não permite o acaso) tem para a primeira um valor exemplar. A não ser pela sua inserção, como podemos dizer, na estrutura teleológica da natureza, a actividade humana seria destituída de propósito e, logo, não poderia haver “arte”. A imitação decorre pois no nível mais geral da orientação e da intencionalidade da obra humana; cf., por exemplo, *Física*, 199a10: “Again, where there is an end, the successive things which go before are done for it. As things are done, so they are by nature such as to be, and as they are by nature such as to be, so they are done, if there is no impediment. Things are done for something. Therefore they are by nature such as to be for something. Thus if a house were one of the things which come to be due to nature, it would come to be just as it now does by the agency of art; and if things which are due to nature came to be not only due to nature but also due to art, they would come to be just as they are by nature.” Assim, se uma produção humana corresponde a uma produção natural, então é para ser feita do mesmo modo que a natureza a faz, e este modo de fazer é dirigido passo a passo pelo objectivo final (199a8). Do mesmo modo, se uma coisa natural é reproduzida pelo homem, então é para ser reproduzida como se a natureza a produzisse. Assim, se uma casa fosse uma produção natural, como Aristóteles diz por razões de analogia, então seria feita pela natureza do mesmo modo que é feita pelos homens.

tificial”.⁶ É talvez este o sentido dominante na explicação do termo dada por Aristóteles: “A *technê* diz respeito a um devir, isto é, à deliberação do modo como se conduzirá à existência uma coisa susceptível tanto de ser como de não ser, uma coisa cujo princípio [*archê*] reside no produtor e não na coisa produzida”.⁷

Só neste sentido amplo nos é talvez permitido traduzir *technê* por “arte”; porém, durante dois mil anos, foi no campo mais restrito da produção de arte (entendida em sentido moderno) que as implicações da formulação aristotélica foram recolhidas. Em particular, o regime mimético da *technê* apareceu modalizado em duas possibilidades extraídas, também elas, de palavras de Aristóteles: “Em geral, a acção humana ou completa o que a natureza é incapaz de completar ou imita a natureza.”⁸ A definição é dual e exprime, aparentemente, uma dupla acepção da natureza. Por um lado, a natureza é encarada como princípio produtivo que “completa”, ela própria, as coisas que a integram (o que a escolástica medieval viria a designar com o termo *natura naturans*); por outro, ela é percebida como uma for-

⁶ Embora, como é evidente, Aristóteles (à semelhança de Platão) antecipe a distinção que hoje reconhecemos entre arte e técnica, essa distinção não tem correspondência no plano lexical. O uso substitutivo de *poiesis*, por exemplo — de resto muito mais frequente em Platão — não diz respeito à distinção aqui discutida. Se a apropriação medieval ainda denota o poético como um domínio geral do fazer, cujo carácter mais ou menos indeterminado depressa seria semanticamente afectado ao *efabulare* e à *inventio*, e, por essa via, a um género discursivo, a poesia, para os gregos da Idade Clássica ela conserva uma relação distintiva, não à *technê*, (a cujo significado se sobrepõe parcialmente) mas à *praxis*, como Aristóteles deixa expresso na *Política* (1254a): *ho dê bios praxis ou poiesis estin* (a vida consiste em agir, não em fazer coisas). “These words”, escreve Jacques Taminiaux, “deal with life, not in the sense of *zoe*, but in the sense of the mode of being (or existing) specific to humans. The mode of being of humans does not consist in producing, but in acting. In Greek, the verb *poiein* and the substantive *poiesis* designate an activity involving things rather than people, whereas the verb *prattein* and the substantive *praxis* designate an activity concerned first and foremost with the agents themselves.” (Taminiaux: 111). A *technê* não designa, como a *poiesis*, um domínio da acção referido a uma economia das coisas, mas, mais genericamente, o domínio *epistémico* no qual esse fazer é articulável.

⁷ *Ética a Nicómaco*, 1140a10-14. Nesta definição está já implicado o princípio da possibilidade que marcar o tratamento aristotélico da *mimesis* na *Poética*, cuja discussão reservamos para o momento próprio.

⁸ *Física*, II, 8; 199a 15-17

ma global produzida ou “completada” (*natura naturata*). O elemento comum na dualidade está em que ambas as naturezas são imitadas (ou imitáveis). A imitação da forma “completada” não suscita dificuldades especiais, e resolve-se no acto de “erguer um espelho perante a realidade” que já havia merecido a repreensão platónica na *República*⁹ (a que já iremos). Já a imitação da natureza como princípio produtivo supõe a tarefa de continuar aquilo que a natureza não “completou”, tarefa que só pode ser realizada se se seguir de perto, por assim dizer, a prescrição da própria natureza, tomando em mãos o que está inerentemente dado e levando-o ao seu acabamento. É esta acepção de “imitar” que regula, por exemplo, a declaração da *Política* de que “o propósito da educação, tal como o da *technê* em geral, é somente o de imitar a natureza corrigindo as suas deficiências”¹⁰. É esta espécie de intermutabilidade entre arte e natureza que justifica o exemplo supracitado da “casa”, que a esta luz pode ser interpretado nos seguintes termos: o construtor de uma casa apenas faz o que a natureza faria se estivesse capacitada, por assim dizer, para “fazer crescer” casas¹¹. Significa isto que natureza e arte são estruturalmente idênticas e as características próprias de uma esfera podem, sem perda, ser transpostas para a outra. Há, no entanto, uma característica que permanece intransitiva e que é conveniente assinalar: a natureza, ao contrário da acção humana, é destituída de “situação original”. Com efeito, Aristóteles dispensa-se de pensar o requisito de um momento em que nada existe especificamente. Uma vez que — como é congruente pensar no interior do espírito grego — toda a existência específica já está aí desde sempre, não existe no processo natural nenhum momento em que qualquer coisa foi primeiro “concebida” e depois “executada”; numa palavra, não existe o momento criacionista ou, se quisermos, de deliberação, que, no acordo com a citação *supra*, fica assim reservado como prerrogativa exclusiva do acto imitativo humano.

⁹ Platão, *República*, 596d.

¹⁰ Aristóteles, *Política*, IV, 17; 1337a 1-2.

¹¹ *Física*, II, 8; 199a 12-15.

A dinâmica cultural e intelectual subjacente à concepção da *technê* imitativa, nos seus contornos gregos fundamentais, terá conhecido a sua elucidação mais profunda nos seminários que Martin Heidegger proferiu em 1929 sobre os *Conceitos Fundamentais da Metafísica*. Nesses seminários, que representam a viragem de Heidegger para o marco que orientará toda a sua reflexão posterior — a herança grega — constata o filósofo alemão que, durante mais de dois mil anos, vigorou um certo regime de relação do homem ao mundo e às suas obras (relação a que ele chama o “habitar” do homem) de cariz técnico-metafísico cuja matriz pode ser encontrada na cisão grega entre a natureza (a *physis*) e a obra humana, mais precisamente, na percepção grega clássica da *technê* e nas distinções que essa percepção operou na experiência da realidade com legado no destino moderno do Ocidente. A relação ao mundo herdada dessa distinção, uma relação de “velamento” ou “obscurecimento” recíproco do homem e dos entes no meios dos quais “habita”, tem origem no momento crucial da filosofia clássica grega, representado nas filosofias de Platão e Aristóteles e numa certa determinação fundamental que as atravessa. Essa determinação relaciona-se com o novo estatuto atribuído à *physis* pela filosofia clássica, que opera a sua identificação expressa, não já como a possibilidade fundamental dos entes no seu todo — modo amplo em que ainda seria devolvida no pensamento poético e trágico anterior à filosofia clássica —, mas já definitivamente como “natureza”, como um existente entre os outros existentes, como um objecto epistemicamente demarcado e uma região excepcional delimitada no seio da multiplicidade dos entes. Esta contracção e empobrecimento do sentido da *physis* teve a consequência fundamental, segundo Heidegger, de remeter tudo o que diz respeito ao homem e ao seu fazer a uma esfera de determinações periféricas à da natureza. No trabalho de demarcação da *physis*, foi também o homem, simetricamente, emprestado a uma constituição epistémica autónoma que só pode operar num devoluto súbito da natureza:

no processo de esclarecimento da noção de φύσις [*physis*], na acepção de um subsistente-por-si-mesmo, (...) contraímos esta noção perante aquele ente que, em razão da produção, é através do homem. A partir daqui, conquistamos o conceito contrário ao de φύσις, o conceito que abarca tudo o

que diz respeito ao fazer e ao não-fazer humanos, ao homem no seu fazer, [...] aquilo que os gregos designam como ἦθος [*ethos*]. (...) ἦθος visa a atitude do homem, no seu *portar-se* como um ente diverso da natureza em sentido estrito (...). Com isto, temos duas regiões fundamentais.¹²

A distinção operativa neste extracto é a que separa o ente que subsiste por si mesmo e o ente que é trazido à existência por meio da produção do homem, i.e., o ente da *technê*, cujo conjunto forma o seu *ethos*. É a partir da retracção da primeira “região” que o domínio do humano (o *ethos*) emerge e se deixa esclarecer como determinação complementar. O que diz respeito ao homem só responde por uma dimensão própria na medida em que, no seio do existente, é diferenciado da *physis* e ele próprio simetricamente reduzido a uma “região”. O homem ganha um acesso epistémico apenas por intermédio desta separação; assim separado, passa a ser aquilo que apenas se reconhece como o que viabiliza e habita no seio do *produzido*. Porém — e aqui se joga a estrutura fundamental que lançará a *mimesis* no seu destino milenar — o produzido é, por efeito modelar, o imitado, enquanto que a *physis* é o modelo epistémico da imitação. Com efeito, tal como a essência dos entes (*ousia*) está para o “aparecer” no reino da *physis*, assim está o homem para o seu feito (o seu *technon*), no reino do produzido; e tal como a *ousia* produz o ente no seu aparecer, produz o homem o seu *technon*. O ente que subsiste por si mesmo — a natureza — objectiviza-se então como o modelo do fazer do homem (e já não, por exemplo, como modelo do homem no seu fazer).

Mas isto leva-nos, por compulsão lógica, a uma segunda implicação que diz respeito ao modo como, neste quadro, se compreenderá a natureza epistemicamente “entificada”. É que atribuir à *physis* um valor modelar é, conversamente, atraí-la (e instituí-la conceptualmente) a um quadro de pensamento ordenado pelas categorias da produção, do imitar e do reproduzir. A natureza epistémica, em suma, converte-se em algo destinado a justificar a especificidade própria do fazer do homem e a servir os desígnios respectivos. Isto mantém uma unidade estrutural na

¹² Heidegger 2003: 43.

separação das duas regiões: o próprio do homem e o próprio da natureza tornam-se assim domínios que, embora artificialmente separados, estão compreendidos na mesma racionalidade produtiva. Precisamente, esta nova unicidade, na qual a natureza é projectada como uma espécie de *hyper-technê*, apta ao aproveitamento e ao poderio do homem, suscitará a Heidegger a conclusão de que também o homem, conversamente, é entificado e produzido, submetido a uma norma modelizadora e feito *technon* de si mesmo (*idem*: 45).

A expectativa que poderia ser levantada pela tese de Heidegger seria a de uma formulação do sentido da obra de arte (grega) anterior a esta instituição metafísica da experiência que, na mediação das exclusões que institui, acaba por consagrar o modelo mimético: em suma, o que seria uma arte anterior ao regime mimético e ainda intocada pela separação entre ela mesma e o seu “modelo”. Embora essa questão permaneça não formulada nos seminários de 1929, e os tratamentos subsequentes da questão artística não a visem expressamente, podemos entender o texto mais tardio sobre *A Origem da Obra de Arte* como plasmado nessa intenção. É assim que, nesse texto, a obra de arte grega *original* surge numa primordialidade perante a qual a distinção entre o ser e o parecer é ainda totalmente desconhecida e o fazer artístico, em geral, se patenteia na total indiferença ou ignorância da separação mimética:

Uma obra arquitectónica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí, de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. (...) Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o seu recinto não se desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que nascimento e morte, desgraça e bênção, triunfo e opróbrio, perseverança e decadência conferem ao ser humano a figura do seu destino. (...) O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva de si mesmos. Esta visão permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não se tiver

escapado dela. O mesmo acontece com a imagem do deus, que o vencedor, no torneio, lhe consagra. Não é uma cópia para que, por ela, mais facilmente se tome conhecimento do aspecto do deus, mas sim uma obra que deixa o próprio deus estar presente e, por isso, é o próprio deus. O mesmo é válido para a obra de linguagem. Na tragédia, nada é representado ou exibido, trava-se antes a luta dos novos deuses contra os antigos. Como a obra de linguagem se constitui no dizer do povo, ela não fala desta luta, antes altera o seu dizer, de modo que cada palavra essencial trava esta luta e propõe à decisão o que é sagrado e o que é ímpio, o que é grande e o que é pequeno, o que é corajoso e o que é covarde, o que é elevado e o que é superficial, o que é soberano e o que é servil.¹³

Estamos, portanto, perante uma *possibilidade* da obra de arte na qual ainda não se terá feito repercutir o elemento traumático e refundador que emerge distintamente na época clássica e na filosofia que lhe corresponde: referimo-nos à percepção (ou postulação) de uma divergência necessária entre a imagem e o modelo. Essa cisão, que remonta ao século V a. C. e marcará para sempre um desconforto essencial à percepção e à produção da arte, é formulada originalmente por Platão, ao distinguir, no interior da representação, entre a forma (*eidos*) e a imagem ou simulacro (*eikon*). É legítimo supôr que, antes de Platão, não se fizera sentir qualquer receio de identificar, por exemplo, o divino ou a forma ideal com a matéria “degradada” na qual unicamente se dá a possibilidade do *eikon* (é o que está em causa nas palavras de Heidegger sobre o templo grego); e, nesse sentido, parece válida a glosa ou corroboração das palavras de Heidegger segundo a qual “o deus grego arcaico e clássico era representável e, de resto, com tanta frequência que não era na verdade distinguível da sua representação”¹⁴. Platão insistirá, porém, na ne-

¹³ Heidegger s.d: 38 e 40-1.

¹⁴ Besançon, Alain, *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris: Folio, 2000: 14. No mesmo sentido, Jean-Pierre Vernant argumenta que, antes de Platão, a cultura grega encarava a imagem como uma actualização ou presentificação do representado. Estátuas arcaicas dos deuses, por exemplo, eram vistas não como simples reproduções ilusionistas da divindade mas revelações efectivas daquilo que, de outro modo, permaneceria invisível: cf. “De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence”, in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris: La Découverte, 1996: 339ss.

cessidade de pressupor uma cisão interna no reino da representação e, subordinadamente, uma diferente gradação valorativa dos aspectos assim cindidos. A representação nunca poderá igualar a coisa que representa. Pretender o contrário seria estulto (e, como se aprende na *República*, politicamente perigoso). Uma *reductio ad absurdum* desta pretensão ocorre no *Crátilo*, o diálogo sobre a linguagem, e fornece-nos uma boa introdução às intenções de Platão. Sócrates exorta o seu interlocutor a imaginar dois homens: um deles, Crátilo; o outro, a imagem [*eikon*] de Crátilo. E imagina:

Sócrates. — E se um deus, não contente de reproduzir a tua cor e a tua forma, como os pintores, representasse para além disso, tal como é, todo o interior da tua pessoa, representando exactamente as características de suavidade e de calor, e juntasse o movimento, a alma e o pensamento, tal como são em ti: Resumindo, se todos os traços da tua pessoa, ele pusesse ao teu lado a cópia fiel? Haveria então aí Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou ainda dois Crátilos?

Crátilo. — Dois Crátilos, Sócrates, parece-me.

Sócrates. — Vês portanto, meu amigo que é preciso procurar um outro género de exactidão para a imagem e para o que falávamos há pouco sem querer obrigatoriamente que a ausência ou a adição de um pormenor faça desaparecer a imagem? Não sentes tu quanto estão as imagens longe de encerrar o mesmo conteúdo dos objectos de onde elas são as imagens?

Crátilo. — Certamente

Sócrates. — Seria ridículo no entanto, Crátilo, o tratamento que os nomes inflingiriam aos objectos que designam, se fossem feitos em todos os sentidos à sua semelhança. Tudo seria duplo, sem que pudéssemos distinguir onde está o objecto ele mesmo e onde está o nome.¹⁵

A negação da duplicidade da representação implicaria um paradoxo risível: se não houvesse um grau de privação de ser na imagem (em relação ao modelo) e ela não contivesse, por conseguinte, uma diferença, o mundo seria um intolerável

¹⁵ Platão, *Cratyle*, 432b-c.

desfile de duplicados (ou, em alternativa, para invocar o exemplo já citado, o deus estaria apenas e só na estátua que o presentifica integralmente). Mas Sócrates, na sua segunda intervenção, infiltra uma outra ideia: no interior da própria diferença da imagem, é irrelevante o grau de semelhança que ela realize: ela permanecerá sempre no seu estatuto de imagem. Esse estatuto não é modificado com o acto de acrescentá-las, manipulá-las ou retocá-las. No plano da imagem, em suma, nada que seja acrescentado ou retirado representa uma diferenciação real. A nada, por conseguinte, podem elas remeter, a não ser a si mesmas.

*

Que o conceito de *mimesis* nos chegue, por via renascentista e moderna, saturado de implicações relativas a uma teoria ou a uma estética da obra de arte, ou ainda, subordinadamente, a uma teoria da situação da obra de arte numa escala geral do conhecimento, não decorre apenas de um imperfeito entendimento do significado grego de *technê*. Essa circunstância terá recebido o seu impulso mais decisivo na recuperação da *Poética* de Aristóteles para a cultura ocidental, em meados do século XIII, e da conexão que o pequeno tratado estabelece entre o conceito de *mimesis* e uma teoria do poema bem ordenado (a que remete a noção de *poética*). É certo que essa conexão estaria já bem consolidada no espírito medieval, mercê das várias *poéticas* subsidiárias de origem romana (em particular, a horaciana) ou helenística remanescentes do mundo antigo ou entretanto redescobertas, nas quais nunca deixa de comparecer uma qualquer noção de *mimesis* investida da conexão acima referida; mas nenhum desses textos, no entanto, terá gerado um sistema normativo, nem a sua difusão beneficiou de uma autoridade equivalente à de Aristóteles, que obrigasse, nomeadamente, à importação da questão artística para o conjunto das preocupações intelectuais medievais.

A conexão referida, no entanto, obteve os seus foros na obra de Platão, que foi o primeiro a dar expressão sistemática a uma ideia — a de *mimesis* — sujeita a

um uso meramente disperso no pensamento e na poesia grega anteriores a ele.¹⁶ Essa sistematização não se limita a recolher e comentar a noção pré-existente de *mimesis*: Platão usa-a, como já sugerido, para redefinir radicalmente a própria noção de arte como essencialmente mimética, i.e., como representação de uma outra coisa, como presença daquilo *que ela não é*.¹⁷ Será a partir deste marco inicial que a questão da *mimesis* se transformará no pano de fundo para uma inteira filosofia da arte; nessa perspectiva, a *Poética* de Aristóteles é apenas a primeira instância de repercussão da síntese platônica. É certo que a influência exercida pelo tratamento platônico da *mimesis* não conheceu, nos domínios que aqui nos ocupam, valor comparável à influência exercida pelo tratado de Aristóteles, e não apenas pela razão contingente de que o Ocidente medieval e moderno apenas posteriormente tenha conhecido os textos platônicos significativos, nomeadamente, o Livro X da *República*: o facto deve-se sobretudo ao desinteresse de Platão pelas questões relativas a uma *poética*, o que tornava aqueles textos inúteis sob o ponto de vista das preocupações que talvez mais fortemente impelisse os leitores interessados, nomeadamente, a busca de *precipienda* com que abastecessem os aspectos práticos da sua arte. Por esta razão — i.e., pela influência apenas secundária que exerceram nas teorias modernas da arte, estritamente consideradas — dedicar-nos-emos apenas epigraficamente à *mimesis* platônica. Mas isso é tanto mais necessário quanto, inclusivamente, o modo como a *Poética* aristotélica se implantará centralmente naquelas teorias, transporta a marca original do confronto com o precedente platônico, do qual, sem dúvida, é uma das muitas instâncias no *corpus* aristotélico.

Dizer que a *mimesis* platônica apenas assumiu um valor secundário nas modernas teorias da arte resulta de um preciosismo terminológico que exige ser justificado. Isto não significa uma negação da profunda, e até decisiva, influência

¹⁶ Cf. Halliwell 2002.

¹⁷ Uma formulação que, na obra platônica está a um curto passo de outra mais negativamente conotada e que vai ter larga fortuna na filosofia da arte ocidental: a de que a representação é o não-ser daquilo que pretende presentificar. Por outras palavras, a presentificação artística dessa outra coisa (de que ela vive) equivale à sua nadificação.

exercida pelo platonismo nas direcções e nos debates formadores da história da arte; não o fez, porém, na forma normativa a que associamos as poéticas.¹⁸ Com efeito, a influência da doutrina platónica da *mimesis*, neste aspecto, ter-se-á feito sentir por via indirecta, em particular através do modo como impregnou os discursos e os climas mentais em que, ao longo da tradição, se apuraram questões mais gerais relativas a uma doutrina da arte e do seu valor. Este destino artístico do platonismo ficar-se-á a dever à natureza específica do tratamento que reserva para a *mimesis*, que se terá comunicado à posteridade apoiado em duas frentes fundamentais. A primeira, de natureza polémica, interpela o estatuto e o valor da *mimesis* artística — uma interpelação longe de respondida e que se mantém intacta no seu poder de perturbação — e coloca a arte num plano de irreconciliação com a filosofia (ou mais exactamente, com o conhecimento). A segunda é a que, ao mesmo tempo, impede uma resolução satisfatória da questão da *mimesis* no domínio pu-

¹⁸ Não é evidentemente indiferente que tenha sido sob a égide platónica que se dá o surgimento da *Accademia del disegno*, em Florença. A filiação é notória desde logo na intencionalidade do nome com que se fez designar e que a memória da época clássica conservara na sua associação a Platão. Mas também no facto de que essa Academia foi moldada à imagem da Academia filosófica de inspiração platónica que, na mesma cidade e sob os mesmos auspícios (os dos Medici), fora fundada em 1462, reunindo nomes como os de Marsílio Ficino ou Pico della Mirandola. Mas é necessário ver de que platonismo se fala neste caso: trata-se daquela formação sincrética herdada do medievalismo e com ligação muito remota a Platão, cuja função nunca excedeu a esfera religiosa e que emprestou o seu nome a um conjunto de doutrinas, variavelmente embebidas de pensamento cristão, islâmico, judaico ou estóico, que sempre o mantiveram na relação directa com uma teologia. Para este assunto, cf. Kristeller, cap. IV. Por outro lado, a fortuna do platonismo foi a par da sua adaptação interessada (e, muitas vezes, incompreensão). No Renascimento foram influentes as leituras de Cícero e de Séneca que pressupunham que as Formas platónicas podiam servir de modelo a imagens ou, como lhes chamaram, *mimemata*, coisa que Platão, na *República*, nega veementemente (598a e 507b-c): as ideias não podem ser apreendidas pelos sentidos. Apesar disso, a convicção de que as imagens podem referir-se ou representar as Formas platónicas surgiu recorrentemente na história teórica da *mimesis*, decerto para enfatizar ou resgatar o valor das imagens. Mas uma poderosa influência platónica nas artes da Renascença deriva da formulação de beleza que, herdada de Plotino, Ficino lega no seu tratado sobre o *Banquete* de Platão (*De Amore*), que serviu de âncora metafísica para as artes do seu tempo e que terá encorajado o distanciamento de pintores e escultores do simples naturalismo, promovendo a alegorização e a idealização (v. *infra* neste capítulo). O motivo condutor seria o de que a tarefa do artista é o de reproduzir a actividade criadora do divino, fazendo com que nas suas obras as Formas ou Ideias inteligíveis aparecessem mais claramente materializadas do que na natureza física. O estudo mais importante sobre esta tradição nas artes é o de Panofsky 2000.

ramente estético ou artístico, vinculando-a, desde logo, a preocupações filosóficas mais vastas como as da relação lógica entre verdade e falsidade, ou epistemológica, entre razão e realidade. Trata-se aqui, por outras palavras, de vincular as imagens, as estátuas, os poemas ou a música ao arco abrangente de uma filosofia da representação tal como incorporada no pensamento, na percepção e na linguagem humana como um todo. Uma consequência significativa deste segundo postulado — e traumática, do ponto de vista de uma história da arte — é a de que ele obrigaria a considerar Sófocles, Michelangelo ou Cézanne, por exemplo, segundo o lugar que ocupariam, não na história da arte, mas na história filosófica.

Outros aspectos apresentam-se originalmente solidários no tratamento platónico da *mimesis*, embora a recepção posterior da *mimesis* e a sua adjudicação ao número dos conceitos de domínio artístico tenha, de algum modo, exigido o preço da sua expurgação. Esses aspectos são particularmente evidentes na *República*, texto que coloca a *mimesis*, por um lado, no centro de uma crítica a que poderíamos chamar teológico-política e, por outro, sugere a existência do que podemos chamar um “círculo mimético” originário, digamos, uma forma — grega ou não — de enraizamento espontâneo na existência que é, no seu todo, mimética, com reflexo, por exemplo, na constituição do tecido político, no comportamento comum e na vida emocional, e que, numa palavra, constituirá aquilo que já vimos acima designado por *ethos*, que a filosofia medieval designaria com o termo *habitus* e que hoje designamos por “cultura”. Aqui residirá uma das razões para que o tratado político e constitucional intitulado *República* acolha de modo tão generoso uma crítica de um conceito que o ouvido ocidental se habituará a relacionar com a obra de arte: é que aquele texto pode ser lido, com efeito, como o protesto filosófico (ou dos homens de saber) contra o regime geral da *mimesis* que consideram estar na fundação do todo cultural grego: “ou não te apercebeste”, diz Sócrates a Gláucon, “de que as imitações, se se preservar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?”¹⁹

¹⁹ *República*, 395d.

É particularmente revelador que, na *República* — o texto que, a par do *Banquete*, fundaria toda a influente posteridade da *mimesis* platónica na história das artes visuais —, a crítica da *mimesis* apenas aflore a questão específica da visualidade artística e da imagem material de modo disperso e no interior de uma única passagem (596a-603c). Como é bem sabido, a atenção de Platão concentra-se, com particular acrimónia, no trabalho dos poetas, em especial os trágicos, e é a esse alvo preferencial que repetidamente devolve as questões levantadas pela invocação da pintura. É, portanto, enquanto investida deste valor analógico que a pintura comparece na *República*. Se boa parte do trabalho artístico do Ocidente e da teoria que o fundou terá sido a tentativa — bem ou mal sucedida — de escapar à nefasta e paralisante incriminação platónica das imagens, compreende-se que essa tentativa, sobretudo no caso da pintura, se tenha subordinado historicamente a uma justificação e desagravo da poesia. Mas a escassez da referência pictórica não será apenas contingente e sem significado interno. Parece adequado tomá-la como indicação de que Platão está inclinado a pensar que o problema da representação pictórica não encontra a sua resolução plausível no interior de uma argumentação individualizada, mas sim enquanto caso de uma crítica geral da *poiesis* enquanto paradigmaticamente no trabalho dos poetas.²⁰ Se esta secundarização crítica das artes pictóricas pode ser justificada pelo facto de a crítica que Platão dirige à *mimesis* poética lhes ser linearmente extensível, é a própria natureza e conteúdo dessa crítica, por outro lado, que torna assinalável, senão intrigante, a referência nula à escultura, em particular à estatuária, e a sua exclusão total da discussão da *mimesis*, o que é sugestivo de que ela ou não contribui de modo relevante para essa discussão ou, o que é mais interessante, que permanecerá, em quaisquer circunstâncias, alheia a quaisquer contributos críticos ou cognitivos que dela possam decorrer.²¹

²⁰ Trata-se de uma lógica ela mesma consagrada, em certa medida, nas particularidades da língua grega. Enquanto que o “pintor” recebe um nome específico (*zográphos*), o poeta (*poietes*) recebe um nome derivado da actividade que diz respeito a ambos (*poiesis*). (Consultámos, para a recolha destas informações, a edição bilingue de Émile Chambrier: Platon, *La République, Livres VIII-X*, Oeuvres Complètes, Tome VII, 2^e partie, Paris: Belles Lettres, 1934).

²¹ No *Index* da sua tradução da *República*, Allan Bloom contabiliza apenas cinco ocorrências do tópico “escultura” (*andrias*, em 361d, 420c-d, 514c, 515a e 540c) todas elas de teor incidental e

O conteúdo a que nos referimos diz respeito ao facto de que, na *República*, a ordem argumentativa no interior da qual surge a crítica da *mimesis* se referir, na verdade, à questão de fundo de como remediar a relação entre o homem e o deus ou, mais exactamente, de garantir uma teologia verdadeira. Este problema põe-se porque a alma humana, por obra das ficções poéticas, foi “posta no erro a respeito das coisas que são” (382b), quer dizer, foi vitimada pelas teologias ilusórias tecidas pelos poetas. Ora, é para evitar que “digam tantas mentiras a este respeito” (381d), e uma vez que “não há nada do poeta mentiroso no deus” (382d), que Sócrates desfere o seu ataque contra o complexo de falsidades a este respeito promulgadas, não só por Homero e Hesíodo, mas também pelos poetas trágicos e os sofistas. Esta crítica teológica terá como corolário, como é bem sabido, a ordem de expulsão dos poetas da cidade, que aparece justificada na medida em que a apresentação poética dos deuses faz doentes as almas e deposita nelas a semente de toda a tirania. Ao proporcionar ou fomentar o erro da alma, a poesia está assim em situação de diferendo com os fins de uma cidade correctamente ordenada. A instauração da boa cidade não pode ser efectuada sem um cálculo referido às almas dos seus cidadãos, e requer assim uma *periagogê* (uma meia volta, 518d-e) da alma ignorante para a verdade do deus; nessa medida, a cidade bem ordenada é a cidade habitada por almas igualmente bem ordenadas, quer dizer, almas que vivam intocadas pelo poder corruptor da imitação poética.

Sob este ponto de vista, a crítica da *mimesis* pode assim ser entendida, no horizonte mais geral da cultura grega, como a crítica da *impropriedade* do mito, cujo ascendente sobre aquela cultura é obra devida aos poetas. É para destruír pela base esse ascendente que Platão visa a *mimesis*, pois que ela é, por assim dizer, o

sem relação com conteúdos argumentativos. Duas das ocorrências pertencem ao contexto da célebre Alegoria da Caverna, e refere com elas Platão a natureza de alguns dos objectos que, carregados pelos escravos, projectam as sombras percebidas pelos prisioneiros da caverna. Cf. Bloom, Allan (transl.), *The Republic of Plato*, New York: The Basic Books, 2ª ed., 1991. Num universo cultural (e numa cidade) tão prolixamente povoada de estatuária, esta escassez referencial abre-se a toda a especulação. Entender essa omissão premeditada talvez nos levasse longe, menos na compreensão de Platão do que da escultura grega.

seu fundamento “técnico”. A este respeito, é necessário observar que Platão (sempre pela boca de Sócrates) não se exime de confessar um amor por Homero que, nutrido desde a infância, ainda agora o impede de falar (595b); e alude à poderosa sedução do ritmo, do metro e harmonia poéticas (601b) ou do prazer que decorre da representação realista (605c-d). Isto significará que o filósofo não está em guerra com a poesia enquanto *technê*, mas sim com o carácter mimético da sua utilização, nomeadamente, com a pretensão dessa *technê* a produzir um discurso de “verdade”. Neste ponto, a *mimesis* é repreensível por uma razão principal: a de que a imitação não é o original — e a verdade, como podemos inferir, *não é senão a relação ao original*. Entre o original e a imagem há o lapso de uma distorção. Deus cria a mesa (enquanto forma ou ideia pura) e o carpinteiro, imitando-a, incorpora distorcidamente essa forma na mesa artificial que produz.²² O pintor ou poeta que faz a *mimesis* desta mesa imitada acrescenta-lhe outro grau de distorção. À distorção de uma distorção, em princípio, poderíamos associar a expectativa de uma reposição do original distorcido; mas a imitação poética só conserva a distorção prévia para agravá-la: por essa razão, o trabalho do artista mimético está “três pontos distanciado da realidade” (596a). Ele apenas *ergue um espelho* perante o mundo (596d), reclamando o conhecimento de tudo o que nele dá por reflectido, quando, de facto, tudo o que se deixa reflectir, junto com o conhecimento que o poeta reclama, é pura imagem e fantasma.²³

²² O carpinteiro serve aqui como imagem, no mundo humano, do *demiourgos*, de cujo trabalho imitativo as formas naturais (digamos, as muitas instâncias da forma “flor”) são a consequência. Isto confirma a observação heideggeriana do entendimento do processo natural à luz do fabrico humano.

²³ Platão submete também a *mimesis* a uma segunda censura que convém assinalar: o artista mimético, ao reproduzir o objecto, é guiado, não pela realidade dele, que desconhece, mas pelo utente. Não faz assim qualquer tentativa de representar, mesmo que *à distância de três*, a verdade do original, mas apenas a da aparência do original que agrada ao seu público. O erguer do espelho produz uma *causalidade do agrado* que só diz respeito à aparência. Esta censura, no entanto, aparece particularmente apontada aos poetas trágicos e aos objectivos emocionais da sua arte, que os assimila, por outro lado, aos sofistas e ao uso que estes fazem da retórica.

*

O facto de que Aristóteles tenha empreendido a composição de uma *Poética* constitui, por si só, uma divergência assinalável em relação ao precedente platónico. Platão insistira abundantemente em que não é o uso da razão que conduz o poeta à composição dos seus poemas (ou, subordinadamente, o pintor à composição das suas imagens), nos quais apenas se acolhem aparências desprovidas de essência. Trata-se de um tema que comparecera já na defesa de Sócrates perante o tribunal de Atenas: “reconheci que não era por sabedoria que os poetas faziam o que faziam, mas por um dom de natureza ou por inspiração divina, tal como os adivinhos entendidos nos oráculos também falam de muitas e belas coisas, mas nada sabem do que dizem; eis o que se passa com os poetas, parece-me.”²⁴ Este juízo, que esvazia a arte mimética de qualquer valor epistémico, implicaria já a desvalorização ou interdição de qualquer tentativa de formulação de uma arte poética considerada como técnica geral do efeito produzido. Assim, a composição de um tratado poético como o de Aristóteles, de resto tão concentrado nas questões do fazer técnico, é uma forte objecção à posição platónica e uma corroboração do valor epistémico que é preciso reconhecer à poesia (ou, lido de outro modo, é uma revogação do exílio simbólico a que Platão votara os poetas).

Para evitar a tentação de dispersão, concentrar-nos-emos, nesta breve abordagem do texto aristotélico, em aspectos que nos mantenham no interior do conjunto temático até agora desenvolvido.²⁵ Uma observação de teor genérico, sob

²⁴ *Apologia de Sócrates*, 22b-c.

²⁵ Uma tentação compreensível se tivermos em vista a multiplicidade das estimulantes questões ali levantadas, desde a analogia entre obra de arte e o animal, à questão da boa composição, das muitas inferências que seria necessário estabelecer entre o que é dito do poema e poderia ser dito, por exemplo, da obra plástica, e outras resultantes, por exemplo, do carácter inacabado do tratado. De entre uma bibliografia inesgotável, destacamos as análises de Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics: The Argument* (Cambridge (MA): Harvard University Press, 1957), o marco interpretativo clássico nos estudos literários contemporâneos; para uma visão sinóptica, cf. os ensaios reunidos em Rorty 1992; para aspectos filosóficos relevantes, Kaufmann, Walter, *Tragedy and Phi-*

este ponto de vista, faria notar que Aristóteles, em coerência com o que já escrevera na *Física*, não desafia a asserção platónica básica de que toda a arte — todo o “fazer” — é essencialmente mimético; tal como Platão, de resto, agrupa todas as artes sob a rubrica do mimético. Mas um primeiro ponto de divergência, no plano temático, é constatável desde logo quando Aristóteles, rejeitando a doutrina originada na tradição poética e depreciativamente adoptada por Platão, situa a origem da poesia não na *theia moira*, i.e., a divina inspiração que insufla os poetas, mas num “desejo de imitar” que é “congénito ao homem” (1448b). Depois, aprofundando essa divergência, trata de recuperar a poesia para o conjunto dos interesses do conhecimento e ilustra essa intenção com um *topos* que se tornaria célebre, o da comparação entre a poesia e a História, comparação de que resulta a evidência da supremacia de valores de conhecimento próprios da primeira:

A poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a História, pois diz a poesia principalmente o universal e a História, o particular. Por “dizer o universal” entendo eu atribuir [a um indivíduo] ditos e acções segundo a verosimilhança e a necessidade, como convêm a essa natureza; e assim procede a poesia, ainda que dê nome às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe sucedeu. (1451b 5-11).

Para recuperar ou resgatar a imitação poética, Aristóteles restitui-lhe aquela mesma faculdade cuja ausência justificara a condenação platónica: a faculdade de conter ou exprimir o “universal”, de produzir o seu “dizer” de dentro de uma relação de “conveniência” com uma natureza dada. Já a História — entendida, evidentemente, como inquirição do passado —, pelo contrário, não parece envolver uma petição de natureza: o que fez Alcibíades ou lhe sucedeu é (podíamos interpretar) uma exclusão da natureza de Alcibíades. Como se torna evidente, esta distinção é feita no interior de uma escala epistémica. Essa escala, nos seus diferentes graus de dignidade, encontra-se obviamente ordenada ao seu momento máximo, o da filosofia. O carácter mais ou menos sério da poesia ou da História é uma função da sua maior ou menor proximidade a esse momento máximo. Mas o grau de proxi-

losophy, Princeton: Princeton University Press, 1992. Para uma análise centrada na *mimesis*, cf. Halliwell, *op. cit.*, pp. 151-233.

midade advém-lhes do procedimento relativo que caracteriza respectivamente ambos os discursos: o dizer o *particular* e o dizer o *universal*, ou, para utilizarmos os vocábulos gregos, o dizer o *hekaston* (literalmente: o “cada um”) e o dizer o *katholou*.²⁶

Antes de tentarmos esclarecer estes procedimentos e aprofundar a comparação, observemos de que modo a próprio facto da comparação se encontra justificado. Tratando-se, para uma sensibilidade moderna, de domínios e registos discursivos tão distintos, pode parecer inusitado o reunir da poesia e da História numa relação comparativa. No entanto, a naturalidade de tal comparação estaria inteiramente caucionada pela cultura grega. Desde Homero que o vínculo essencial entre a poesia e a História estava subjacente à auto-representação tradicional dos próprios poetas e ao que sempre haviam dito de si mesmos. O passado objectiviza-se na visão do poeta. De facto, a inspiração de que os poetas se serviam (e a que eles mesmos atribuíam origem divina) constituía para eles, predominantemente, o princípio de uma exploração de acontecimentos passados transportadora de conhecimento: por exemplo, quantos e quais os nomes dos capitães que comandaram a armada dos Argivos contra Tróia, ou o que fizeram os vencedores dos Jogos Olímpicos (e lhes sucedeu). No contexto da doutrina da inspiração divina, qualquer distinção entre a poesia e a História seria insensata ou destituída de sentido, pois o acesso ao passado é o dom de clarividência que está garantido na assistência do deus ou da musa inspiradora. Essa assistência prestada pelo deus, por meio da invocação, está de tal modo referida aos feitos e sucessos pretéritos que o poeta, nas raras ocasiões em que deseja pronunciar-se sobre o presente, não incomoda o deus para solicitar o seu dom. É por isso que Homero não ousa enunciar o “catálogo das naves” que rumaram a Tróia sem antes pedir às Musas o conhecimento dessas particularidades (*Ilíada*, II, 484-7); e os exemplos da invocação divina como garantia de um acesso cognitivo sobre o tempo multiplicam-se por toda a poesia grega posterior (e, como é evidente, muito para além da Grécia clássica).

²⁶ Socorremo-nos aqui do texto bilingue estabelecido e traduzido por Jean Hardy (bem como das respectivas notas): Aristote, *Poétique*, Paris: Belles Lettres, 2002.

Desta intimidade entre a poesia e a História é também revelador a crença cultural de que o pior delito que a poesia pode cometer é o da falsidade ou o da infidelidade no registo daquilo *que foi*. Mas toda a construção cultural do rapsodo ou do aedo e da relação da poesia à História pode ser resumida, no entanto, à ideia transmitida pela tradição mítico-poética de que Mnemosyne é a mãe das Musas e que todo o conhecimento por elas facultado, em última instância, se deve, por conseguinte, à memória. É o modo como as Musas “insuflam” o seu saber na sua voz, o modo como a memória se fixa na sua poesia, que permite ao poeta compor a narrativa do passado; e é precisamente de uma tal dispensação que, na cultura rapsódica ou oral da poesia arcaica, procede a autoridade pragmática do poeta sobre um auditório que sabe aquilo que quer conservar como passado próprio e que espera que seja o poeta a dizê-lo — autoridade, entretanto, que se comunicará à época clássica e que, pelo menos em Atenas, se exercerá sobre as instituições, a pedagogia e a identidade cívica.

Mas, como se torna evidente, Aristóteles só está em situação de estabelecer uma comparação na medida em que pressupõe a clara dissociação dos domínios comparados. Essa pressuposição, na sua época, está já há muito justificada pela individualização e disseminação no contexto grego, por Heródoto, Tucídides, Xenofonte e outros, de uma prosa historiográfica que já tratou de estabelecer, em relação às formas mitográficas de fixação do passado, a sua desconfiança e a sua diferença.²⁷ Por outro lado, a poesia de que se ocupa Aristóteles na *Poética*, como é bem sabido, não é já a poesia épica ou lírica dos eleitos de Mnemosyne, cuja teologia, por esta altura, estaria já ofuscada, mas aquela poesia que Sófocles, Ésquilo, Eurípides e outros tragediógrafos haviam emprestado ao palco dramático, para dar vida a *prosopa* (carácteres ou personagens) com destinos espantosos que suscita-

²⁷ Por exemplo, Tucídides declara que os pormenores dados por Homero no seu “catálogo das naves” são duvidosos porque “sendo ele um poeta, é provável que tenha embelezado o seu relato”. É que o poeta “adorna e magnifica o seu louvor” e o seu testemunho deixa-se distorcer com o fito de “agradar ao ouvido” (Tucídides, *History of Peloponnesian War*, 4 vols., with an English translation by Charles Forster Smith, Loeb Classical Library, Cambridge (MA) & London, Harvard University Press / William Heinemann, 1956 I. 10. 3 e I. 21. 1).

vam o terror ou a piedade dos espectadores. Em suma, o que Aristóteles está a comparar é, por exemplo, Heródoto com Ésquilo.

Nesta medida, torna-se instrutivo examinar, por exemplo, as intenções expressas por Heródoto no início das suas investigações, que ele, Heródoto,

torna patentes na esperança de resgatar da obsolescência a memória da acção dos homens, e assegurar que as grandes e admiráveis obras dos Helenos e dos Bárbaros recebam da glória as recompensas devidas; e, além disso, exarar as razões dos seus conflitos.²⁸

O propósito do empreendimento historiográfico, segundo se conclui, não se prende tanto ao desvendamento do passado factual como à preservação dos feitos que se oferecem como memoráveis; é, assim, menos a pesquisa de um passado obscuro do que a transmissão de um testemunho, o reconto, tanto quanto possível incontestado, daquilo que sabemos que aconteceu, pela ordem em que aconteceu. Trata-se, pois, daquilo que não estamos destinados a *ver segunda vez*, o irrepitível (de outro modo, não estariam esses sucessos destinados à memória e à fama). Mas ao que a poesia conta assiste uma determinação diferente: ela conta, não o irrepitível, o que não voltará a acontecer, mas o recapitulável, o que sempre permanece na iminência de acontecer. Ela articula, por conseguinte, uma determinação, não passada, mas permanente ou, pelo menos, iminente, o que, segundo somos levados a crer, a aproxima decisivamente dos valores filosóficos.

Podemos aqui voltar ao essencial da comparação entre os dois domínios e à distinção entre os procedimentos relativos: o dizer o *hekaston* e o dizer o *katholou* (por exemplo, a respeito de Alcibíades ou Laocoonte ou David, etc.). No Livro A da *Metafísica*, encontramos estes procedimentos envolvidos numa distinção que generaliza e subordina a distinção entre História e poesia. Trata-se da distinção entre *empeiria* e *technê*. A articulação entre *empeiria* (de que, segundo interpreta-

²⁸ *Histories*, A 1-6.

mos, a História é um modo) e *technê* (de que a poesia é um modo) realiza-se, também ela, no interior de uma escala de saber ordenada maximamente à sabedoria, ou *sophia*, e a passagem de um a outro nível é determinada pela aquisição do ponto de vista correspondente ao *katholou*. À *technê* é próprio um certo dizer do universal, o que se mostra pelo seu contraste com o grau precedente, o qual podemos entender como referindo a experiência empírica ou factual, ainda destituída de qualquer relação a alguma forma de universal. Para operar esse contraste, uma passagem do Livro A (981a 7-12) faz a ilustração dos procedimentos relativos, declarando que “da memória nasce para os homens a experiência (*empeiria*), pois das muitas memórias de uma coisa se produz a capacidade de uma só *empeiria*”. Assim, segundo o exemplo dado por Aristóteles, lembrar que a enfermidade de Cálías foi debelada com tal ou qual remédio e acrescentar a essa memória *uma outra memória da mesma coisa* (por exemplo, que também a Sócrates esse remédio aproveitou), é revelador de *empeiria*. Quer dizer que, para a assunção de experiência, basta a retenção (mnemónica) de que tal ou tal remédio foi de proveito para este, aquele e muitos outros (*hekaston*: um por um). Mas o “um por um” não prescreve ainda uma perspectiva de futuro. Esta perspectiva já corresponde a uma mutação qualitativa na escala do saber, que pressupõe que todos estes *cada um* sejam confrontados com um universal tal que a relação entre eles estabelecida possa ser projectada nas possibilidades que se mantêm aguardando num futuro qualquer. Essa capacidade de projecção — que nos permite dizer que, para qualquer Sócrates ou Cálías eventual, e dadas circunstâncias semelhantes, o remédio fará o mesmo efeito — já é reveladora, não de *empeiria*, mas de *technê*. O sentido da abertura da escala de conhecimento é dado assim pela universalidade do exemplo e pelo potencial que nele se encerra. Essa universalidade abre-se para além da mera experiência como perspectiva do possível: de um possível que pertence a qualquer Cálías ou Sócrates. A isso corresponde o *katholou* que, para resumir, introduz o possível no cálculo da *mimesis*.

Este exemplo esclarece as intenções expressas na *Poética*. O que ela nos diz, assim, é que a *empeiria total* a que chamamos História, nos sucessivos *cada*

um da sua narração, seria ainda e sempre imperfeita e não filosófica. Mas a esta imperfeição opõe-se o ganho introduzido pela poesia. Consiste esse ganho em que — embora se revista, ela também, de elementos narrativos — a poesia prescinde do ponto de vista a que nos obriga a sucessão temporal, determinando que Alcibíades (ou Laocoonte, etc.) apareça, por conseguinte, nas possibilidades que lhe são próprias segundo a verosimilhança e a necessidade. A poesia é portanto a *recapitulação* de Alcibíades sob o ponto de vista das possibilidades que, em face daquilo que ele é, lhe estão permanentemente abertas.

Se fosse necessário antecipar sob que forma terá esta distinção sobrevivido na teoria da arte, em particular das artes visuais, bastar-nos-ia, talvez, observar o que em 1567 escreve Vincenzo Danti, o discípulo de Michelangelo, no seu *Trattato delle perfette proporzioni*, quando, para se referir à arte do retrato, não faz mais do que um simulacro da comparação entre poesia e história: “... sia tanto differente il ritrarre all’ imitare, quanto è differente lo scrivere istorie dal far poesie.”²⁹ Danti usa o termo *ritrarre* para indicar uma coisa exactamente “come elle si veggiono”, por outras palavras, uma duplicação literal da realidade, e *imitare* para significar as coisas “che si veggiono essere di tutta perfezione”, como realidade corrigida e idealizada sob uma perspectiva de perfeição. É nesta acepção do que, segundo Aristóteles, cumpre à poesia, que um sentido muito preciso de *mimesis* sobreviverá na modernidade sob o nome de *imitare*; ao passo que outra, meramente replicativa, sobreviverá sob a designação de *ritrarre*. Tal como à poesia e à História assistem diferentes graus de dignidade, assim também o *imitare* possui uma infinita superioridade sobre o *ritrarre*, no qual a criatividade artística é, a todo o crer, restringida pela natureza. Do mesmo modo, é condenável uma arte que, desinteressada de exprimir a perfeição que se esconde sob a forma natural à espera de ser aperfeiçoada, consista apenas numa replicação da realidade, tarefa menor aparentemente ao alcance de qualquer talento medíocre.

²⁹ Danti: 266.

2. *UT PICTURA POESIS*: RETÓRICA E POÉTICA NA CULTURA VISUAL.

A máxima aristotélica expandiu-se pelo ocidente medieval e moderno depois de a *Física* e a *Poética* terem sido traduzidas para Latim, a partir das versões árabes entretanto chegadas à Europa, o primeiro texto algures por 1200 e o segundo cerca de 1250. O mundo medieval, no entanto, tinha acesso a outras fontes literárias pelas quais o conhecimento da doutrina da *imitatio* terá sido transmitida de modo não tão directo. Num artigo cuja influência infelizmente não se fez sentir na história da arte, o historiador alemão Ernst Kantorowicz demonstrou de que modo os conceitos que, na Idade Média, orientaram as práticas artísticas e informaram a auto-percepção dos artistas, foram prefigurados nos, e transmitidos pelos, escritos dos juristas que mantiveram viva a tradição jurídica de inspiração romana; assim, os *Institutes* e o *Digeste* de Justiniano (século VI), retomando as obras dos juriconsultos romanos dos séculos I e II, preservaram na sua essência a doutrina clássica da imitação consistente com a máxima aristotélica, legando-a aos séculos vindouros.³⁰ Porque se auto-percepção como uma das artes, é pela bitola de uma teoria referida à criação artística que a teoria jurídica entende os efeitos que lhe cabe produzir. Deriva daqui a noção de que os actos jurídicos devem imitar a natureza, de onde nascerá a ideia concomitante do artista legislador. Mas

no jargão jurídico [o princípio da imitação da natureza] de modo nenhum reenviava às artes visuais ou à vocação artística, mas somente à arte enten-

³⁰ Kantorowicz refere que as compilações de Justiniano forneceram as disposições para as constituições urbanas, com normas quanto às estátuas, às imagens e à decoração das praças públicas, que conduziram a uma distinção entre arte profana, dita *publica* e arte sagrada, ou *ecclesiastica*, e foram retomadas, sem alterações, na quase totalidade das cidades italianas logo a partir do século XIII, prolongando-se pelo Renascimento. Cf. Kantorowicz, 2004.

dida num sentido muito particular, nos antípodas da pintura e da escultura. A razão pelo qual [esse princípio] foi mencionado era assaz prosaica e austera; tratava-se de esclarecer um ponto da lei de adopção: ‘admite-se que uma pessoa mais nova não possa adoptar uma pessoa mais velha, pois a adopção imita a natureza e seria monstruoso que o filho fosse mais idoso que o pai’ (Kantorowicz: 49).

Porém, este confinamento a uma prática da boa imitação tinha de fazer-se traduzir nos termos de uma *ficção*, precisamente para dar conta do aspecto não-natural da adopção. É que, com efeito, a adopção pressupõe que o laço do sangue não seja necessário para que uma pessoa mais velha reconheça uma mais nova como sua filha. É ao instituir esta possibilidade, e outras do mesmo tipo, que o acto jurídico assume a forma de uma *fictio*, tendo sido necessário salvaguardar, por outro lado, que também a ficção imita a natureza, na medida em que ela “não pode praticar-se senão ali onde a verdade também o pode fazer.”³¹

O campo de influência gerado por esta ideia, que é objecto do artigo de Kantorowicz, estende-se, ao longo da Idade Média, sucessivamente da jurisprudência à doutrina teológica e desta à ciência política secular. Servem estas observações a traçar um percurso simultaneamente conceptual e metafórico de que nos interessa extrair o que, nessas consequências, por um processo de generalização e transferência, diga respeito à formação de uma representação histórica das artes visuais. Uma derivação desta história conceptual é crucial, e diz respeito ao gradual afastamento da ficção em relação ao pressuposto mimético. A consequência determinante desse afastamento é a que instalará gradualmente, na consciência artística renascentista, a tese da criação a partir do nada (a exemplo da criação divina). Se inicialmente adscrita às potestades do Papa e depois do Imperador, como poderes de instituição de novas realidades (codificadas juridicamente), ela transmite-se então à esfera secular para, precisamente, decifrar o carácter extraordinário da existência do poeta e da sua *potestade* específica. A ousadia de equiparar o poder

³¹ Palavras do jurista medieval Balde, no seu comentário ao *Digesta*, citadas por Kantorowicz, *op. cit.*: 49.

poético ao poder soberano, e a assunção do poeta como poder criador, comparece pela primeira vez na *Divina Comédia*, quando Dante, fazendo o elogio dos louros de Apolo, lamenta que a coroa de louros, na sua época, só raramente seja entrançada para coroar a cabeça de um imperador ou de um poeta, colocando assim os dois no mesmo plano³². Essa comparação tornar-se-á recorrente na cultura humanista, uma vez recuperada e celebrizada por Petrarca — o qual, apoteoticamente, tornará a equiparação entre soberano e poeta visível na sua *coroação* como *príncipe* dos poetas no Capitólio romano, em 1341, vestido com a púrpura que lhe é cedida pelo Rei de Nápoles. A fórmula que preside às coroações (a real e a simbólica) é a que reserva os louros eternos tanto à guerra (*bellum*, a fonte da glória soberana) como ao *ingenium*, a fonte da glória do ofício de poeta (*apud* Kantorowicz 2004: 67). Ora, a equiparação do ofício poético ao ofício régio transporta, como é evidente, o pressuposto ideológico de que a legitimidade que assiste ao soberano se comunicou ao poeta a partir da mesma fonte: como delegação do poder divino.

O tropo do artista criador tem aqui a sua origem; resulta ela, em suma, de uma transferência do atributo divino — através das sucessivas mediações que, no pensamento jurídico, primeiro o adscrevem ao poder papal e depois aos imperadores temporais — para a esfera puramente secular das artes, nomeadamente da poesia. É assim natural que também a faculdade que justifica essa atribuição ao poeta — o *ingenium*, que faz da poesia uma *mimesis* do acto criador divino — possa ser traduzida, nas palavras de Petrarca (onde todas estas linhas históricas parecem vir convergir) nos mesmos termos em que primeiro se formulara aquela *fictio* que enobrecia a arte do legislador; com efeito, o trabalho do poeta, como se pode ler na *Oratio* com que Petrarca aceita a sua coroação, não é outro que o de revelar e glorificar a verdade das coisas, entretecendo-as “na nuvem deleitosa da ficção.”³³

³² Dante, *Divina Comédia*, I. 28 (Lisboa: Bertrand, 1995)

³³ “... *sub velamine figmentorum*”. Petrarca, *Oratio*, *apud* Wilkins: 306.

Esta construção histórica do poeta não deixará de exercer os seus efeitos generalizadores no todo das artes miméticas. Presente já na época clássica, como vimos a propósito de Platão, o espírito renascentista conservará a concepção de um predomínio do poeta sobre o pintor, mas terá a inesperada consequência de generalizar àquele último o novo e soberano estatuto recém-adquirido pelo poeta. O instrumento original desta generalização será a *Ars Poetica* de Horácio. A metáfora horaciana *ut pictura poesis*, ou mais ainda a sua inversão, *ut poesis pictura*, representará o passo que abrirá a todas as artes — primeiro a pintura, depois a escultura e, por fim, a arquitectura — as portas pelas quais o poeta repartirá todos os privilégios puramente humanos e seculares da criação, que ele usufrui *ex ingenio*. É por isso que Cennini, justamente com um exemplo retirado da arte do retrato, pode associar numa bela frase a pintura e a poesia em nome do poder da imaginação (*fantasia*), de modo a “trovare cose non vedute cacciandosi sotto ombra di naturali”, trazendo à luz desse modo *aquilo que não existe* (“quello che non è, sia”).³⁴

Também aqui vinga a síntese que nos é solicitada na genealogia traçada por Kantorowicz e que ele faz remontar à teologia política dos legisladores medievais: a síntese que nos obriga a considerar a doutrina artística renascentista, nos seus conceitos formadores, como desenvolvendo-se nos termos estritos de uma teologia de aplicação artística. O emblema dessa síntese é o próprio Petrarca. Mas o que se revela no modo como ele confere ao ofício do poeta uma coerência desconhecida do medievalismo e mesmo da Antiguidade, usurpando no plano secular os atributos do divino criador, e ainda no modo como essa usurpação se generaliza depois ao artista plástico, é o que permitirá talvez perceber uma condição que há-de enquadrar todo o entendimento histórico da arte e que faz dela a continuidade do exercício teológico-político do poder temporal. Trata-se dessa mesma condição que explica, por exemplo, a extraordinária proximidade de soberanos e pintores no Renascimento, a que Jean-François Lyotard se refere nestes termos:

³⁴ Cennini: 2.

Durante séculos [a pintura e os valores pictóricos] serviram para favorecer a identificação das novas comunidades políticas, a cidade, o Estado, a nação, atribuindo-lhes o destino de tudo ver e de tornar o mundo transparente (claro e distinto) à apreensão monocular. Colocados na cena perspectivista, as componentes dessas comunidades, narrativas, urbanísticas, arquitecturais, religiosas, éticas, foram ordenadas sob o olhar do pintor (...). Por sua vez, o olhar do monarca recebe, no lugar indicado pelo ponto de fuga, esse universo assim ordenado. Expostas nas salas dos palácios dos senhores ou do povo e nas igrejas, estas representações oferecem a todos os membros da comunidade igual possibilidade de identificar a sua pertença a esse universo, como se fossem o monarca ou o pintor.³⁵

O segredo dos (se assim podemos dizer) direitos principescos da pintura (e da escultura), originados no *Quattrocento* italiano, assenta na pressuposição de um poder compartilhado: o poder de proceder à distribuição das coisas e dos seres num universo de pertença. O olhar régio subentende uma ordenação pictórica; o olhar pictórico subentende uma soberania criadora. Quem imita quem? O direito real da pintura está em que só o pintor possui a arte da *costruzione legitima* (Alberti 1966: § 20) capaz de reproduzir a prerrogativa soberana, que também procede a uma ordenação semelhante. Mas o soberano só confirma a sua prerrogativa na medida em que o pintor é capaz de produzir enquanto visualidade a ordenação que essa prerrogativa subentende. O que a pintura produz, numa palavra, é o corpo ordenado do mundo.³⁶ É-nos dado assim a reflectir que a verdadeira transmissão do poder soberano ao artista é aquela que acabou por absorver na invenção da perspectiva os atributos que, na teologia política medieval, pertenciam ao direito. Não será por acaso que, consultando a passagem de Vitruvius — em que ele, exigindo a *polimatia* e antecipando o tropo renascentista do *uomo universale*, exige ao arquitecto que seja ao mesmo tempo, instruído em desenho, em óptica, em aritmética,

³⁵ Lyotard: 123-4.

³⁶ O momento que o ensaio de Lyotard tenta recolher é aquele em que o pintor é despojado da prerrogativa de ordenação do social e do visual (despojamento que o filósofo francês atribui ao advento da fotografia), i.e., o momento em que o pintor deixa de poder invocar o poder do soberano.

em história, música, etc., e que tenha, entre muitas outras matérias, conhecimentos de direito —³⁷ para compará-la, depois, com a lista de especializações que Ghiberti propõe como essencial para o pintor e o escultor, a única substituição operada seja, precisamente, a do direito pela arte da perspectiva.³⁸

*

A mais extensa discussão que Petrarca leva a cabo da teoria da imitação ocorre numa carta a Bocaccio que se inicia com uma alusão a Giovanni Malpaghini, com cujos progressos poéticos o amor de Laura se alegra, embora receie que certa propensão a uma imitação demasiado fiel de Virgílio possa diminuir o valor dos seus versos. Esse é o pretexto para a seguinte reflexão:

O bom imitador deverá cuidar que aquilo que escreve pareça o original sem o reproduzir. A semelhança não deverá ser aquela do retrato quanto ao retratado – em cujo caso será melhor quanto mais aproximada for a aparência – mas deverá ser a semelhança entre um filho e o seu pai. Aí ocorre frequentemente grande divergência nas feições particulares, mas existe uma certa sugestão, a que os nossos pintores chamam um “ar”, mais notável no rosto e nos olhos, que produz a semelhança. Assim que vemos o filho, ele faz-nos lembrar o seu pai, apesar de que medindo cada traço os acharíamos todos diferentes. Mas existe ali algo de misterioso que contém este poder. Assim nós escritores devemos olhá-lo já que numa base de similitude deverão existir muitas dissimilitudes. E a semelhança deverá ser implantada tão profundamente que apenas possa ser extraída através de tranquila meditação. A qualidade deve ser sentida ao invés de definida. Podemos então usar da concepção de outro homem e do colorido do seu estilo, mas não das suas palavras. No primeiro caso a semelhança está

³⁷ Vitruvius: 9.

³⁸ Ghiberti: 12.

profundamente escondida; no segundo é gritante. O primeiro procedimento faz poetas, o segundo faz macacos.³⁹

Nesta passagem, Petrarca descreve dois modos de imitação, para a distinção dos quais tudo se joga na diferença que vai da semelhança à reprodução (*simile non idem*). Se na *imitatio* do poeta deve estar implicada uma semelhança qualquer ao modelo, é recomendável, porém, que essa semelhança nunca esteja totalmente articulada: é duvidoso até que possa objectivada. A presença do modelo na composição bem sucedida não é mais susceptível de delimitação do que a elusiva presença do pai no filho. Ela torna-se assim objecto apenas de uma *tacita mentis indagine*, uma tácita indagação interior, uma busca silenciosa ou investigação meditativa que nunca se encontra fechada. O que se dá à representação, no poema, não é então o conteúdo de uma qualquer objectividade moral, filosófica ou religiosa que se pudesse extrair do passado e das obras dos poetas exemplares, mas um “ar” — como lhe chamam os pintores e como quer que se possa defini-lo — posicionado alusivamente contra o fundo adquirido da tradição literária.

Os dois valores aqui assumidos pela ideia de imitação não dizem respeito já a uma teoria respeitante à relação com o mundo natural, mas ao modo — bom ou mau — de inscrição da obra artística na tradição para a qual ela está em causa. É a referência sobreposta, por um lado ao “natural” e, por outro, à “arte” como esfera cuja crescente autonomia e lógica interna a projecta com o mesmo valor refe-

³⁹ “A proper imitator should take care that what he writes resembles the original without reproducing it. There semblance should not be that of a portrait to the sitter — in that case the closer the likeness is the better—but it should be the resemblance of a son to his father. Therein is often a great divergence in particular features, but there is a certain suggestion, what our painters call an “air”, most noticeable in the face and eyes, which makes the resemblance. As soon as we see the son, he recalls the father to us, although if we should measure every feature we should find them all different. But there is a mysterious something there that has this power. Thus we writers must look to it that with a basis of similarity there should be many dissimilarities. And the similarity should be planted so deep that it can only be extricated by quiet meditation. The quality is to be felt rather than defined. Thus we may use another man's conceptions and the color of his style, but not his words. In the first case the resemblance is hidden deep; in the second it is glaring. The first procedure makes poets, the second makes apes.” Petrarca: 256.

rencial que a natureza, que forma toda a ambiguidade que o termo *imitatio* revestirá na teoria renascentista e posterior — não obstante a abundância com que é atestado nas fontes da época e o papel determinante que nelas assume. As ocorrências do termo não abrangem apenas os esforços relativos a uma teoria da arte e os primórdios do discurso estético; surgem numa variedade de contextos que se estendem igualmente a domínios tão diversos como a filosofia da linguagem, a teologia ou a filosofia natural; e em todos os campos o seu uso encoraja a ideia de uma unidade de conceito referida a uma única actividade. É apenas no campo estrito da teoria literária e nos seus textos representativos que o termo parece adquirir um conteúdo, por assim dizer, auto-referencial e a plasmar sentidos próprios a duas actividades aparentemente distintas. É assim que, servidas pelo mesmo termo, nos deparamos, por um lado, com a noção originária ou “ingénua” da *imitatio naturae*, i.e., aquela replicação de tipo especular do mundo externo classicamente associada à arte pictórica, e, por outro, com a noção sobreposta e mais sofisticada de uma relação necessária, não à natureza, mas a obras de arte pré-existentes — uma *imitatio*, por conseguinte, que diz respeito, genericamente, à relação ideal de uma obra dada com a tradição de que se quer reclamar. Neste último caso, tratar-se-á de uma noção que terá sido generalizada normativamente ao conjunto das artes a partir da *emulatio* poética em voga nas letras renascentistas, limitando-se assim a transpor para o domínio da visualidade pictórica e escultórica, por exemplo, os princípios já operativos na reprodução — a um tempo reverente e competitiva — dos modelos literários clássicos na sua autoridade.

Com frequência, porém, as duas acepções de “imitação” ocorrem em contextos particularmente insistentes na necessidade da sua conjugação. Os teóricos renascentistas da poesia e da pintura parecem recusar-se, com efeito, a reconhecer valores distintos nos sentidos que crêem concorrer para uma propedêutica unificada da prática artística e que por isso tendem a apresentar na sua complementaridade: o de que a fonte ou origem da arte repousa na imitação da natureza e que, simultaneamente, a boa arte — i.e., a imitação bem sucedida — é originada na emulação ilustrada dos precedentes que o tempo consagrou (que, segundo podemos

pensar, também é justificada como condição necessária para a potenciação da relação mimética originária com a natureza). As observações de Petrarca — que, como vimos, reserva à *fictio* poética uma ligação privilegiada à verdade do mundo — estão singularmente conscientes, por um lado, do carácter inevitável da emulação dos antigos e, por outro, dos perigos que cercam a poesia se essa emulação absorver todas as suas preocupações. Mas não há segredo especial na complementaridade referida, se por exemplo meditarmos na circunstância de a literatura e a teoria renascentistas serem tão abundantes em exemplificações, e que estas sejam retiradas tão legitimamente da história antiga como do reino da natureza. O significado disto é que, no espírito renascentista, o classicismo e o naturalismo vivem, por assim dizer, uma vida indistinta.⁴⁰

Um dos modos como a poesia se quis garantir o privilégio do acesso mimético à verdade do mundo relaciona-se com uma noção que, em toda a sua força expressiva, invade a teoria literária e artística nos princípios do século XVI e que conservará o seu poder atractivo até aos finais do século XVIII. Trata-se do já mencionado tropo horaciano *ut pictura poesis*. A sua apropriação garante ao poeta um poder de ilusão teorizado com apoio na analogia pictórica. Pode assim Philip Sydney, fazendo eco desta mesma tese, declarar que a poesia “é uma arte da imitação, e assim a designou Aristóteles no seu termo *mimesis*, que é o mesmo que dizer uma re-presentação, falsificação, ou figuração – dizendo-o metafóricamente,

⁴⁰ Uma passagem de Vasari na “Vida de Mino da Fiesole”, que admoesta os discípulo que se colam à maneira (*maniera*) de um mestre (passagem, de resto, muito colada às apreensões de Petrarca na passagem acima reproduzida), exemplifica estes tema: “Viu-se já muitos dos nossos artistas [*artefici*] não quererem estudar mais do que as obras do seu mestre, deixando de lado a natureza, do que lhes sucedeu que nem aprenderam nem superaram o mestre, antes fizeram grandíssima injúria ao talento [*ingegno*] que lhe foi dado; que, se houvessem estudado a maneira e as coisas naturais conjuntamente, teriam feito melhor fruto nas suas obras do que o que fizeram.” (Vasari 1878 t.3 : 134-5. A este *topos* acrescenta Francisco de Holanda um dado que encontrará toda a sua expressão na ideia de auto-regulação do artista, ao defender que o pintor não deve imitar outro mestre que ele mesmo, tomando por modelo a natureza e, só depois, a antiguidade (Holanda 1548: 35).

uma imagem falante.”⁴¹ Necessariamente, o que o poeta inventa e compõe deve ser visto (ou lido) com o olhar adestrado no exemplo de Homero, Virgílio ou Horácio; e o olhar desse modo adestrado aplicar-se-á a medir o contraste entre a imagem falante actual e o padrão fornecido pela ancestralidade literária. Mas o tropo — cuja recuperação, na verdade, ocorre no contexto da teoria da pintura — serve também à ambição dos pintores de chamarem à sua arte o prestígio tradicional da literatura. É assim que um tropo com que Horácio desejava beneficiar a poesia aparece invertido no seu significado para, por meio da modelação poética, dignificar a pintura e lhe atribuir as virtudes de alma “falante” (ou discursiva). Convenientemente ajustada, a passagem de Sidney aplicar-se-ia sem dificuldades à pintura. É que, do mesmo modo, a pintura tratara já de definir-se como a reprodução ilusionista da natureza externa — uma posição que, na literatura da época, convoca uma reciclagem infinita das lendas clássicas sobre cachos de uvas contra os quais se despenham os pássaros ou sobre mulheres de tal beleza que suscitam junto dos observadores paixões irremediáveis; mas também, por via dessa tradição, a perfeição pictórica exige que os seus praticantes aprendam a sua arte e guiem a sua prática segundo os grandes mestres do passado, de olhos postos, em suma, nos exemplos idealizados de Zeuxis e Apeles (tal como dados à fama por Plínio) ou, já depois de Vasari ter estabelecido um cânone moderno de igual estatura, nos de Rafael, Michelangelo ou Ticiano.⁴²

Se o programático *ut pictura poesis* é, em si, um produto da *emulatio* humanista, apostada numa imitação dos modelos clássicos — em certa medida prag-

⁴¹ “an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word mimesis, that is to say a representing[*sic*], counterfeiting, or figuring forth — to speak metaphorically, a speaking picture”. Sidney: 101.

⁴² Ao meditarmos no poder modelador que o discurso da pintura teve sobre o desenvolvimento da escultura (ele próprio já modelado à luz das *poeticas*), ressalta um paradoxo que resulta do facto de os exemplos clássicos invocados pela tradição pictórica serem puramente idealizados, pois não lhes correspondia evidência histórica. Ora, isto é precisamente o contrário do que aconteceu com a escultura, que, para a sua justificação no conjunto das artes, poderia invocar um passado repleto de referências “vivas” e conhecidas. vd competição em torno da arte do escultor após a descoberta do Laocoonte.

maticamente concebida para recuperar o legado perdido da antiguidade literária e reconstruir os discursos e os textos pelos quais estes eram transmitidos — esse tropo, no entanto, só emerge no seu valor central na medida em que se pensava ter o mesmo valor entre os antigos. A doutrina subjacente, que dizia primariamente respeito à poesia, inspirava-se na situação privilegiada da pintura para exprimir aquilo que Aristóteles e Horácio (segundo a lição retirada pelos humanistas) encaravam como o núcleo da antiga filosofia da arte: a *imitatio naturae*. É assim natural que as mesmas fontes clássicas que induziram os primeiros humanistas a comparar a poesia e a pintura fomentassem também a centralidade da *imitatio naturae* como a fonte ou origem tanto da criação poética como pictórica — e, nesta medida, se decretasse uma fraternidade essencial das artes que, já entre os teóricos do Renascimento, e depois consistentemente entre os seus epígonos barrocos e neoclássicos, tendia a minimizar aquelas diferenças entre as duas artes que seriam inimigas, por assim dizer, das finalidades morais e dos cânones idealizados de beleza a que ambas eram supostas conformar-se.

O grau de seriedade com que a comparação horaciana foi apropriada é medido pelo facto de que a *Ars poetica* foi tomada como modelo literário para alguns tratados sobre pintura, ao mesmo tempo que muitas teorias e conceitos poéticos, de modo mais ou menos artificial, foram aplicados à pintura.⁴³ Na vasta história desta comparação, ainda que ela talvez não tenha superado o plano das analogias mais ou menos externas, podemos ver, como já sugerido, a preparação do terreno em que assentaria a unificação posterior do sistema das belas artes.⁴⁴ Com efeito, nas apreciações que subjazem a todo o esforço comparativo, revela-se já, no seu poder

⁴³ É a síntese que podemos ver perfeitamente actuante nas palavras com que Francisco de Holanda endoutrina o pintor: “Saberá assim mesmo todas as fábulas da poesia, porque debaixo de sua discreta ficção está escondida muita razão e verdade, e para receber muitas flores e fruto dos jardins e montes das musas, e muita contemplação em seus recessos solitários e sabedoria e graça das suas fontes, e aqui perto sentirá a música e os números, para conhecer a verdadeira harmonia e consonância suavíssima do perfil, da sombra, dos sentido, da diminuição, do colorir, do recursar, do realço, altíssimas proporções de nova música, muito mór que a do tanger e cantar a modo de Citaredos.” (Holanda: 1548: 33)

⁴⁴ Cf. Kristeller: 194 ss., que colecta inúmera literatura para atestar a expansão e unanimidade deste ponto de vista ao longo da Renascença, do Maneirismo e do Neoclassicismo.

formador, aquele nexo de concepções que hão-de favorecer a tese de uma afinidade essencial das artes a si mesmas e a possibilidade da sua agregação em sistema. Este desenvolvimento sofre um poderoso impulso na influência que a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles começam a exercer a partir do terceiro quartel do século XVI, traduzida na proliferação de comentários e de poéticas concorrentes cujos rasgos dominantes, no entanto, se mantêm nos limites estabelecidos por aqueles precedentes clássicos. Que a imitação poética seja crescentemente discutida em contexto aristotélico é o que possibilita nomeadamente que a noção central de *imitatio* adquira um tal valor analógico que, estabelecendo estreitas relações entre as artes visuais e a literatura, abrange a pintura, a escultura e a música na sua putativa identidade de processos e numa unicidade de relação à natureza.

Porém, quando nos reportamos às considerações de Petrarca, somos obrigados a pressupor um dado novo na qualidade e no modo próprio das exigências que a modelização poética das artes visuais também há-de herdar (sem que, ao falarmos assim, queiramos ou possamos definir uma continuidade prática ou teórica na teoria renascentista das artes, devendo antes ressaltar-se que nenhum modelo de inteligibilidade poderá resgatar num todo unificado toda a dispersão de concepções que alimenta essa teoria). Que fazer, por exemplo, da presença inobjectivável subjacente à *tacita mentis indagine* de Petrarca, dessa modificação, se assim nos podemos exprimir, da presença do passado modelar? O reconhecimento dessa prerrogativa poética não comportaria amplas consequências num modelo puramente imitativo fundado na evidência natural, uma vez que ela impõe uma sobre-interpretção do modelo, seja ele qual for, incompatível com a fidelidade estrita ao real? É talvez para absorver esta prerrogativa da poesia que a influência crescente da *Poética* e da *Retórica* aristotélicas abre para a prática mimética das artes uma possibilidade nova. Traduz-se ela no privilégio concedido à noção de *aperfeiçoamento* sobre a noção de *imitação* e à revisão da percepção herdada de que a mimesis aristotélica depende em absoluto da actualidade natural; tratar-se-á então de, em alternativa, fazer realçar o potencial. É assim que a imitação aristotélica é acolhida como um discurso sobre a actualização daquilo que permanece, até ao

momento da obra, como pura possibilidade, lançando a obra no plano daquilo que pode ou deve ser, mais do que no plano daquilo que é. O real que se trata de imitar posiciona-se, não no reino das instanciações específicas que permitem a *modelação* física da obra, mas no típico ou plausível, quer dizer, no reino da verosimilhança e da probabilidade.

Em suma, por muito que a doutrina *ut pictura poesis* apontasse à poesia o exemplo da pintura, na prática, porém, era a pintura que respondia ao exemplo poético (e, generalizadamente, as artes plásticas): em particular, a partir de certa altura, nos padrões idealizados da conduta heróica legados pela tradição épica clássica, cuja expressão será a chamada “pintura histórica”, a representação de feitos exemplares extraídos da poesia épica, da mitologia clássica e das sagradas escrituras. Trata-se da redução da pintura ao exemplo literário — ou mais exactamente, a uma versão da poesia — consagrado por toda a parte na filosofias da arte dos séculos XVI e XVII e que encaminha a imitação pictórica para a conformação aos cânones idealizantes do gosto poético. Será já neste contexto que Roger de Piles se pronuncia quando trata de estabelecer o que é que, na natureza, é suposto oferecer-se exactamente à representação dos pintores e conclui, com efeito, pela rejeição da “pauvreté de la nature ordinaire” em favor de “la belle nature”, quer dizer, a natureza rectificada em conformidade com os seu próprio “princípio” ou “intenção” criativa, dirigida pelos padrões da beleza, nobreza e graça, padrões de que é a poesia a fornecer o tipo.⁴⁵

A legitimação desta determinação ambivalente da “natureza” que se dá ao trabalho mimético, talvez pudesse ser encontrada no então lugar-comum da *Poética* de Aristóteles segundo o qual, na imitação, retiramos prazer daquelas coisas perturbantes (por exemplo, cadáveres) para os quais só com horror olharíamos na vida real (1448b); mas também numa segunda lenda de Zeuxis exarada por Plínio e por Cícero e que rivaliza com a célebre narrativa da imitação das uvas cobiçadas

⁴⁵ Piles 1699: 21-22.

pelos pássaros. Tendo-lhe ocorrido executar um retrato, talvez de Helena de Tróia, talvez de Vénus — i.e., da mulher mais bela que jamais viveu ou da própria imagem da beleza feminina —, Zeuxis evitou a solução que a lenda das uvas faria prever: a imitação fiel da mais bela mulher que lhe pudesse servir de modelo. Em vez disso, seleccionou as características exemplares de um número de mulheres belas, de modo a compor a mais aproximada versão de uma beleza ideal (por isso, inimitável). As aptidões ilusionistas celebradas no conto das uvas apagam-se aqui, por conseguinte, perante o idealismo que se lhes opõe e para o qual será o trabalho de Homero, e não o de Zeuxis ele mesmo, a servir de repositório autorizado.⁴⁶

⁴⁶ A fonte para as lendas de Zeuxis é Plínio: XXXV, 61-66. Para a lenda da selecção dos modelos, porém, 308-9, 64, bem como Cícero: II.1, 168-69. As diferenças nos dois relatos são instrutivas. Cícero, que escreve em 84 a. C., é menos sucinto que Plínio. Embora situe o episódio “alguers no tempo” (“quandam”), localiza-o em Croton, um próspera colónia grega na península itálica que mantinha um santuário dedicado a Hera. A cidade terá encomendado a Zeuxis a decoração do templo, e o artista, a certo ponto da execução da tarefa, exprimiu junto dos comandatários o desejo de incluir, no conjunto das pinturas, um retrato (*simulacrum*) de Helena de Tróia. Obtida a concordância dos cidadãos de Croton para a obra adicional, Zeuxis pediu que lhe fossem trazidas donzelas de beleza excelsa de entre as quais pudesse escolher um modelo. Os Crotonianos, primeiro, satisfizeram o pedido conduzindo o pintor ao *gymnasium* local, onde um grupo de rapazes se exercitava: “as donzelas que temos são irmãs destes homens; qual seja a sua dignidade [*dignitate*], podes pela destes jovens adivinhar”. Mas Zeuxis pediu para ver as beldades referidas e um decreto público determinou que as donzelas se reunissem então em certo local onde o pintor as pudesse examinar. Zeuxis “escolheu cinco porque não pensava que todas as qualidades que ele procurava combinar num retrato da beleza pudessem ser encontradas numa única pessoa, pois em caso algum tinha a Natureza feito coisa tão perfeita e acabada em cada uma das suas partes”. Concluindo a narrativa, Cícero explica que ela serve a ilustrar a sua própria abordagem ao ensino da retórica, o tema do seu texto. Já Plínio, que escreve mais de um século depois, situa o episódio em Agrigento e acrescenta-lhe o dado espúrio da data de nascimento de Zeuxis (397 a. C.); não certifica porém o conteúdo da obra, descrevendo-a apenas como uma pintura (*tabulum*) que retratava uma mulher nua, explicando que Zeuxis “inspeccionou as donzelas locais que desfilaram nuas à sua frente e escolheu cinco, com o objectivo de reproduzir na pintura os pontos mais admiráveis na forma de cada uma” (308-9, 64). É de observar que Luciano, no seu *Imagines*, emprega um tropo similar. Depois de evocar as obras de arte mais belas e famosas, Luciano explica a Polistrato: “Pois bem, empregarei todo o meu talento na combinação destas obras e, por fim, mostrar-te-ei um único busto no qual se reunirão todas as suas características mais preciosas (...) Bastará, Polistrato, que concedamos doravante à eloquência toda a liberdade no trato com essas estátuas e lhe autorizemos que as adapte, combine e unifique tão harmoniosamente como possa, retendo ao mesmo tempo esse efeito compósito e a sua variedade” (Luciano:265-67, 5-6,). As inúmeras glosas a que deu origem são prova do modo como a história de Zeuxis agitou a imaginação renascentista. Baste-nos aqui o tes-

3. A *ISTORIA PICTÓRICA* E O ESTATUTO DE UMA TEORIA ACADEMICA

Para iniciar a abordagem ao próximo tema, é conveniente esclarecer a menção feita a Homero no final do ponto anterior e, em geral, à tutela da poesia na representação visual, por meio de uma nova referência à questão da *mimesis*. Esta envolve, aparentemente, um elemento passivo, associado à observação e recepção de *exempla* naturais (por exemplo, as belezas de Croton); mas pressupõe também um elemento activo correspondente à *poiesis*, isto é, à produção, no caso a produção de algo que devolverá, em forma material, a informação recebida na observação. Mas essa produção compreenderá, por sua vez, dois momentos: a criação da imagem mental (que corresponde ao que a tradição medieval designou por *inventio*) e a apta realização em forma material dessa imagem (enquanto escultura, pintura, etc.). Parece que, na segunda lenda de Zeuxis, a faculdade da *inventio* é livre de recompor unidades diferentes das coisas observadas, de modo, por exemplo, a que o resultado final (a mulher pintada) exceda o que normalmente se encontraria neste mundo. É certo assim que o elemento atrator ou padrão desse compósito não pode, por definição, existir nas partes observadas e representadas na imagem mental: esse elemento é “ideal”. Cícero comenta o expediente de Zeuxis alegando que o pintor “não acreditava que fosse possível encontrar num só

temunho de Rafael numa carta a Baldassarre Castiglione, em que expõe o seu método para pintar uma mulher bela: “Para pintar uma bela, necessitarei de observar mais do que uma, com a condição de que Vossa Senhoria me assista na selecção das melhores. Sendo certo, porém, que bons juizes não são menos escassos que belas mulheres, costumo recorrer apenas a uma certa Ideia que me vem ao espírito. Se esta Ideia possui alguma excelência artística, isso não sei; mas decerto que por-fio por consegui-la.” (Rafael *apud* Alberti 1966: 93). A “Ideia” de Rafael é claramente de teor neoplatónico.

corpo todas as coisas que ele requeria da beleza, pois a natureza não levou até ao estado de perfeição nenhum objecto singular em todas as suas partes.”⁴⁷ O elemento agregador da combinação, que em si não pode ser retirado da natureza, embora oriente a visão e opere no mundo natural como um princípio de selecção, não carece, não obstante, de origem. No caso do compósito a que chamamos Vénus ou Helena de Tróia, essa origem tem uma natureza linguística e está num poema cuja autoria a tradição atribui a Homero. Percebe-se talvez por aqui de que modo a própria noção de “poema” ganhou, nos tempos modernos, a conotação do núcleo formativo original de que qualquer obra de arte derivaria. E é lícito suspeitar que o discurso crítico e a prática da *ekphrasis* apenas se constituíram historicamente como a tentativa de, transcrevendo esse “poema”, fazer com que a obra a ele reverta e se anule assim o perturbador excesso material nela comportado. Mas essa é também a questão que perpassa todo o debate formador que acompanha a história das academias artísticas, a genealogia da qual é também a genealogia da emancipação da obra de arte escultórica e da objectivação do olhar que lhe corresponde.

O problema relativo à emancipação e objectivação do olhar escultórico está já *in nuce* nos debates em torno do estatuto e do valor da obra de arte originados no Renascimento e repercutidos por toda a teoria da arte que vai até ao Romantismo.⁴⁸ A preocupação essencial desses debates, no essencial, aponta ao que podemos designar como a determinação conjunta do valor e estatuto da poesia e da pintura, ou mais precisamente, como já sugerido, da pintura como versão da poesia; e é na medida em que essas artes recolhem paradigmaticamente o centro das atenções teóricas que delas se originará o poder modelador que terão para o conjunto

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Pragmaticamente, e suspendendo as partições meramente estilísticas ou escolares operativas na História da Arte, referir-nos-emos doravante a esse período como “Primeira Modernidade”. Uma “Segunda Modernidade”, pelo mesmo critério pragmático, apura-se como o período correspondente às transformações ocorridas desde a segunda década do século XIX (que testemunha a queda de Napoleão, a ascensão dos liberais e o fim do Romantismo) até à Segunda Guerra Mundial. No período que se segue a este último marco é lícito assim fundirem-se as designações “contemporâneo” e “pós-moderno”.

das belas artes. Deste modo, preocupações relativas a uma especificidade do ponto de vista escultórico encontram-se já pré-determinadas em grau considerável, se considerarmos de que modo os conceitos que hão-de formar a auto-consciência do escultor estão desde logo incubados na teoria da pintura, ela própria modelizada na teoria literária. É com efeito na prática pictórica que se originam os léxicos, retóricas e aparatos conceptuais no interior dos quais o olhar escultórico tomará consciência, por assim dizer, de um legado genético, no constrangimento do qual, ou na rejeição do qual, assumirá o seu lugar no desenvolvimento ulterior das formas e dos discursos artísticos.

Ora, na reposição das mediações necessárias à percepção desse desenvolvimento, assume particular importância o marco instituído pelo surgimento das academias artísticas. Desde as primeiras academias públicas, surgidas na Itália em meados do século XVI, até às mais tardias réplicas inglesa, francesa e portuguesa no século XVIII, a prática artística dita “académica” foi informada por um conjunto mais ou menos aberto e evolutivo de teorias que, consideradas no seu conjunto, constituíram, propriamente dito, um “discurso sobre as artes”, decerto subordinado ao fim principal de uma elucidação e aperfeiçoamento das práticas. É este, de resto, o horizonte que é preciso ter em vista quando falamos em teoria da arte no sentido estrito: ela subjaz à própria noção de Academia, na qual é absorvida e de cuja prática é inseparável. Trata-se da ideia, repetidamente invocada por Leonardo ou por Michelangelo, de que uma certa prática artística tem de assentar em fundações teóricas firmes. Nesse sentido, a teoria da arte diz respeito, originalmente, a um conjunto de crenças, *precepta* e ideias que consubstanciam uma ideologia mais ou menos coerente, simultaneamente emanada e contributiva para a associação de tipo académico; por outro lado, essa ideologia de modo nenhum está isolada das exigências práticas e das finalidades que assistem a cada uma das artes “académicas”. No conjunto dessas exigências, figura, evidentemente, a questão do ensino e da transmissão das artes, i.e., o seu estatuto como arte liberal, que se traduzirá historicamente na forma das Escolas e dos “dispositivos” técnicos e ideológicos que lhes correspondem.

Especificamente, a criação das Academias terá sido impulsionada pela noção de que a pintura e a escultura, por exemplo, estavam abertas ao debate e à influência teórica na mesma medida usufruída tradicionalmente pela arte da poesia. Esta descoberta (ou aspiração) terá sido vectorizada por desenvolvimentos internos ou contingentes do próprio fazer artístico no seu estatuto e impacto social. Desde logo, as exigências cometidas a uma arte patrocinada por soberanos cujas aspirações haviam mudado no contexto dos estados-nação emergentes e que se inclinavam para uma arte pública nacional de carácter distinto e elevado; por outro lado, a proliferação crescente das temáticas clássicas e seculares nas artes visuais promoveu a necessidade de aptidões literárias ou filosóficas complementares ao trabalho artístico, resgatando progressivamente o trabalho dos artistas da dependência em relação às formas tradicionais de conhecimento consideradas fecundas para a sua prática (o que se traduzia, para um pintor ou escultor, em reconhecer-se na exortação de Vitrúvio e na necessidade de conhecer bem as leis da perspectiva, a anatomia, a geometria, a geografia, etc.). Mas, sobretudo, terá sido determinante a crença, perfilhada por um número crescente de artistas, de que as necessidades da pintura e da escultura excediam já decisivamente o enquadramento que lhes era dado pelas práticas artesanais medievais, nos seus valores e posições sociológicas correspondentes, e que, se libertassem os aspectos criativos e intelectuais da produção artística, estavam aquelas artes aptas a ocupar o seu lugar a par das artes liberais organizadas pelo currículo clássico do *trivium* e do *quadrivium*.

As crescentes pretensões profissionais das artes visuais, e a conseqüente separação da pintura, da escultura e da arquitectura da lógica dos ofícios a que antes tinham estado subordinadas, terá encontrado na formulação de Vasari, que fala das *arti del disegno*, a sua carta de alforria teórica, a que o mesmo Vasari deu expressão institucional ao promover, em 1563, em Florença, a reunião dos pintores, escultores e arquitectos na coerentemente designada *accademia del disegno*, modelo de todas as academias futuras. É o entendimento do que significa *disegno* que institui a marca de água do discurso académico: trata-se, numa formulação provisória, da hispostasiação do desenho pictórico como figura mesma da concepção e

do entendimento intelectual, perante a qual, na discussão das práticas concretas, os aspectos materiais da pintura ou da escultura (o mármore, o barro, o bronze), bem como as questões de execução, assumem apenas um valor incidental.

No parágrafo acrescentado à segunda edição das *Vidas...*, no Proémio à secção sobre a Pintura, Vasari explicita canonicamente a concepção de *disegno*:

Vendo que o *disegno*, o progenitor das nossas três artes, tendo a sua origem no intelecto, extrai de muitas coisas singulares um juízo geral, é como a forma ou ideia de todos os objectos naturais [...] e é [assim] conhecedor da relação proporcionada do todo com as partes e das partes consigo mesmas e com o todo. Vendo também que deste conhecimento se produz uma certa concepção e juízo, que forma no espírito aquilo que, depois, quando expresso pelas mãos, se chama *disegno*, podemos concluir que este não é outra coisa que uma expressão visível e um patenteamento da concepção interior [...].⁴⁹

Revela-se aqui o passo enfaticamente dado, e repercutido em toda a identidade académica posterior, na direcção da teoria, mais precisamente na direcção da *idea*, ou daquilo a que Federico Zuccaro (1543–1609), em linha com Vasari, chamaria *il disegno interno*⁵⁰. Os teóricos e artistas da academia promoveram a concepção de que a ideia no espírito do artista tinha precedência sobre a imitação directa da natureza (suspeita de um ponto de vista intelectual informado pela tese platónica) e que a tarefa do artista era, por conseguinte, a de extrair da natureza

⁴⁹ Vasari 1907: 205. A concepção de *disegno* que Vasari deixara na primeira edição é manifestamente insuficiente, talvez porque apenas subordinada a uma teoria do estilo (*maniera*): “Design [*disegno*] was the imitation of the most beautiful things in nature, used in all figures, whether sculpted or painted ... Style [*maniera*] then became the most beautiful through having used frequent copying [*ritrarre*] of the most beautiful things; and by combining [*aggiugnerle insieme*] the most beautiful parts, whether hands, heads, bodies or legs, to produce one figure with all possible beauties and to use it in every work for all the figures; this is said to be the *bella maniera*” (*idem*: 207).

⁵⁰ Zuccaro: 42. O *disegno interno* é o que liberta o artista da servidão das regras mecânicas (associadas à feição oficial e rotineira das artes) e lhe permite dedicar-se — liberalmente, poderia dizer-se — à invenção.

apenas aqueles elementos que lhe permitiriam executar a concepção previamente alojada no espírito.⁵¹ Isto significou a radicação da prática artística numa definição talvez contra-intuitiva da representação pictórica: ao definir-se a arte como imitação da natureza, o sentido veiculado é o de que tanto a arte como a natureza são controladas intelectualmente, por assim dizer, por um lado pelo artista, por outro por Deus, e que, portanto, o objecto da *mimesis* não é a presença real na sua imperfeição e idiossincrasia, mas a própria ideia de *natureza aperfeiçoada* já presente no espírito do artista. Duas consequências maiores decorrem desta posição nuclear. A primeira é a de que o objecto de imitação descobre-se crescentemente como sendo o próprio espírito do artista; mas, uma vez que nenhum espírito estaria assim tão articuladamente dotado para a mais elevada imitação, então a imitação de outros espíritos, através dos seus trabalhos, em particular os incontestavelmente excelentes da antiguidade, seria um pré-requisito para a feitura de uma arte excelente. A segunda consequência terá sido a de que uma arte agora teorizada nestes termos passa a constituir-se como uma prática auto-regulada, a ser julgada apenas na medida da sua correcção e adequação a um conjunto de conceitos internos e fiscalizadores (adicionalmente ao de *disegno* e *idea*, os de *decorum*, *grazie*, etc.). Este será talvez o sentido adequado da palavra *academismo*.

À entrada do século XVIII, e já no contexto das recém-criadas academias francesa e inglesa, parece já claro o ponto a que a filosofia do *disegno* e a codificação dela resultante se tinha convertido, na longa duração, numa prática meramente convencional e de submissão a fórmulas. A diferença entre o espírito original humanista dos teóricos-fazedores como Alberti ou Leonardo, que talvez enca-

⁵¹ A expressão mais eloquente deste processo é dada talvez por Romano Alberti: “[...] ao pintor não lhe é dado produzir qualquer forma ou figura [...] se primeiro essa forma ou figura não for reduzida a uma ideia pelas suas faculdades internas. E, para pintar, faz-se necessário um sentido agudo e boa imaginação pela qual se venha a conhecer as coisas de tal modo que, na sua ausência, e transformadas em imagens mentais [*fantasmi*], possam fazer-se presentes ao intelecto. Numa segunda etapa, o intelecto ajuizado compõe estas coisas e, por fim, na terceira etapa, transforma estas imagens mentais [...] numa composição acabada, que depois representa na pintura por meio da sua capacidade de causar movimento no corpo.” (Alberti, Romano: 208).

rassem a teoria da arte sob o ponto de vista do conselho prático, o maneirismo e o neoclassicismo tratam a teoria como uma necessidade. Tratou-se aqui de uma distância histórica que operou uma cisão entre a ideia de regras aplicadas, baseadas na observação e destinadas a uma comunicação da prática da arte, e regras “absolutistas” puramente doutrinárias que se tornaram instrumentos para, por exemplo, elevar algumas partes da prática (como o *disegno*) em detrimento de outras (por exemplo, os aspectos materiais da pintura). Naturalmente, também a teoria da arte deixou de responder às necessidades experimentais ou às necessidades de observação directa de uma natureza para cuja valorização encontrasse razões evidentes.

É nesta encruzilhada de questões relativas à prática e, simultaneamente, relativas ao significado da natureza para essa mesma prática, que parece recolher o seu significado a questão levantada, já no século XVII, em torno de uma oposição entre linha (ou *disegno*) e cor. Sem nos demormos nos detalhes respectivos, ela ocupa nos escritos de Roger de Piles a forma de uma autêntica inversão de valores, a observar também no ascendente gradual da arte de Rubens e da facção colorista sobre Poussin e a escola do *disegno*.⁵² Em retrospectiva, o significado mais superficial da querela terá sido o de libertar a arte dos aspectos prescritivos e sentidos já como limitadores da teoria humanística, revogando a escolha, que aquela fizera, de Florença em detrimento de Veneza. Mas, um segundo plano menos superficial talvez nos revele já o incubar daquelas questões que se iriam cristalizar nas teorizações relativas ao génio e ao sublime. Embora esta relação pareça arriscada, cremos que, precisamente, a proclamação de uma dignidade própria à distinção nativa, como a de Veneza e da escola colorista, e o acolhimento da sua irredutibilidade no seio de um sistema de excelência artística altamente regulamentado e, por assim dizer, transcendentalmente indiferente ao mundo de práticas no exterior das suas

⁵² O contraste entre *disegno* e *colore* é já um tema recorrente em ambas as edições das *Vidas* de Vasari, e encontra-se ali expresso como *paragone* entre o *disegno* de Florença, epitomizado por Michelangelo, e a *colore* da escola veneziana, epitomizada em Ticiano. A preferência de Vasari não é inesperada: na “Vida de Ticiano”, por entre os muitos louvores, deplora a pouca atenção ao *disegno*, sinal de falta de arte.

normas, traz implicada aquela concepção inicial do génio como algo relativo a uma circunstância e a um lugar que nos leva a falar, por exemplo, do *genio loci*.

Por outro lado, a querela terá talvez representado um poderoso golpe na ideia de que a arte podia ser aprendida, que a sua posse se seguia a um treino rigoroso e pragmático. Textos de influência crescente, como o tratado de Longinus sobre o sublime, por exemplo, eram contrários a essa ideia. O que o colorismo trouxe perante a academia foi a possibilidade de uma arte cuja fundamentação estava na imaginação, na subjectividade e na localização cultural, o que se posicionava na antítese do projecto académico. Mas sobretudo é a tutela da poesia sobre a pintura e o *ut pictura poesis*, como pretensão a um significado universal e como critério sobre o que constituía uma posição artística relevante, que são assim altamente contestados, numa continuidade que terá em Lessing o seu ponto culminante, quando, ao desenvolver a primeira grande crítica da mediação artística na modernidade, argumenta que pintura e poesia diferem nos seus meios de expressão e que ambas deveriam observar os limites impostos pelos respectivos meios, trazendo ao primeiro plano da reflexão a questão, até aqui oculta, da materialidade artística.

A corporização perfeita da teoria humanista e o espelho das suas consequências é o “meta-género” conhecido como “pintura histórica”. O papel desempenhado por este meta-género na teoria e no próprio destino das Academias é determinante. Ele terá representado, acima de tudo, um incremento dos factores conceptuais e abstractizantes da composição pictórica, tornando-se, desse modo, no bom acordo com os pressupostos do humanismo, o bastião que permitiria à pintura a sua elevação aquele estatuto superior que salvaguardaria a sua dignidade e no interior do qual, subordinamente, seria também lícito julgar a dignidade de uma obra ou de um género. Ela representou, em suma, o ponto privilegiado em que a teoria da arte se ligou a um contexto institucional dado e à prática da arte no seu

todo.⁵³ O essencial do privilégio reconhecido à pintura histórica — quer dizer, a representação judiciosa em forma narrativa de feitos heróicos ou piedosos do passado bíblico ou mitológico — pode ser resumido como uma tentativa de afirmação, por parte das academias, de uma forma pictórica que assegurasse à pintura uma função para além da mera *mimesis*. No fundamento da ideia de uma narrativa pictórica comprometida com temas bíblicos ou clássicos, está, mais uma vez, o vínculo conceptual à poesia, melhor, a aplicação das regras e categorias literárias ao domínio da visualidade. É o que transparece logo em 1435 no tratado de Alberti, que invoca a excelência da *istoria*, entendida como meta-género, para a demonstração de umnexo entre os métodos e objectivos da pintura e da poesia, e para o influxo modelador de categorias retóricas como o *decorum*, a invenção ou a composição, justificando assim a aspiração da pintura à dignidade de arte liberal. No todo, tratou-se com isso de formular o critério de uma imagem artisticamente significativa, cuja expressão histórica arrastou consigo um conjunto de distinções subordinadas formadoras da percepção, do gosto e da inscrição cultural da obra: por exemplo, entre alta pintura (narrativa) e baixa pintura (meramente representativa), entre uma pintura da história e uma pintura de género, ou entre uma pintura que fixa um processo intelectual e uma pintura que toma como modelo a aparência das coisas na natureza, com todas as imperfeições que tal prática implica.

É fácil apreender pelo menos uma aplicação concreta destas distinções; com efeito, nas antípodas condenáveis do *genre historique* está, por exemplo, a pintura flamenga, uma pintura que não é *história*, isto é, uma “pintura de género”, que, por conseguinte, é feita sem a intervenção do intelecto e constringida a operar no campo pré-ordenado e mecânico da *mimesis*. Parece ser esta, por exemplo, a conclusão fixada por Joshua Reynolds no diário das suas viagens pela Flandres: “Tal como o mérito da pintura flamenga consiste apenas na verdade da repre-

⁵³ Um estudo fascinante de Baxandall integra a *istoria pictorica* numa história da codificação pictórica da visão, em cujo centro ela se instala como o centro atractor das teorias do gesto, da expressão e da cor. Cf. Baxandall, Michael, *Painting and Experience in XVth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1988): 45 ss.

sentação, qualquer louvor que mereçam, qualquer prazer que dêem quando olhadas, fazem apenas uma fraca figura na descrição.”⁵⁴ O ponto de vista objectivado do anátema da *poor description* talvez seja o de que à pintura flamenga, por exemplo, estaria vedada a possibilidade distintiva da pintura histórica, que era a de se oferecer à interpretação discursiva, de se propor como um tipo de representação potencialmente liberta de si mesma, se assim nos podemos exprimir, e aberta a uma inscrição extra-pictórica ou extra-figurativa do sentido: em suma, aberta a uma discursividade em que, de modo extrínseco, se justificasse e cristalizasse a autoridade da pintura.⁵⁵

4. A INDIVIDUAÇÃO DO *ESCULTÓRICO*

O século XVIII é o século da escultura. Isto não significa que esse século tenha, por exemplo, testemunhado uma irrupção assinalável de métodos e práticas inéditas ou assistido a uma modificação substancial na natureza das formas escul-

⁵⁴ “As the merit of Dutch painting consists in the truth of representation alone, whatever praise they deserve, whatever pleasure they give when under the eye, they make but a poor figure in description.” Reynolds, vol 2: 369.

⁵⁵ Só isso justificará o ilustrativo episódio que recolhemos em Rensselar, respeitante a um debate havido na Academia francesa, em 1660, em torno da tela *Eliezer e Rebecca*, de Poussin. O quadro foi criticado por desviar-se da verdade bíblica, na medida em que omitia da caravana conduzida por Eliezer os dez camelos que o texto sagrado menciona explicitamente. Ao passo que, para alguns membros da Academia, o pintor não tinha o direito de interferir na história, outros, nomeadamente Charles Le Brun, sustentaram que Poussin excluía um tipo de animal prejudicial à gravidade da narrativa, obtendo, desse modo, uma verdade mais elevada do que a da mera exactidão histórica. (Rensselar: 45). Ambos os argumentos retiram a sua legitimidade, obviamente, da associação da pintura com a poesia; o segundo pressupõe que o pintor pode não aproveitar do “poema” as partes menos apelativas e, diríamos, menos concordes com a graça e o decoro, mas reafirma implicitamente, que o pintor nem por isso se deve afastar daquilo que o poeta, pelo menos, teria escrito.

tóricas. O que permite fazer este tipo de eleição é o modo como, naquele século, vem ao primeiro plano um novo regime de valorização da escultura que, a interpretarmos as suas consequências, permite falar numa emancipação da escultura no regime geral das artes e tem, por isso, valor decisivo para uma objectivação teórica do olhar escultórico.

Para a nova abordagem ao fenómeno escultórico neste século, tem valor ilustrativo, por exemplo, a definição de Escultura proposta na *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert: “Definimos a Escultura uma arte que por meio de um desenho e de uma matéria sólida, imita com o cinzel os objectos palpáveis da natureza.”⁵⁶ Com excepção da referência ao utensílio emblemático do escultor (o “ciseau”), a *Encyclopédie*, porém, retoma quase *verbatim* a surpreendente definição contrastada de pintura e escultura elaborada por Roger de Piles no início do século, e que as Luzes, a todo o parecer, tomaram como válida — na medida, provavelmente, em que ela supõe uma refundação radical do discurso sobre a arte:

A pintura é uma arte que imita sobre uma superfície plana, por meio das cores, todos os objectos visíveis [...]. A Escultura é uma arte que por meio do desenho e da matéria sólida imita os objectos palpáveis da natureza.⁵⁷

Por que razão dizemos que a definição aponta a uma refundação do discurso da arte? O facto refere-se, simultaneamente, à sua precisão e à restrição que ela opera. Ela rompe declaradamente com a tradição, consensual desde o *paragone* humanista, que vê a pintura e a escultura como “duas irmãs” com origem comum no *disegno* e que, por caminhos travessos, uma com o pincel, a outra com o cinzel, engenhosamente se encaminhavam para a mesma “finalidade” (a imitação da natureza mais elevada).⁵⁸ Na definição de Roger de Piles, com efeito, podemos ver,

⁵⁶ Émile Falconet, artigo «Sculpture» in Diderot, d’Alembert 2013 t.14: 834.

⁵⁷ Piles 1989: 153.

⁵⁸ Fazemos a paráfrase de lugares-comuns do *paragone* italiano. (v. *infra* neste capítulo).

sem grande esforço, que a “finalidade” da escultura, tal como a da pintura, já não é a imitação geral da natureza pelos meios próprios, mas a imitação de fins distintos por meios distintos. Estes meios e os respectivos fins são claramente delimitados por Roger de Piles: no caso da escultura, uma “matéria sólida” e o *disegno*, que, curiosamente, passa a caracterizá-la como meio próprio e é — como talvez fosse de esperar do chefe de fila dos coloristas franceses — sintomaticamente recusado à pintura. Quanto à finalidade, a da escultura é tão-só a imitação dos objectos “palpáveis”, por contraposição aos “objectos visíveis” da pintura. Porém, o mais importante é que a definição contrastada consagra numa relação estreita a finalidade específica e os meios específicos ao dispor de cada uma das artes.

A definição proposta por Roger de Piles, tal como a da *Encyclopédie*, representam a introdução de um ponto crítico cujos efeitos na história da escultura serão incomensuráveis — na verdade, na história da arte no seu todo. Referimo-nos à questão da matéria específica da obra e da sua valorização. Que esta questão, uma vez abstraída como questão relativa à matéria *tout court*, não tenha deixado de se reflectir, doravante, com poder gerador nas questões gerais da teoria da arte e da estética é o que aparece como sinal indicador específico de uma emancipação epocal da arte da escultura. A matéria da escultura aparece aqui como meio específico da sua imitação, tornada, assim, consubstancial à sua definição. Mas toda a dificuldade, segundo podemos já antecipar, está porém na relação que une este meio aos seus fins, que une, em duas palavras, o *solide* ao *palpable*. De que modo a matéria extensa, sólida e divisível — o mármore, o bronze, a pedra, na selecção feita por Falconet — se transforma numa matéria maleável e terna como os corpos palpáveis do mundo? Como é que deixa de ser pedra e passa a ser, por exemplo, carne? É que, de facto, estas são as duas modalidades da matéria escultórica, se ela for, como o mesmo Falconet estatui na *Encyclopédie*, “le dépôt le plus durable des vertues des hommes”⁵⁹ o que a deixa, para já, numa ambiguidade inibidora. Falar da materialidade parece anular as virtudes representativas, queremos dizer, a capa-

⁵⁹ *Ibidem*.

cidade da estátua simular o vivo (debruçar-nos-emos, a este propósito, sobre as mitografias de animação da estátua que proliferam durante as Luzes). Mas é precisamente na abertura desta questão — a questão do reconhecimento da materialidade do objecto como determinante — e, ao mesmo tempo, na disparidade que a acompanha, que se articulará, em primeiro lugar, a consciência de uma falha na *mimesis* e, em consequência, a ignição de um movimento que deslocará a reflexão artística da noção central de *mimesis* para a noção central de “presença”.

*

A ideia de *imitatio* refere-se naturalmente à similaridade entre a criação artística e a natural. A imitação, para sê-lo, não pode prescindir de assegurar a presença de qualidades naturais na obra de arte. No Livro Primeiro do *Cortegiano*, Baldassarre Castiglione, consciente de que, neste domínio, a tentação mais perigosa é a da afectação, e reflectindo sobre a origem da *grazie* que assiste às excelentes obras, reserva um discurso da personagem do Conde para elaborar apologeticamente o conceito que designa por *sprezzatura* (“forse una nuova parola”, como diz o Conde, e que deixamos sem tradução). A *sprezzatura* é a habilidade para dar ao que é difícil a aparência da facilidade, ou seja, como podemos deduzir, a arte de *esconder a arte*. O detentor da *sprezzatura*, com efeito, não aparenta nem dispense esforço no trabalho de imitação, e desse trabalho, não se dirá, por conseguinte, que é “forçado” ou “afectado”. Recomenda pois o Conde

usar em cada coisa uma *sprezzatura* [como que displicência], que oculte a arte e demonstre que o que se faz e se diz é feito sem esforço e quase sem pensar. É disso, creio eu, que deriva em boa parte a graça, pois das coisas raras e bem feitas todos conhecem a dificuldade, pelo que nelas essa facilidade produz grande maravilha; e pelo contrário, o esforçar-se ou, como

se usa dizer, arrepelar-se, dá grande falta de graça e faz estimar pouco qualquer coisa, por maior que ela seja.⁶⁰

Decerto, a *sprezzatura*, que se aplica patentemente a disciplinas como a dança, a música ou a eloquência, não deverá ser menos efectiva em aspectos da vida social: é mesmo um dos atributos que devem constar no repertório do perfeito cortesão. E é também por essa razão que, no debate que há-de tomar lugar sobre o *paragone* da pintura e da escultura, à confissão do escultor ali presente de que a escultura é causa de grandes fadigas, se segue a conclusão raciocinada de que a arte própria da elite cortesã é a pintura (*ibid.*: LI e LII). Um dos conceitos subjacentes a essa demonstração é o de *copia* (i.e., “abundância”). A posse de *sprezzatura*, faculdade maravilhosa capaz de “far credere a chi vede quasi di non saper ni poter errare” (*ibid.*:XXVI) é atestada, entre outras coisas, pela *copia* da imitação, atributo de que a escultura é desprovida. Por essa razão, o escultor, em comparação com o pintor, tem a desvantagem de não conseguir “mostrar a cor dos cabelos louros, nem o esplendor das armas, nem uma noite escura, nem uma tempestade no mar, nem (...) céu, mar, terra, montes, selvas, prados, jardins, rios, cidades nem casas” (*ibid.*: LI). Tudo isto porque a tarefa do escultor está semeada de dificuldades e privada de *sprezzatura*; e essa condição decorre da sua matéria própria, pois “se vem a acontecer um erro, não se pode mais corrigi-lo, porque o mármore não se repõe, sendo necessário fazer outra figura” (*ibid.*: L)

No seu *Dialogo della Pittura*, publicado em Veneza em 1557, Lodovico Dolce parece ensaiar uma aplicação do termo de Castiglione à crítica de arte. A primeira parte deste diálogo é uma comparação detalhada dos trabalhos de Michelangelo com os de Rafael, que Dolce remata com a irónica depreciação de Michelangelo e do seu péssimo estilo, decorrente do modo como a dificuldade se insinua

⁶⁰ “usar in ogni cosa una sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, como si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia.” Castiglione I. XXVI: 44-5.

na sua arte: “Mas tal como Michelangelo sempre procurou a dificuldade nos seus trabalhos, assim Rafael, pelo contrário, sempre procurou a destreza. Trata-se de uma aptidão arduamente obtida (...) e de tal modo ele a dominou que os seus trabalhos parecem ter sido produzidos sem pensar, nem são eles laboriosos ou artificiosos, o que é a marca da mais alta perfeição.” De resto, Michelangelo não apenas era ostensivo na sua dificuldade como, em congruência, faltava diversidade ao seu trabalho, uma vez que o nu masculino era o seu tema exclusivo.⁶¹

Aparentemente, trata-se ainda e sempre do argumento tradicional do *paragone*: há uma dificuldade da escultura (quer ligada à resistência da sua matéria, quer à particularidade da *maniera*) que determina a sua inferioridade. É o seu carácter dificultoso, a sua falta de *spezzatura*, que a indisponibiliza para a primeira das causas do deleite mimético: a *copia*.

*

Uma excelente ilustração da conclusão anterior pode ser encontrada na própria iconologia cultural do escultor (que o faz tão pouco cómodo, por exemplo, para os padrões do convívio cortesão) e possivelmente até no aspecto do seu atelier. Recorde-se a este propósito a seguinte passagem de Leonardo, também no contexto do *paragone*, em que, mais uma vez, surge o anátema da dificuldade:

Não encontro entre pintura e escultura outra diferença que esta: o escultor faz as suas obras com maior esforço físico que o pintor; e o pintor as suas com maior esforço intelectual. Isto é demonstrável, pois o escultor deve,

⁶¹ Dolce: 196. A *copia*, cuja elaboração temática provinha da retórica clássica mas que era percebida como uma qualidade inerente à natureza, comparece também em Alberti, associada ao prazer da pintura: “A primeira causa do deleite (...) provém da *copia* e da variedade das coisas (...). Por esta razão, deleitam a *copia* e a variedade na pintura. É muito copiosa a *istoria* em que se misturem ordenadamente velhos, jovens, meninas, mulheres, moços, petizes, galinhas, gatinhos, aves, cavalos, ovelhas, edifícios, paisagens e todas as coisas semelhantes” (Alberti: § 40: 68).

ao produzir a sua obra, fazer um esforço manual, batendo para retirar o supérfluo do mármore, ou de que pedra seja, chegando à figura encerrada no seu seio; o que exige um exercício de si mecânico, acompanhado muitas vezes de muito suor que se mistura com a poeira e se transforma numa crosta de lama; Tem o rosto empastado e enfarinhado de pó de mármore, semelhante a um padeiro, e está coberto de pequenas partículas como se tivesse nevado sobre ele; o seu local está sujo e cheio de lascas e pó de pedra.⁶²

A inferioridade da escultura (e a superioridade da pintura) repousa, por conseguinte, sobre a sua materialidade, própria de uma arte “mecânica” e não “liberal” ou intelectual, como a pintura. Essa materialidade é sólida e residual, o que sem dúvida está na directa correspondência ao seu princípio, que, segundo Alberti, procede por subtracção (*per levare*) e não, como a pintura, por adição (*per porre*).⁶³ Solidez e resistência determinam, por conseguinte, uma relação de força entre o escultor e a sua obra, cuja matéria é talhada para aniquilar o supérfluo; determinam igualmente uma sujidade metonímica, em tudo oposta ao retrato do pintor galante, “bem vestido, agitando um pincel ligeiro com cores agradáveis” (Da Vinci: *ibidem*). A escultura confina com o resíduo, o dejecto, a poeira, o ruído, a violentação, o caos.

Ao contemplarmos as alegorias da escultura que o século XVIII francês nos legou, por exemplo, as célebres *A União da Pintura e da Escultura*, de Jacques Buirette, ou *A Escultura Apresentando à Pintura o Medalhão do Rei*, de Jacques Prou (respectivamente, 1663 e 1682, ambas no Louvre), é inevitável observar a quantidade de instrumentos associadamente representados: dizem respeito sobretudo à escultura de pedra ou de mármore, o maço, o cinzel, o compasso. No mesmo espírito, as gravuras da *Encyclopédie*, por sua vez, prolongam este complexo visual e afixam também a materialidade da escultura, não só pela multiplicação dos utensílios, mas igualmente pela teatralização da força e dos dispositivos neces-

⁶² Leonardo da Vinci 1919.

⁶³ Alberti 1804: 108-9.

sários para desbastar, brunir, talhar, etc.⁶⁴ Duas gravuras, que documentam os *ateliers* do pintor e do escultor, como que solicitam que contrastemos a salubridade do primeiro e o caos do segundo, e fazem pensar nas palavras de Leonardo, de que parecem a directa ilustração. Mas também instigam a reflexão sobre certa disparidade patente nos tratados que Alberti dedicou respectivamente à escultura e à pintura. Ao ocupar-se, com efeito, com a redacção de um tratado distinto sobre a arte escultórica (o *Della Statua*), Alberti não quis alcançar mais, a todo o parecer, do que contribuir para uma tradição já consistente de manuais técnicos destinados a uso em atelier; ao passo que o *Della Pintura*, visando horizontes muito mais largos, tratava a pintura como objecto digno de séria consideração científica e humanística. Nisso podemos ver o modo como a matéria prima e as dificuldades a ela associadas assumem, no discurso sobre a escultura, o foco individualizador, sonegando-lhe uma irradiação para as preocupações mais elevadas da cultura e da história da arte.⁶⁵

A dificuldade da escultura (ligada à resistência da sua matéria) é portanto o facto determinante da sua menoridade. O exemplo retirado de Alberti, devidamente restituído ao seu significado, sugere a seguinte proposição de teor geral: o que se escreveu sobre escultura manteve-se mais ou menos invisível sob o ponto de vista dos grandes debates teóricos que agitaram a história da arte moderna. A escultura, em suma, não gerou discurso senão no que disse respeito ao aconselhamento prático. Não se implantou na teoria da arte de um modo, por assim dizer, que reflectisse uma especificidade da relação aos seus meios e uma determinação congruente de finalidades derivadas desses meios de que, por exemplo, se fizessem derivar consequências para o todo da prática artística para a estrutura da produção e do conhecimento artístico ou para o significado da natureza — ao contrário, precisamente, do que era visto como adequado no tratamento da pintura e da poesia. Uma razão não meramente conjectural para este estado de coisas está cau-

⁶⁴ Cf. Diderot, d'Alembert 1994: suplemento 43.

⁶⁵ Cf. Alberti 1804.

cionada na história das artes: trata-se da subordinação teórica e conceptual do fazer artístico, de matriz humanista, ao discurso da pintura e da poesia. A codificação de um lugar para a escultura no seio dessa história submeteu-se ao influxo dos valores geradas naquela matriz e não a absorveu senão por mediação e subordinação às categorias geradas para o entendimento da experiência pictórica na sua especificidade.

Em certa medida, a emancipação da escultura, sobretudo como fonte de um desafio que seria necessário inscrever no processo geral das artes, só se deu quando o vínculo entre poesia e pintura foi desfeito. De facto, o que esse desfazer deixou à vista foi um campo atravessado por novas conexões, até aí mantidas na obscuridade, nomeadamente as que derivam da prática escultórica e da sua reaparição súbita como enigma, como “excesso” relativo à instituição conceptual que a absorvera historicamente. Houve pois um impensado histórico da escultura que, para nos exprimirmos figuradamente, teve de aguardar a formulação que lhe franqueasse por fim a integração de pleno direito numa filosofia geral da arte; mas esse impensado ter-se-á mantido como tal enquanto sobre a escultura exerceram os seus efeitos reguladores a tessitura teórica do *ut pictura poesis* e a prática mimética nele sustentada, numa palavra, enquanto ela foi vista “com o olhar do amante de pintura”⁶⁶

Já anteriormente, a respeito da *technê* grega, mencionámos o termo “velamento” para nos referirmos a consequências, decerto impensadas, da decifração da experiência à luz de um campo conceptual dado. De facto, este último só revela, entende ou compele a uma certa prática na medida em que também esconde; e assim também a modelização humanista das artes à luz da poesia e da pintura representou talvez o velamento da escultura, e o adiamento, digamos assim, das questões postas à sua especificidade, tornadas exteriores ao processo formador dominante da história da arte. São esses aspectos que vêm à luz quando o processo do-

⁶⁶ Martin: 1.

minante entra em crise. Ora, isto é também dizer que, no caso do século XVIII, a escultura se acrescentou a esses factores de crise, pois quando o campo conceptual em que historicamente se suportara a prática mimética revela os seus limites, um dos limites confina precisamente no desafio que, do exterior, lhe é lançado pela escultura. É como resposta a esse desafio que a *presença*, como categoria artística, emerge no primeiro plano.

*

Porém, há um momento da história do pensamento artístico em que a dificuldade inerente à escultura retorna, surpreendentemente, como argumento da sua superioridade. Esse momento é representado por Lessing. No *Laokoon*, lê-se:

[...] pois exprimi-lo [a ideia de mostrar Laocoonte e os seus filhos presos no mesmo nó] através do mármore é infinitamente mais difícil que exprimi-lo por palavras; e, quando nos metemos a comparar a invenção e a expressão, estamos sempre dispostos a reduzir as nossas exigências de um lado se nos estimarmos recompensados pelo outro.⁶⁷

Em certa medida, está aqui em causa uma modificação no discurso das artes que se pode considerar em curso desde Roger de Piles e que abrange todas as artes da visão: no caso de Piles, trata-se da secundarização do *disegno* ou da invenção, em favor das outras “partes” da composição pictórica, como a cor. Em Lessing, porém, o privilégio está todo do lado da expressão, que não é, decerto, uma “parte” da representação, mas uma categoria de valor transversal. No caso do *Laocoonte*, diz Lessing, as recompensas da expressão são directamente proporcionais às dificuldades relativas do material, e é isso que, no todo, garante à arte da escultura a sua superioridade. Se voltarmos ao artigo de Falconet para a *Encyclopédie*, encontramos expressa uma perspectiva quase coincidente:

⁶⁷ Lessing: 105

A Escultura acolhe menos objectos que a Pintura; mas aqueles a que se propõe, e que são comuns às duas artes, são os mais difíceis de representar: saber a expressão, a ciência dos contornos, a penosa arte do drapeado e de distinguir as diferentes espécies dos estofos.⁶⁸

É o mesmo conceito, o da expressão, que autoriza a inversão valorativa do regime das artes. E não é surpreendente que, do mesmo modo em Diderot (que leu Lessing), possamos nós ler sinais dessa inversão. No *Ensaio sobre a Pintura*, de 1766, Diderot conclui o seu argumento sobre a expressão — embora o ensaio trate da pintura e não da escultura — com um elogio da expressão incrivelmente subtil do *Laocoonte*. A expressão como técnica, sugere Diderot, pede sobretudo a arte do escultor. E é por isso que a expressão de dor de Laocoonte, que “afecta profundamente sem inspirar horror” se arvora como referência para o tratamento da expressão na pintura. Com efeito, a exortação deixada aos pintores no final do ensaio acaba a propor-lhes o modelo da expressão escultórica, sublimada naquela estátua: “façai com que não possa nem travar os meus olhos, nem arrancá-los de cima da vossa tela”.⁶⁹

A reaparição sucessiva do *Laocoonte* como apoteose escultórica assinala o desejo de trazer ao debate o que a escultura reputadamente encerra de mais específico e mais elevado, mas isso é a ilustração de como a hierarquia estabelecida pelo *paragone*, por sua vez subsidiária do *ut pictura poesis*, está em crise. Na contextualização dessa crise assume particular relevância uma certa reflexão de inspiração sensualista sobre o efeito dos respectivos órgãos dos sentidos e das emoções que eles suscitam. Em certa medida, esta reflexão trará como consequência uma cisão nas artes da imitação. Para sintetizar os lados separados por essa cisão, poderíamos falar, por um lado, de “artes-coisa” e, por outro, de “artes sígnicas”. Esta separação é preparada no texto que é talvez o antecessor de toda a estética moderna, em vias de se implantar disciplinarmente neste século, pelo Abade Du Bos, quando, sem

⁶⁸ Diderot, d'Alembert 2013 t.14: 834.

⁶⁹ Diderot 1984: 43.

especificar a escultura, distingue entre signos arbitrários ou convencionais e signos naturais, “dont l’énergie ne dépend pas de l’éducation”⁷⁰, e estabelece entre a poesia e a pintura uma diferença de efeitos segundo a natureza dos signos respectivamente utilizados (os signos naturais da pintura agem mais subitamente e imperiosamente que a semiótica convencional do verso).

Ora, é esta separação que Diderot aprofunda na *Lettre sur les sourds et les muets*, de 1751, ao distinguir entre o que chama “artes hieroglíficas” e “artes da coisa mesma”. O que o pintor mostra “é a coisa em si própria; as expressões do músico e do poeta não são mais que hieroglifos.”⁷¹ Mas dizer *la chose même* é referir algo não já mostrado, mas presentificado. Esta coisa não encontra melhor modelo, justamente, que aquele instanciado pela estátua: “A coisa, é a estátua só, isolada, sólida, prestes a se mover.”⁷² A escultura redefine-se como arte material, “palpável” e, a este título, retira a pintura, arte do visível não palpável, de um privilégio que já não pode ser considerado como tal — o do ilusionismo — para afirmar o novo privilégio da presença.

No centro da dissociação entre os meios da pintura e os da poesia, em que consiste o programa do texto de Lessing sobre o *Laocoonte*, encontramos a mesma inflexão e a mesma separação semiótica, mas mais acentuada ainda na defesa de um irreduzível material do signo. Lessing opõe, com efeito, um carácter de “coexistência do corpo” próprio da pintura e da escultura, ao carácter de “consecutividade” da linguagem, própria da poesia:

Não recuso à linguagem em geral o poder de retratar, com as suas diferentes partes, um todo material. É-lhe dado fazê-lo porque os signos que emprega, se bem que ordenados na sucessão, são não obstante signos arbitrários. Mas recuso este poder à linguagem enquanto que instrumento da po-

⁷⁰ Du Bos: 133-4.

⁷¹ “c’est la chose même (...); les expressions du musicien et du poète n’en sont que des hiéroglyphes.” Diderot 2000: 129.

⁷² Diderot 1984: 285.

esia, pois que descrições semelhantes através de palavras carecem de ilusão, que é a principal característica da poesia; digo que esta ilusão lhe falta porque o carácter de coexistência do corpo encontra-se aí em oposição com o carácter de consecutividade da linguagem.⁷³

Ao afirmar assim a impossibilidade da descrição para a poesia, o que Lessing lhe nega é uma certa forma de poder materializante; não lhe é dado o poder de instanciar a presença. Mas, o modo como esta figura da presença se poderá instalar no conjunto das expectativas estéticas da modernidade, a partir das Luzes, terá de mediar-se por um vocabulário cuja referência é encarnada de modo exemplar pela escultura. É assim que, numa outra passagem do texto sobre o Salon de 1765, Diderot sugere que o efeito indicador da presença é o “relevo”. A escultura, *per levare*, tem a vocação de sobressair e impor-se ao espaço. Daí o significativo deslocamento que Diderot impõe ao conceito de *levare*, alargando-o e aplicando-a à pintura:

Eis o bloco de mármore, a figura está nele, é preciso extraí-la. Eis a tela, é plana, é sobre ela que é preciso criar, fazer com que a imagem saia, avance, tome relevo, que eu a rodeie, se não eu, o meu olho; é preciso que ela viva.⁷⁴

Esta aplicação do *levare* à pintura significa, em certa medida, a sua abolição. De certo modo, a verdadeira pintura é a escultura; o verdadeiro quadro é o que “faz relevo” e “sai” da tela. A ausência de relevo significa, para a pintura, uma relação mimética degradada. O afecto que ela provoca não é outro que o da coisa representada. Mas na escultura, se há degradação da relação mimética, é apenas para que ela possa reaparecer na sua inversão: não é a estátua que é a coisa mesma, mas a coisa mesma só é na estátua: “seule, isolée, solide...” A estátua não imita a natureza: encarna-a. O referente mimético não é já pois a natureza, mas a própria arte, totalmente confundida com ela.

⁷³ Lessing: 128.

⁷⁴ Diderot 1984: 280.

O conjunto das condições estéticas e o clima de sensibilidade subjacentes a este deslocamento do referente mimético exigem ser lidas num sentido. Trata-se de um tomar distância em relação a uma concepção da arte segundo o modelo idealista, queremos dizer, em relação a um modelo do Belo ideal enquanto que este corresponda à tarefa de trazer à visibilidade a perfeição da natureza, inacessível aos nossos sentidos sem a máquina ilusionista da arte. Esse modelo, como sabemos do episódio de Zeuxis em Croton, pressupõe um equilíbrio engenhoso entre perfeita imitação e selecção. Zeuxis, porém, não era escultor e, no modelo que ele emblematiza, intromete-se, como potência distanciadora na concepção de arte vigente, um certo conjunto escultórico. Desde que foi recuperado, na época de Michelangelo, o *Laocoonte*, já conhecido da modernidade através de Plínio, que o descrevera como “superior a todas as imagens e bronzes do mundo”⁷⁵, tornou-se uma pedra de toque, uma *pierra di paragone* no desenvolvimento subsequente da cultura europeia, e não apenas no sentido de, por via de um estranho consenso, ter sido projectado como cume da expressividade psicológica e apuro técnico atingido pela antiguidade, mas também como um desafio aos limites do *ingegno* e da técnica moderna.⁷⁶ Mas ser-lhe-á reservado ainda outro papael. Na entrada “Escultura” do *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet e Lévèsque, publicado em 1792, figura o seguinte reflexão sobre aquele exemplo ilustre:

O Laocoonte é o mais belo exemplo das estátuas terminadas somente a cinzel, sem que tenha sido cansado pelo polido: o olho atento pode ainda descobrir com que ciência e destreza o artista passeou o seu instrumento sobre toda a sua obra para não perder os sábios toques, por um raspar reiterado. Este trabalho dá qualquer coisa de bruto ao que podemos chamar a epiderme da estátua, & este bruto é bem mais agradável ao olho do conhecedor do que a superfície brilhante que o polimento dá, & que lança um clarão tão vivo sobre as partes batidas pela luz, que o olho não pode bem distinguir o trabalho do artista.⁷⁷

⁷⁵ Plínio: XXXVI, 37- 8.

⁷⁶ Sobre o papel do Laocoonte no desenvolvimento interno da escultura moderna, cf. Lavin.

⁷⁷ Lévèsque, P.-Ch., artigo “Sculpture”, in Watelet, Lévèsque t. 5:553.

Algumas páginas depois, o artigo retoma o louvor do aspecto “bruto” do conjunto, em razão dos *touches savants* deixados pelo artista, para dele abstrair uma propedêutica adequada do trabalho escultórico:

[...] tal é, entre outras, a maneira de trabalhar o mármore só com o cinzel, sem fazer uso da lima, da pedra-pomes ou de qualquer outro método de polir, *o que se vê sobretudo nas carnes*: maneira de operar que se encontra em várias outras belas obras, entre as quais teremos de contar a Vénus de Médicis. Todas as estátuas executadas desta maneira são *menos acabadas* nas partes pequenas, & notamos um certo gosto que não se encontra nas produções de arte a não ser que tenhamos *vencido todas as dificuldades*, quer dizer, quando os artistas atingiram essa *negligência & a essa facilidade que, longe de diminuir o prazer do espectador, pelo contrário não faz senão aumentá-lo*.⁷⁸

Uma das notas salientes é a de que a negligência é algo a que se chega. Trata-se, pois, do produto de uma deliberação e não de uma mera omissão. Essa deliberação, em certa medida, é passiva, na medida em que deixa subsistir algo, consente que a obra preserve o carácter “bruto” que, sem dúvida, patenteia a sua materialidade. Mas a deliberação também é activa: ela escolhe a preservação da marca do trabalho na própria obra, para que desse modo, ela se patenteie como obra (e não, por exemplo, como imitação). Assim, um conjunto como o *Laocoonte*, trabalhado apenas com o cinzel, testemunharia o modo como a arte se deseja, ela mesma, expressa nas suas instâncias. Forçando esta inflexão no modelo idealista, parece então o *Laocoonte* suportar um modelo que pressupõe na arte humana a manifestação, precisamente, da actividade humana (e da sua arte). Não que o *Laocoonte* ou qualquer outra obra “incompleta”, esteja subitamente fora da natureza. Dir-se-ia antes que ela pertence a uma nova natureza, capaz de suscitar um prazer *aumentado* e concebida, não como repertório de formas e encarnação mais ou menos bem sucedida de princípios ideais, mas como princípio de transformação, vale dizer *transfiguração*, em cujo processo as coisas são engendradas na sua singularidade, mais exactamente nos seus acidentes, quer dizer, no seu “menor

⁷⁸ *Ibid.*: 571-572, itálico acrescentado.

acabamento”. Trata-se em suma de uma natureza (a da estátua) que patenteia antes de mais o processo criador ele mesmo, aquém e na independência das formas representadas.

*

Uma primeira e exemplar ocorrência da problemática do aspecto “bruto” de uma escultura já se pudera explicitar nas *Vidas (...)* de Vasari, quando o autor, comparando as peças de Luca della Robbia e de Donatello para ornamento dos órgãos de Santa Maria del Fiori, louva a qualidade de *non finito* das obras do segundo.⁷⁹ Esta qualidade de *non finito* aparece em Vasari na sua articulação com a problemática da distância a partir da qual a ilusão da obra pode ser sustentada pelo olhar, mais exactamente, a distância a que, coadjuvado pelo aspecto fruste da obra, o olhar poderia captar mais distintamente o seu nexos geral e a “força” da sua intenção, o *furor da arte*. Mas, subordinado ao problema da distância, o valor do *non finito* também se dissipa, se a distância muda. O carácter *non finito* do *Laocoonte* pressuporia, pelo contrário, uma proximidade indiscreta, melhor, a própria indiscrição dos seus “acidentes” e da sua textura, indiscrição sem a qual, de resto, essa proximidade seria turvada nos seus prazeres espectaculares.⁸⁰

⁷⁹ “[As esculturas de Donatello] foram feitas com mais juízo e prática que as de Luca [...]; por ter ele deixado a sua obra quase toda em esboço [*bosso*] e *non finita* no polimento, aparecia ela à distância bem melhor que a de Luca, o qual, se bem que a tivesse executado com bom *disegno* e diligência, fazia, com tal polidez e acabamento, com que a distância a perdesse e o olho não a percebesse bem, ao contrário da de Donatello, quase apenas esboçada; coisa de que os artífices devem estar advertidos, pois que a experiência faz conhecer que todas as coisas que estão longe, pinturas ou esculturas ou qualquer outra coisa semelhante, antes têm mais efeito e maior força se vigorosamente esboçadas do que acabadas; e além do efeito da distância, ocorre também que, no esboço, nascendo ele de um súbito furor da arte, muitas vezes exprime o artista em poucos golpes o seu conceito; e sucede que a persistência e a muita diligência, ao contrário, vêm a tolher a força e o saber, como nesses que não sabem retirar as mãos do trabalho que empreendem.” (Vasari t.2: 171).

⁸⁰ O valor do inacabamento como técnica tinha sido já um tropo do Barroco, e foi objecto de um louvor que, nas percepções de Baltasar Gracián e Francisco de Quevedo, era particularmente merecido por Velasquez, que pintava *a lo valiente*: “when Gracian himself praised Velazquez in

Esta circunstância (ou sensibilidade) tem de ser entendida na conexão com as novas condições fenomenológicas sob as quais a escultura estaria destinada a ser contemplada no século XVIII.⁸¹ Essas novas condições, evidentemente, têm de conciliar-se com um elemento estrutural invariável representado pela condição distinta da escultura enquanto objecto de usufruto estético. Aparentemente, essa distinção é garantida pela inequívoca tridimensionalidade da escultura,⁸² pela sua fisicalidade, entendida como encarnação de organizações subjectivas plasticamente orientadas (sob a forma do “génio”, do “furor”, do “alto” e “baixo” estilo de Winckelmann, etc.); é também garantida por uma estabilidade paradigmática que lhe atribui o estatuto de representação de totalidades ou fragmentos antropomórficos individualizados no espaço, modelados em matéria inerte, senão eterna pelo menos duradoura, e imbuídos de um ilusionismo de movimento e de vida. Mas é também garantida por uma lógica histórica e, se o podemos dizer, atávica da escultura que Rosalind Krauss, por exemplo, para declarar o seu encerramento a partir de Rodin, exprime nestes termos

Aparentemente, a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Em virtude desta lógica, uma escultura é uma representação co-

this sense, and when Quevedo viewed his work as praiseworthy, they did not see certain profiles or colors carefully and fully placed on the canvas, but rather discontinuous and incomplete “splotches”. Quevedo thought that this was much more “true” in the picture than a refined finish. [...] Velazquez's procedure was not unique, but had a place among the general current of painters of his time (with cases as distinguished as Rembrandt's), who enthusiastically practiced the painting of “smears” or of painting “boldly.” (Trad.: “Quando o próprio Gracian louvou Velasquez neste sentido, e quando Quevedo viu o seu trabalho digno de louvor, eles não viram determinados perfis ou cores cuidadosa e criteriosamente dispostas na tela, mas antes “manchas” descontinuas e incompletas. Quevedo pensou ser isto muito mais verdadeiro na imagem que um acabamento refinado. [...] O processo de Velasquez não era único, e detinha um lugar entre a corrente geral de pintores do seu tempo (com casos tão distintos como o de Rembrandt), que entusiasticamente praticavam a pintura de “borrões” ou a o pintar “arrojado.”) (Maravall: 219).

⁸¹ Sobre os novos modos de recepção óptica e cognitiva da escultura, neste período, cf Baker:18-20.

⁸² Cf. *infra*, parte III, em que voltaremos a esta questão.

memorativa. Fica assente num local particular e fala através de uma língua simbólica sobre o significado e uso desse mesmo lugar.⁸³

É no acordo com esta lógica, por exemplo — trata-se aqui de uma associação que nos é sugerida por esta passagem — que até os materiais da escultura, ainda antes da questão do seu valor formal e icónico ou da sua codificação técnica e propedêutica, têm de ser considerados como parte de um sistema simbólico altamente determinado que lhes aponta as suas condições de possibilidade. A nobreza de materiais como o bronze ou o mármore, e a falta dela no que toca ao barro ou à cera, é determinada tanto pelas condições estéticas que determinam o discurso da escultura como pelas expectativas, sobretudo as dos patronos e encomendadores em reconhecerem o seu próprio corpo físico, social ou estatutário na encarnação escultórica. Do mesmo modo, têm os esboços e *macchiettas* da escultura de ser remetidos à discrição do atelier e interditados à visibilidade, para que a génese menor (a “sujidade”) e o trabalho que presidiu à execução da obra não transpareça no produto final.

Mas, aqui, plasmando-se nessas condições preliminares, entram em linha de conta factores respeitantes à irrupção de regimes ópticos e epistémicos inéditos com efectividade, primeiramente na percepção das artes e na sua recepção, e só depois, talvez, nos entendimentos práticos das artes e nas suas formas. É assim que a lógica descrita por Rosalind Krauss, no século das Luzes, começa a oscilar. A escultura, escapando cada vez mais aos programas arquitecturais que a enquadram e que a remetem aos frisos ou aos nichos, em breve vem acompanhar a pintura no Salão e nos museus, que florescem em França e em toda a Europa. Na segunda metade do século começa a ser frequente a sua exposição em suporte móvel. Naturalmente, esta separação de um espaço enquadrador — até nas grelhas interpretativas que devem ser assumidos pelo olhar — autoriza a inspecção aproximada, o olhar activo e a circunspecção. Por outro lado, aquilo que se oferece a esse olhar — e este é talvez o dado decisivo — deixa de ser somente, ou sequer maiori-

⁸³ Krauss 1979: 33.

tariamente, a obra acabada.⁸⁴ Significa isto que, para o mundo artístico, desde o contexto dos Salons, ou da exibição posterior nos “*morceaux de réceptions*” dos escultores promovidos no Louvre, até à sua conservação museológica ou venda, era pressuposta a consideração de todos os estados e graus de realização a que uma obra tinha sido levada. Este é, sem dúvida, um dos elementos determinantes na modificação a que acima nos referimos. Trata-se de uma cultura estética em que, pela primeira vez, o *grau intermédio* da arte, em particular o *modelo* escultórico, se dá ao jogo da valorização. Deste ponto de vista, é instrutivo verificar como vários autores conferem a tais modelos (a “*maquette*”, ou *macchietta*) — não se trata aqui dos esboços — a dignidade de obra original, em detrimento do mármore ou do bronze.⁸⁵ Este valor de original conferido ao modelo é certamente significativo

⁸⁴ A leitura das reportagens dos salões promovidos por Luís XIV deixa claro que as obras de escultura presentes nessas ocasiões, frequentemente, não eram mármore ou bronze, mas gesso e barro, quer por atraso na execução, quer por uma escolha modesta dos meios por falta de pressuposição de encomenda, etc. Era frequente, por exemplo, que as esculturas representadas não fossem encaminhadas para o local da exposição, mas permanecessem nos ateliers, onde os escultores recebiam os visitantes. Cf. Johnson:18-25.

⁸⁵ Entre eles, Diderot, que escreve: “O mármore nunca é mais do que uma cópia. O artista lança o seu fogo sobre o barro, depois quando trabalha a pedra, o aborrecimento e o frio tomam-no, esse frio e esse aborrecimento prendem-se ao cinzel e penetram o mármore, a menos que o escultor tenha um fogo inextinguível [...]” (1984: 300-301). No *Dictionnaire des arts*, no artigo “Modèle”, Lévesque retoma a ideia: “Le travail en marbre n’est qu’une copie faite, ou du moins terminée de la main du maître, et à laquelle il ajoute souvent des beautés qui ne se trouvaient pas sur son original.” (Trad.: “O trabalho em mármore não é mais do que uma cópia feita, ou o menos acabado da mão do mestre, e à qual ele frequentemente junta belezas que não se encontravam no seu original.” (*op. cit.*, tome 3: 480). Quer dizer, encontra-se no modelo, mais do que nos mármores, o verdadeiro talento do artista; mas também a maior capacidade de comoção do espectador: o filósofo holandês Hemsterhuis, na sua *Carta sobre a Escultura*, dava também a sua preferência a obras ainda no seu estado esboçado, “porque têm muito mais dessa divina vivacidade da primeira ideia concebida do que as obras acabadas e que custaram muito tempo” (Hemsterhuis: 19). A ideia transmitir-se-á ao século XIX. Assim, em 1806, no *Dictionnaire des Beaux-Arts* de A. L. Millin, artigo “Modèle”, lê-se lapidarmente que “muitas vezes a estátua é mais admirável, e o modelo o que mais se faz amar.” (Millin t. II: 461); também Jean-Baptiste Boutard, em 1828, no seu *Dictionnaire des arts du dessin*, declara que “o modelo em barro é a obra imediata da mão do escultor, e, claramente falando, a obra original da qual o mármore não será que uma cópia. (...) O modelo em gesso é o *fac simile* daquele de barro. Um e outro são, sob a relação da arte, quase igualmente preciosos, e normalmente preferíveis à obra em mármore.” (artigos “Modèle” e “Copie”, Boutard: 183-185 e 431). Já em Portugal, é Machado de Castro o primeiro a afirmar esta preferência, cuja pertinência e cuidado, ao

de uma valorização do paradigma da modelação como actividade escultórica autónoma; mas deve também ser lido à luz, já no plano dos paradigmas, como expressivo de uma atenção inédita virada para o objecto escultórico como testemunho de uma actividade criativa específica que, embora lhe presida, precede no entanto a existência desse objecto e que permite a reflexão — e o usufruto — sobre a manufactura que ele requer.

Mas as novas condições fenomenológicas em que o objecto escultórico aparece agora no seu novo significado não dizem apenas respeito ao que poderíamos, neste ponto, designar com uma *opticização* subtraída ao reino da imagem e interessada na matéria e do modo como ela se abre à inscrição da actividade artística. Elas dizem respeito também, como já indicado, à própria natureza da relação espacial e à instituição de um certo regime visual específico. Mas, como essas questões têm uma inscrição central nas nossas preocupações, bem como nas consequências que desejamos explicitar, reservamos o seu tratamento consequente para a terceira parte deste estudo.

que nos é dado compreender, prende-se com o facto da modelação estar ainda remetida culturalmente para a tradição barrista e não para a acção criativa da *grande arte* da escultura, e, por outro lado, pelo apreço determinante que era então concedido ao mestre fundidor: “(...) huma leve noção desta manobra [a execução da forma em gesso], pela qual conheção como o bronze toma a figura identica do modelo ; e que a execução deste he realmente a execução da Estatua” e ainda “também são escultores os que se dedicam à plástica, desde Plínio: Castro 1810: 132 e 292, n. 17.

Parte II

Do paradoxo:
O rosto na escultura

Parte II –: DO PARADOXO: O rosto na escultura.

1. O ROSTO COMO UNIDADE OU TOTALIDADE

Nesta parte II, após um enquadramento da escultura no ambiente cultural e filosófico que permite o seu florescimento, passamos a tratar o primeiro elemento particular deste estudo que é o da tomada do rosto como elemento agregador do nosso discurso sobre a condição do escultórico, com incidência no seu contexto teórico-prático e académico.

A esse trabalho é necessário antepor algumas considerações de ordem terminológica, já de si esclarecedoras de algumas direcções que se pretenderá imprimir à reflexão. A primeira distinção a estabelecer é entre “face” e “rosto” (ou “semblante”). “Face” designa o carácter físico e anatómico da parte frontal da cabeça humana. É à face que reporta, por conseguinte, a representação da máscara, mediante a relação estrutural dos elementos que a constituem. Já na designação de “rosto” agregam-se duas dimensões não redutíveis à “face” entendida como fragmento estritamente corporal: a que lhe provém do facto de ser um signo que aponta ou delimita uma singularidade individual, e, em estreita relação com esta dimensão, a que lhe é conferida pela assunção de valores relacionais — também diremos “éticos”, com esta acepção estrita. O que medeia estas duas dimensões é, evidentemente, a capacidade expressiva da face. Nesse sentido, o rosto é nada mais do que a face *enquanto unidade expressiva*, entendendo-se aqui “expressão” como a actividade simultaneamente singularizadora e relacional da face. A questão da concordância, que se refere ao condicionamento da composição da face pelo compromisso com o resto do corpo, principalmente no que diz respeito à anatomia di-

nâmica, encontra-se igualmente distribuída nos aspectos expressivos que definem o rosto.

Podemos assim chegar à seguinte formulação: a face é o suporte ou superfície anatómica de uma imagem a que chamamos “rosto”. A sua qualidade de imagem provém, precisamente, da sua qualificação no interior de um universo relacional, que postula necessariamente a mediação representativa. Toda a questão da representação plástica do “rosto”, neste sentido, é então a de obter, a partir da superfície estruturante e estruturada oferecida pela face, a imagem expressiva que lhe corresponde, quer dizer, a concentração dos seus aspetos singularizadores e relacionais. A razão principal pela qual a modelação directa com recurso ao molde, por exemplo, através de cera, está excluída do cânone escultórico — assim interpretamos — é precisamente a ausência de relação da máscara de cera com as exigências de selecção e inteligibilidade de que depende a obtenção da imagem da face, porque ela anula a dimensão relacional que se encontra na base da produção de imagem, isto é, apresentando a face ela anula o rosto.

Mas aqui abre-se uma segunda questão. Enquanto imagem, o rosto é uma representação aberta. Quer dizer: embora ele se jogue no domínio da representação, este domínio não se lhe adequa, porque o rosto é o próprio princípio de instabilidade da representação. Por outras palavras, o rosto é aquilo que, trazido ao plano da representação, significa a insuficiência imediata do dispositivo representacional. Do mesmo modo, o rosto não pode ser objecto da escultura senão enquanto reificado, tornado coisa diferente daquilo que ele é, porque a sua objectivação impõe uma direcção dentro de uma relacionalidade que, no mundo natural, permaneceria na sua natureza contínua e aberta. Isto não significa, evidentemente, que o rosto escultórico não ganhe, nessa reificação, virtualidades desconhecidas do rosto real (por exemplo, a não-fugacidade do expressivo, ou a instanciação de um ideal de beleza); significa apenas que essas virtualidades já se projectam em planos de sentido que, para existirem, precisam de abandonar a relação primária ao rosto.

De que relação primária se trata? Daquela que decorre de estarmos em situação num mundo repleto de rostos — e não de faces, porque a única existência que estas têm no mundo é a que lhes é conferida por manuais de anatomia ou más reproduções escultóricas. Num mundo repleto de rostos, é deles que colhemos informações, é neles que se concentram percepções, é para eles que nos dirigimos, mesmo sem andarmos. E é através deles que se certifica a nossa presença não-solitária no mundo, o facto de o mundo ser o que se negocia com os outros na mediação do respectivo rosto.

Os termos aqui expostos, quando nos referimos, nomeadamente, a uma ir-reduzibilidade do rosto à representação ou à sua determinação primária como relação, suscitarão justificadamente a ideia da sua radicação numa ecologia conceptual bem conhecida do pensamento contemporâneo. Para o praticante da escultura, e da escultura “do rosto”, a obra de Emmanuel Levinas, em particular a *Totalidade e Infinito*, mesmo numa leitura apressada e transversal, revela-se a todo o instante, com efeito, plena de passagens sugestivas que parecem destacar-se do seu contexto para interpelá-lo directamente. Isolemos uma de entre tantas possíveis: “O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuda-se em resistência total à apreensão (...) A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder”.⁸⁶ Que esta passagem apareça aqui, parágrafo adentro, e não a encimar esta página, é quase accidental: ela poderia figurar como epígrafe do presente capítulo, para fazer realçar a ideia de que a expressão do rosto arrasta o obscurecimento quase imediato daquilo que nele se dá como sensível. É esta continuidade do paradoxo do rosto que vale a pena recuperar agora. Levinas concede ao rosto a dignidade — de modo inédito no pensamento contemporâneo — de um problema central na sua filosofia. Ainda que esse problema tenha de ser entendido na sua articulação com o problema da procura de um absoluto, isto é, com o problema metafísico, a que aqui não podemos ser sensíveis, vale a pena visitar o texto de

⁸⁶ Levinas: 176.

Levinas, quanto mais não seja epigraficamente, porque ele indica-nos o primeiro desenvolvimento para a questão que aqui fazemos nossa.

Em Levinas, a relação ao rosto é a instância em que se põe de modo agudo o problema ético central: o problema da Alteridade. A Alteridade significa uma impossibilidade de toda a representação; nesse sentido, é uma transcendência. Uma perspectiva ainda talvez irreflectida dir-nos-ia que — usando os termos de Levinas — o Outro, um *qualquer um*, me é dado através de uma relação de conhecimento em que ele acaba por constituir-se como um significado necessário, tanto à constituição do mundo como do meu Eu. Esse significado é, naturalmente, de nível empírico, pois é o nível em que a relação se pode processar, e a representação é interna à relação empírica. Tudo isto seria certo, talvez; no entanto — este é o ponto visado por Levinas — remeter essa relação ao plano empírico significa que não me é permitido o acesso ao Outro senão no interior do mundo constituído pela minha *intencionalidade*; o que quer dizer, por outras palavras, que o Outro não ganha significado senão no interior da estrutura de representação por mim anteposta. Neste quadro, efectivamente, “o Mesmo está em relação com o Outro, mas de tal maneira que o Outro não determina nela o Mesmo, e é sempre o Mesmo que determina o Outro.”⁸⁷ Assim, ao existir apenas no interior do mundo constituído pela minha intencionalidade, a Alteridade reduz-se a uma ideação (“noema”⁸⁸) vazia, na medida em que toda a representação converte ou reduz o Outro ao Mesmo, isto é, priva-o da sua Alteridade.⁸⁹

⁸⁷ Levinas: 108.

⁸⁸ *idem*

⁸⁹ Uma preocupação que Levinas não manifesta, mas que nos parece aqui inevitável, consiste em ver esta formulação como um ataque a um pressuposto impensado da *mimesis*. Esse pressuposto é o da disponibilidade (ou, se quisermos, da inércia) do objecto. Pressupõe-se na *mimesis*, com efeito, que o objecto, ainda que o dê platonicamente como aparência singular (as jovens de Croton, por exemplo), ou o dê como entidade ideal com correlato mental (a Beleza), está aí na qualidade de dado primário. Isto significa que o processo mimético se desenvolve unilateralmente a partir dessa aparência primária na direcção do sujeito a quem cabe fixá-la na representação. Ora, cabe pensar que essa aparência não é o dado primário, mas que ela se constitui logo como condi-

Pela redução que opera do Outro ao Mesmo, toda a representação é, por conseguinte, violência contra o Outro e, nessa medida, contém um princípio de suspensão da própria relação. Trata-se então de encontrar, em alternativa, fora do processo de representação, um absoluto a que, por um lado, o ser individual se possa abrir sem que fique alienado por ele; e que exclua, por outro lado, toda a violência contra a singularidade do Outro. Este absoluto, afirma Levinas, é dado na “relação rosto-a-rosto”, na qual se encontra potenciada uma ética do Infinito. Que infinito é este? É o plano de relação que, por definição, dispensa o termo intermédio, isto é, a representação que diminui a Alteridade do Outro. Assim, se bem interpretamos, esse Infinito é o que garante a impossibilidade de macular a transcendência do Outro, uma transcendência que, para retomar termos anteriores desta exposição, é anterior a toda a faculdade cognitiva (Levinas fala em “razão”)⁹⁰. Mais: a transcendência do Outro, o seu posicionamento, por assim dizer, dentro de um Infinito dispensado de representações, é a própria fonte de todas as estruturas cognitivas do sujeito⁹¹, quer dizer, fonte de todas as estruturas de relação.

Ora, “a ideia de infinito, o infinitamente mais contido no menos, produz-se concretamente sob a aparência de uma relação com o rosto”⁹². Por outras palavras, é a relação ao rosto que impossibilita toda a mediação introduzida pelo processo representativo, pois que, nela, o rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo e, “neste sentido, não poderá ser nem visto nem tocado — porque na sensação vi-

onada pelas estruturas do sujeito — o que Levinas chama intencionalidade — e que ela, longe de primária, é, por assim dizer, constituída. Neste condicionamento, a *mimesis* como modelo nada tem a esclarecer, porque o trabalho a que as estruturas do sujeito obrigam o dado fenomenológico e empírico é constitutivo, e não reprodutivo. Precisamente, o que a questão da relação ao Outro evidencia é que nunca há um acesso tal à realidade que nos seja permitido dizer dela que é suporte para um poder mimético de qualquer tipo.

⁹⁰ *ibidem*.

⁹¹ *idem*: 111.

⁹² *idem*: 175.

sual ou táctil, a identidade do eu implica que a alteridade do objecto precisamente se torna conteúdo”⁹³.

De que modo aproveitam estas palavras ao nosso problema? Afirmámos que o rosto é o paradoxo da escultura; melhor dito, o rosto escultórico é a instância em que a escultura aparece como um paradoxo. Para esclarecimento desta proposição, ter-se-á tornado claro já que, com a referência a Levinas, enunciámos a seguinte equivalência: o paradoxo do rosto, tal como Levinas o formula, mantém a sua validade na prática da representação escultórica do rosto. Embora a escultura não esteja — pelo menos, no plano mais imediato — comprometida na questão ética, os termos que, em Levinas, servem a formular essa questão conservam, na transposição para a prática escultórica, o mesmo poder descritivo e a mesma natureza de paradoxo. Quanto a esta última, ela pode ser entendida a esta luz. O rosto é, na relação escultórica, a marca exponencial da alteridade por referência à qual se constitui toda a prática escultórica.

Nos termos exclusivos desta prática poderíamos formular assim o paradoxo. O rosto e a estrutura que o contém, a cabeça, são, de todas as dimensões da composição escultórica, aquelas em que o aspecto modelar ou mimético da prática escultórica mais exposta está à sua instabilidade e ao seu bloqueio. As razões para isto não são especialmente sofisticadas. No mundo de uma pessoa comum, a percepção das diferenças é mais imediata numa cabeça do que nas extremidades. Do ponto de vista cognitivo, estamos mais apetrechados para a identificação das subtilidades formais e diferenciações expressas num rosto ou na sua representação do que, por exemplo, perante uma mão ou as suas representações. Evidentemente, isto tem correspondência no plano da interpretação, da *praxis* e da aprendizagem. Por exemplo, noutras composições anatómicas, não é tão evidente a variação estilística. A cabeça funciona por isso como um verdadeiro agregado conceptual e teórico, na medida em que concentra e revela de modo exponenciado os aspectos diferen-

⁹³ *idem*: 173.

ciadores das teorias, métodos, estilos e estéticas que subjazem à prática da escultura.

Mas isto significa também dizer que esta valência do rosto e da cabeça integra ainda a problemática relativa aos primeiros momentos formativos e à consolidação de uma teoria artística e da sua aplicação consequente. Ora, neste plano, como veremos no ponto seguinte, o elemento mais precioso e identificador da obra escultórica é também o mais resistente à apropriação mimética e que mais dificuldades cria ao escultor e ao aprendiz. Não relacionamos o facto primariamente com uma questão técnica. A verdade é que o rosto e a cabeça está tão oferecido à imitação que a sua sobre-exposição funciona precisamente como elemento de bloqueio dessa imitação. Essa sobre-exposição provém-lhe da circunstância de representar a alteridade. O rosto constitui um reduto fenomenológico demarcado, em certa medida irreduzível à totalidade da figura, passível por isso de uma descritividade autónoma e sugestivo de modos de relação também eles autónomos, intensos e infinitamente discrimináveis. O rosto é a primeira presença do corpo e talvez a presença indicadora do lugar que o corpo ocupará na representação que o acolherá.

Mas, na medida em que estamos apetrechados ou condicionados para o reconhecer imediatamente, ele torna-se ao mesmo tempo o menos conhecido da experiência. A proximidade do rosto é simultaneamente o seu véu, é aquilo que se torna tanto mais velado quanto imediatamente disponível para o hábito, para a receptividade fenomenológica, para os reconhecimentos, para a expectativa de transparência de signos que se dão a ler. Como já dissemos, é uma imagem que se recusa à representação, quer dizer, uma imagem profusa. E o que as dificuldades de fixação dessa imagem profusa nos ensinam é que a aprendizagem do rosto escultórico está permanentemente perante o efeito de uma forma de alteridade. O paradoxo é então o seguinte: aquilo em que se decide o critério da prática e da aprendizagem escultóricas, é simultaneamente aquilo em que a escultura encontra o seu ponto de vacilação enquanto linguagem.

A revisão histórica do modo como a questão do rosto escultórico foi posta no discurso teórico força-nos a abeirar-nos de duas tentações complementares. A primeira e a de perguntar se o rosto é, verdadeiramente, um tropo escultórico ou não. A segunda é a de responder negativamente ou, pelo menos, com a restrição de que, ainda que escultórico, o rosto será decerto o menos escultórico em toda a figura humana. Mas, precisamente por essa razão, ele será também o mais hábil a conduzir-nos na tentativa de iluminar o processo de composição a que corresponde o olhar escultórico. Esta observação não é ocasional. Com efeito, todo o momento ou instância excepcional assiste o poder de se montar em promontório e revelar, na tensão a que corresponde, o processo dominante de que ele se afasta.

A tendência estruturante da história e da teoria da arte terá sido a de realçar (justamente) a natureza de imagem do rosto, e argumentar, em consequência, que ela será mais pictórica que escultórica. Eis o que, segundo se depreende, motiva Francisco de Holanda a preferir o *treçado* como tipologia na representação do rosto. Em escultura, excepto no relevo cuja composição é plana, o *treçado* não existe fora da noção de vista privilegiada⁹⁴. Enquanto imagem pictórica, o rosto é mais facilmente caracterizado deste modo, sendo que a esta preferência — ou constatação — corresponde o reflexo da dificuldade associada à representação frontal e à exigência de nela garantir a *similitude*. O rosto só tem inteligibilidade (ou uma maior legibilidade), definição e caracterização dos seus elementos quando nos é dado *treçado* ou perfilado. O rosto, nesta apresentação não frontal, contém mais informação do que os outros rostos, principalmente naquilo que pode ser considerado distintivo, tese que virá a prevalecer tanto no discurso da retratística, como, por exemplo, no da individuação gráfica procurada pelas (ainda futuras) ciências

⁹⁴ Aliás, é esse o sentido que atribuímos à declaração de Machado de Castro quando, no seu dicionário, apresenta como entrada a expressão “terço de rosto” explicando que “Os retratos em Pintura, de terço he que se costumão expressar; porque nem de meio perfil, nem de perfil inteiro fazem tão bom effeito. Na Escultura porem, deve-se fugir quanto for possivel de figurar os rostos deste modo.” Castro 1937 [1812?]: 64.

sociais e antropológicas. A questão, no *Do Tirar Polo Natural*, é exposta nestes termos:

F – Qual destes três modos vos disse ser o melhor? (...)

BP – Sabido está que o treçado, por ser o que mais dos extremos foge, e o tem onde se há-de ter.

F – Porquê?

BP - Porque o rosto fronteiro é quase sem graça e chato e não mostra nada do perfil e feição do meio rosto, nem das ilhargas do rosto. O meio é muito austero e grave e muito saído para fora, e não mostra nada da frente nem de diante, mas somente o rigor do perfil. O treçado mostra o bom de ambos estes modos, e pouco do mau; e por isto é o melhor, porque mostra parte da frente, e parte do perfil; e ambos, como digo, fazem uma igual desigualdade mui conforme e escolhida.⁹⁵

2. A REPRESENTAÇÃO DA CABEÇA HUMANA E A FORMAÇÃO DO ESCULTOR.

A história da filha do oleiro Butades de Corinto, que traça com carvão o perfil do seu amado a partir da projecção da sombra respectiva na parede, é o mito cuja sobre-interpretação — sobretudo a partir do século XVIII, numa época que, como se induz das nossas observações no final da Parte I, sentiu de forma crucial a necessidade de relançar a questão da refundação disciplinar das artes — se porá na devida conta da necessidade de encontrar momentos fundadores, legitimadores e

⁹⁵ Holanda 1549: 23.

auto-identificativos para artes como a pintura, o desenho, a escultura ou o retrato, na medida da proveniência e da sensibilidade dos autores que a ela se referem. Segundo Plínio, o Velho, Butades terá preenchido o contorno desenhado pela filha calcando barro na sua superfície e modelando em relevo o retrato, que terá cozido depois. Parece assim natural que a cada uma daquelas artes *filhas do desenho* seja dado encontrar neste episódio o gesto ou a acção que pode reconhecer como fundadora, seja ele a projecção da sombra no plano, seja o desenho do contorno, seja o retratar a partir da observação ou da presença, pela modelação de um relevo — todos os gestos apontados à fixação da memória do ente querido.⁹⁶

⁹⁶ “On painting we have now said enough, and more than enough; but it will be only proper to append some accounts of the plastic art. Butades, a potter of Sicyion, was the first who invented, at Corinth, the art of modeling portraits in the earth which he used in his trade. It was through his daughter that he made the discovery; who, being deeply in love with a young man about to depart on a long journey, traced the profile of his face, as thrown upon the wall by the light of the lamp. Upon seeing this, her father filled in the outline, by compressing clay upon the surface, and so made a face in relief, which he then hardened by fire along with other articles of pottery.” (Trad.: “Sobre a pintura dissemos já mais que o bastante; mas será correcto juntar algum relato sobre a arte plástica. Butades, um oleiro de Sicião, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos na terra que usava no seu mister. Fez esta descoberta através da sua filha que, estando profundamente apaixonada por um jovem prestes a partir numa longa viagem, traçou o perfil do seu rosto, tal como projectado na parede pela luz de uma lamparina. Vendo isto, o pai preencheu o contorno, premindo barro sobre a superfície, e assim fez a face em relevo, que depois cozeu no fogo juntamente com outros artigos de olaria.”). (Plínio: XXXV, 43). A crescente popularidade da lenda de Butades (nome que se atribui também à filha do oleiro, às vezes grafado Dibutades), a partir da tradução francesa do texto de Plínio em 1725, sugere a inúmeros pintores — sobretudo ingleses e franceses, no contexto das respectivas Academias recém-formadas — a sua representação pictórica: por exemplo, Wright of Derby, Jean-Baptiste Regnault and Jean-Baptiste Suvée. Para a questão da refundação disciplinar, cf., por exemplo, Bermingham: “With the founding of the Royal Academy, the popularly understood role and purpose of the visual arts were recast. For this reason, the Corinthian Maid occupied a central yet ambivalent place in the period’s construction of painting”. (Trad.: “Com a fundação da Academia Real, o papel e a finalidade popularmente atribuídos às artes visuais foram remodelados. Por este motivo, a jovem Coríntia ocupou um lugar central, embora ambivalente, na construção da pintura deste período.”). (Bermingham, Ann, “The Origin of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby’s *Corinthian Maid*”, in John Barrell (ed.), *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art 1700–1850*, Oxford, Clarendon Press, 1992:141). A aludida ambivalência terá a ver com o modo como a lenda se prestou à defesa de uma prevalência pictórica da linha sobre a cor, esta última a pedra-de-toque do neo-classicismo.

Apesar de largamente aludido, desde o século XVIII, como mito fundador e origem da Pintura (que seria assim, na versão de Plínio, uma técnica geral da sombra projectada), bem como do desenho (pelo contorno ou delineamento ou *circumscripção* da dita sombra), é incontornável que o episódio oferece também o primeiro registo escrito, chegado até nós, a situar com pretensão historiográfica a representação escultórica de um rosto, se bem que não com vulto completo e limitada à modelação de um relevo. Se Plínio quanto à origem da pintura, abre o campo à incerteza, afirmando que gregos e egípcios apenas estão de acordo quanto à sua essência — o contorno da sombra projectada — mas não quanto ao seu inventor,⁹⁷ certo é que a invenção do retrato modelado em relevo costuma ser — ainda que por via mitológica — peremptoriamente atribuída a Butades.

Verdadeiramente, a indicação que o texto nos deixa é a de que a invenção de Butades foi a da modelação, aquilo a que Plínio chama *ars plastica*, a arte da modelação de materiais dúcteis como o barro ou a cera. Tratando-se de um oleiro, a narrativa referir-se-á indubitavelmente a uma técnica adquirida, a uma artesanaria. O essencial da história, porém, está no rasgo que motiva o oleiro a transpor essa técnica para um novo contexto de aplicação (e, segundo somos levados a crer, para um novo contexto semiótico e afectivo). O sentido do mito narrado por Plínio é o de que o oleiro desejou suplementar uma imperfeição da técnica do contorno da

⁹⁷ “We have no certain knowledge as to the commencement of the art of painting, nor does this enquiry fall under our consideration. The Egyptians assert that it was invented among themselves, six thousand years before it passed into Greece; a vain boast, it is very evident. As to the Greeks, some say that it was invented in Sicyon, others at Corinth; but they all agree that it originated in tracing lines round the human shadow”. (Trad.: “Não temos conhecimento seguro no que se refere ao começo da arte da pintura, nem esta questão cai no âmbito da nossa consideração. Os egípcios afirmam que foi inventada entre eles, seis mil anos antes de ter passado para a Grécia; uma muito evidente vanglória. Quanto aos gregos, uns dizem que foi inventada em Sicião, outros em Corinto; mas todos concordam que resultou do traçado de linhas em torno da sombra humana.”) (Plínio, o Velho, op. cit., XXXV, 5). O preconceito de Plínio e a sua desqualificação das “pretensões” egípcias foi oportunamente acolhido no discurso académico no século XVIII, que ali terá subsumido uma origem para a pintura congruente com o papel que atribuía às artes: a de servir como peça de distinção entre os Primitivos e os Civilizados. O “salto” que preside a esta distinção teria sido entendido como inerentemente vedado aos Egípcios.

sombra relacionada com a verosimilhança: por isso, se torna necessário modelar volumetricamente o rosto do amado ausente. A esta intromissão da vida, por assim dizer, foi sensível Robert Burton ao retomar a narrativa de Plínio: redu-la à operação do Amor, localizando nele a causa originária da invenção das artes:

A maioria das nossas artes e ciências, a pintura nelas incluída, foi primeiro inventada, dito *Patritius ex amoris beneficio*, a bem o do amor. Pois quando a filha de *Deburiades* o *Sicyoniano*, ia ficar separada do seu amado agora indo para a guerra, *ut desiderio ejus minùs tabesceret*, para obter conforto na sua ausência, ela tirou a sua imagem com carvão numa parede, enquanto a vela lhe dava a sombra, e ao que o seu pai em admiração depois aperfeiçoou, e foi o primeiro retrato que, por registo, foi alguma vez feito.⁹⁸

Por outras palavras, a réplica do amor da filha no pai (a compaixão deste) é o que, na verdade, se traduz na constatação de uma insuficiência da inscrição puramente pictórica, ou gráfica (respectivamente a sombra e o contorno). É evidente que, se o oleiro procede a uma suplementação da técnica imperfeita, isso vai solidariamente a par, por assim dizer, da constatação de uma imperfeição mais geral: a imperfeição da própria vida, expressa na ausência do modelo.

No seu conjunto, estes aspectos já se mostram bastantes, aparentemente, a estabelecer o interesse paradigmático da narrativa para a questão de uma especificidade do escultórico. Na narrativa, de resto, estão presentes desde logo os três aspectos essenciais da escultura: o desenho gráfico, que na escultura corresponde ao contorno da figura (o qual, na escultura, é determinado pelos múltiplos perfis que correspondem à delimitação volumétrica da estátua, aqui reduzidos, na narrativa

⁹⁸ “Most of our arts and sciences, painting amongst the rest, was first invented, saith *Patritius ex amoris beneficio*, for loves sake. For when the daughter of *Deburiades* the *Sicyonian*, was to take leave of her sweetheart now going to wars, *ut desiderio ejus minùs tabesceret*, to comfort her selfe in his absence, she took his picture with cole upon a wall, as the candle gave the shadow, which her father admiring perfected afterwards, and it was the first picture, by report, that was ever made.” Burton: 579.

de Plínio, à selecção de um perfil bidimensional correspondente ao perfil traçado na superfície pictórica). O segundo é o da modelação volumétrica, não no sentido da volumetria artificiosa da pintura mas no sentido da tridimensionalidade táctil.⁹⁹ O terceiro aspecto, já de plano ideológico ou psicológico é o que refere o trabalho de Butades ao preenchimento de uma ausência.¹⁰⁰ Neste último caso, como se torna evidente, tratar-se-ia de apurar aprofundadamente com que recursos se posiciona a escultura sob o ponto de vista da anulação dessa ausência e qual o regime específico que ela propõe para esse preenchimento.

Mas, como narrativa centrada sobre a origem da modelação plástica, ela compreende um aspecto que reputamos de particularmente significativo. Com efeito, que seja precisamente a cabeça do amado ausente o objecto que ali comparece como realização original dessa arte, ficando a marcar emblematicamente essa originalidade, não nos parece constituir um detalhe acidental. A cabeça é o objecto em cuja mediação o dispositivo disciplinar da escultura se reconhece criticamente como tal. Por um lado, é na cabeça modelada que se concentram privilegiadamente os indicadores necessários à decifração das dimensões históricas e teóricas que percorrem a *praxis* escultórica, quer dizer, das subcategorizações estéticas, técnicas ou praxiológicas que permitem distinguir, no interior daquele dispositivo, as suas especificações epocais ou culturais. Por outro lado, já do ponto de vista puramente compositivo, a modelação da cabeça representa a instância auto-referencial por excelência daquele dispositivo, no sentido em que a sua complexidade — e, como veremos, a sua resistência à transmissão pedagógica — é o mais poderoso mobilizador crítico dos seus pressupostos e recursos (léxicos, gramáticas, retóricas...), ali forçados a reflectir potencialidades inerentes e a medi-las con-

⁹⁹ Essencial, como veremos, na formação do escultor.

¹⁰⁰ O tema é antigo na teoria da pintura e ocorre em Alberti: “A pintura possui um poder verdadeiramente divino, nisso que não apenas faz presente o ausente (como se diz da amizade), como também representa os mortos juntos dos vivos, muitos séculos depois, de modo a que os espectadores os reconheçam com prazer e com profunda admiração pelo artista” (1991: 60). Cf. também as observações atribuídas a Vittoria Colonna por Francisco de Holanda nos *Quatro Diálogos sobre a Pintura*. Holanda 1984.

tra práticas adquiridas ou condicionantes, por exemplo, cognitivas. Por estas duas razões, a composição escultórica da cabeça humana, concentrará, mais do que qualquer outra representação escultórica “anatômica”, uma espécie de tradução elementar do pensamento escultórico, emergindo, nesse sentido, como elemento agregador de qualquer tentativa de unificação do domínio plástico-escultórico.

*

As observações precedentes têm valor sob o ponto de vista de uma abstração, por exemplo, de certo modo histórico da *ekphrasis* do rosto escultórico, ou de proliferação no discurso crítico da arte, sobretudo de teor historicista, de leituras compulsivas da cabeça e do rosto apontadas, quer à interpretação de emoções física e morfologicamente expressas, quer a noções ligadas à intemporalidade ou outras. Expressa-se, desse modo, e reiteradamente, a evidência de uma resistência da cabeça ao modelo mimético, e o seu poder de mobilizar uma série de impensados que funcionam como medida do bloqueio desse modelo e das categorias que o sustentam. Assim entendidas, estas observações conservam o seu valor, igualmente, para os contextos da prática escultórica e, muito em particular, da sua aprendizagem.

Já aqui fizemos menção ao facto de entendermos a nossa própria experiência docente como recurso necessário e suporte para aferição do pensamento proposto: acrescentaríamos que ela se constitui também como origem dialogante permanente, se assim nos podemos exprimir, para esse pensamento. Na última década, circunstancialmente, recebemos na aula de modelo vivo¹⁰¹ alunos com formações francamente heterogéneas e uma ampla disparidade de adquiridos científicos. Quer por via de sucessivas reformas nos plano de estudos e alterações curriculares,

¹⁰¹ Hoje leccionada nas unidades curriculares Modelos de Escultura III e Modelos de Escultura IV no curso de licenciatura em Escultura da FBAUL.

devidas a dinâmicas internas da instituição, ou em consequência de enquadramentos institucionais mais profundos, como foi o caso da transição para o chamado modelo de Bolonha¹⁰², o certo é que a aula de modelo vivo recebeu alunos com ou sem experiência nas técnicas de modelação, no desenho de representação, no desenho de figura e, no que toca mais directamente à presente reflexão, sem pelo menos uma experiência na modelação de uma cabeça ou retrato, quer em relevo quer em vulto completo (como veremos, o relevo e o vulto completo solicitam recursos compositivos diferentes na sua natureza e, por isso, dificilmente o exercício do relevo contribuiria de modo eficiente para a resolução do *ronde bosse*). Da observação resultante, é possível enunciar dois problemas distintos que ocorrem na modelação de uma figura humana: 1) a maioria dos alunos tem dificuldade em modelar uma cabeça e, logo, em integrar a cabeça na figura; 2) a maioria dos alunos não consegue tratar a cabeça da figura com o mesmo nível de objectividade morfológica; logo, o aumento de detalhe e a exacerbação do erro são notórios.

Mas para que possamos referir-nos com justeza a estes problemas, deveremos considerar o início, ou princípio, situado na prática do desenho pelo aluno ou aprendiz, um desenho inexperiente e por isso surpreendente:

e este desenho não é outra coisa senão aquela linha ou delgado perfil que anda rodeando a figura e que lhe faz a superfície do rosto, do colo, dos peitos, dos braços e mãos, e das pernas e dos pés, e todo o mais do auto e do contorno das figuras ou imagens, e todas as outras coisas que se fazem nas histórias ou obras. E aquele que aprende para escultor, ou para pintor, não cure de perder tempo em esculpir, nem pintar, nem impor as cores muito lisas e muito perfiladas: mas somente ponha todo o seu estudo em saber desenhar.

E assim o mandava aos seus discípulos Donatelo, sendo escultor. Perguntando-lhe eles que esculpiriam, ou entalhariam, para se fazerem grandes mestres como ele era, respondia-lhes ele e não dizia mais que: *deseignate*. E se tornavam a pedir outra mais lição, tornava outra vez a responder: *de-*

¹⁰² Sobre este assunto, cf. Silva 2009: 359 ss.

segnate. E saiba quem isto ler (porque lhe parecerá por ventura coisa leve o desenho) que não há hoje este dia debaixo das estrelas coisa mais difícil e árdua que o desenhar.¹⁰³

A palavra *desenho* apresenta-se-nos hoje com múltiplas dimensões e acepções na sua aplicação e no seu significado. Defini-la num breve conceito que sirva de denominador comum a tudo quanto se refere, sem que para tal seja necessária a reflexão aturada sobre os vários domínios dos quais participa, ou sobre os quais actua, é uma tarefa que só pode ser considerada a partir do pressuposto de que será pouco provável encontrar alguém que nunca tenha “feito um desenho”, o que salvaguarda a noção do hiato expressado entre o *fazer do desenho* e o *dizer do desenho*. Embora tenhamos já abordado o desenho como ideia estruturante e o desenho como registo material dessa ideia, ao longo da história das várias definições da palavra *desenho*, desde o conceito vasariano de *pai das três artes* até à noção de um desenho que não serve para representar o visível, serve sim para *tornar visível o invisível*, um dado permanece inalterado: o desenho serve de intermediário entre os conceitos, as emoções e as coisas.¹⁰⁴ No entanto, o invisível que nele se torna visível ultrapassa em larga escala as preocupações da verosimilhança, mas por isso mesmo cabe aqui notá-lo, fundamentalmente, enquanto “ferramenta” de estudo: se, por um lado, a representação gráfica revela estruturas organizadoras do pensamento bem como dos modos de ver apreciáveis naquilo em que se detém a atenção do desenhador; por outro lado, a estreita relação entre o desenho, a descrição e a linguagem levanta questões sobre as condições de possibilidade para o reconhecimento, entendido à luz de convenções mas também da analogia à experiência sensível. Mais, o desenho é ainda revelador de conteúdos ponderados entre o conhecimento que se tem ao momento do início do seu traçado e aquele que se procura — ou dispersa — por intermédio da sua realização, consistindo num processo *clarificador* — ou *obscurescente* — do pensamento. Neste processo, o desenho é um

¹⁰³ Holanda 1548: 46

¹⁰⁴ Cf. Molina: 16.

agente mediador e, até certo ponto, um fim em si próprio, o que não é o mesmo que aferir da sua autonomia plástica, ou afirmá-la.

Embora afirmar que o conhecimento que se possui sobre um qualquer objecto pode ser largamente ampliado pela experiência decorrente da sua observação mediada pela representação seja já um *lugar-comum*, qualquer um de nós terá um dia sido confrontado com esta realidade que trata, sintomaticamente, da diferença entre a informação que *a priori* tomámos por necessária ao reconhecimento do objecto e o conhecimento que a sua observação proporciona. O momento do espanto — ou da revelação — surge quando, ao tentar representar algo, e.g. a cabeça, através do desenho, tomamos consciência que o nosso melhor esforço de observação se mostra insuficiente e que se torna necessário repeti-lo,¹⁰⁵ i.e., tomamos consciência da falha da persistência na condução da atenção e, portanto, da persistência da visão. Mas por esse mesmo motivo, a repetição faz com que um objecto que tenhamos desenhado à vista se torne indelével da nossa memória, e saberemos descrevê-lo rigorosamente sempre que solicitado.

É nesta medida que o desenho se assemelha à modelação, permitindo-nos compreender como a atenção dirige o olhar. Esta tutela da atenção é fundamental para os procedimentos criativos e, por isso, auto-críticos, e pode ser compreendida em diversos níveis. Destes, o da estruturação e o da proporção serão, porventura, os iniciais. Quanto à estruturação, pode dizer-se que quanto maior tiver sido o investimento da atenção, maior será o grau de estruturação da forma representada. Já a respeito da proporção, aponta-se por muito frequente — nos primeiros desenhos de observação de figura humana — a ocorrência da desproporção da cabeça, quer se encontre representada numa escala maior, quer numa escala menor. Isto acontecerá por dois motivos essenciais: o reconhecimento e a complexidade; ou seja, de-

¹⁰⁵ “olhar um objecto desenhando-o obriga a uma observação disciplinada e organizada e estabelece uma diferença clara entre o olhar distraído sobre as coisas e o olhar activo sobre o que se desenha, sobre o que se quer ver.” Rodrigues 2003: 30.

corre do facto de identificarmos cada indivíduo pelo seu rosto e pela distinta relação entre os seus elementos, i.e., pela sua *composição*. Mediante o exercício da observação, o desenhador inexperiente terá sempre tendência a distinguir primeiro as características da cabeça, e em particular as dos elementos que identificamos primariamente em qualquer rosto, os olhos, a boca, o nariz e as orelhas. Assim, acontece representar-se em tamanho maior aquilo que foi mais atentamente observado e que, por isso, se considera o mais importante a mostrar ou, pelo contrário, a inibição imposta pelo nível de detalhe, faz com que a escala diminua. A título de curiosidade, deve dizer-se que igual fenómeno pode ser observado quanto à representação das extremidades.

Enquanto que a proporção e a estruturação pertencem ao domínio da interpretação formal ou morfológica, a “familiaridade” opera exclusivamente no domínio cognitivo-afectivo. O que podemos perceber a partir da nossa experiência¹⁰⁶ é que o menos familiar constitui-se, na maioria dos casos, como objecto de maior atenção, dando assim origem a representações mais elaboradas e complexas, mais estruturadas e mais objectivas.¹⁰⁷ Um olhar “adestrado” gere recursos de memória visual e sensorial, quer seja ela a de outras representações, ou de afectos gerados a um nível hermenéutico, ambos fixados como são lembrados e não como são — ou foram — vistos. Este entendimento conduz-nos ao que, numa representação objectiva, claramente “reproduz” uma ideia e não uma aparência. Mais, traduz uma imaterialidade que é difícil de materializar. A forma “despreocupada” como o desenho se inscreve, muitas vezes cortado pelo limite do papel, denuncia a ausência de planeamento que, em termos de composição na página, implica a ausência de uma antevisão, previsão ou projecção, do resultado pretendido. Quer isto dizer que é imenso o abismo entre o que se vê e o que se representa graficamente.

¹⁰⁶ Referimo-nos aqui às três vertentes profissionais: a da prática artística, da prática docente e da investigação, que têm por ambiente comum o da representação a partir da observação.

¹⁰⁷ O exemplo inesperado — mas recorrente — surge, na representação da figura humana, quando se observam as costas, ou seja, a parte posterior do tronco. Estamos assim perante nova convocação do recurso à memória — de como as costas são “planas” — como adiante cuidaremos.

penso ainda hoje que não saberei nunca nem desenhar nem olhar um desenho. Na verdade, sinto-me incapaz de seguir com a minha mão a prescrição de um modelo: como se, no momento de desenhar, eu não visse mais a coisa.¹⁰⁸

Esta afirmação de Derrida, à qual já nos referimos na introdução, vem agora dar voz a um sentimento muitas vezes partilhado por um estudante de belas-artes. É realmente necessário *aprender* a olhar o desenho, a olhar o modelo, e a prever os enganos da percepção. A representação da cabeça humana é um exercício clássico na sua natureza, mas é extraordinariamente ajustável aos mais diversos enunciados. Ao mesmo tempo, enquanto unidade de aferição do corpo humano, pode tomar-se como iniciação por excelência quer à representação da figura quer à compreensão da aplicação de cânones de proporção.¹⁰⁹ É, no entanto, necessário distinguir o que é meramente a representação de uma cabeça (e da diferença entre fazê-la a partir da observação ou da invenção), daquilo que é um retrato ou uma obra de auto-representação, e esse é também um lugar privilegiado de uma didática artística.¹¹⁰

¹⁰⁸ Derrida 2010: 43

¹⁰⁹ “No início, consideramos que as relações de proporção são de mais fácil compreensão e controlo por parte do aluno, numa unidade mais básica do corpo humano como o é a cabeça, para a relacionar posteriormente com o corpo inteiro, organicamente móvel.” Gonzalez: 1993: 699.

¹¹⁰ “Cependant, s’il est vrai qu’un art ne se soutienne que par le premier principe qui lui donna naissance, la médecine par l’empirisme, la peinture par le portrait, la sculpture par le buste, le mépris du portrait et du buste annonce la décadence des deux arts. Point de grands peintres qui n’aient su faire le portrait : témoins Raphael, Rubens, le Sueur, Vandeick. Point de grands sculpteurs qui n’aient su faire le buste. Tout élève commence comme l’art a commencé. Pierre disait un jour : Savez-vous pourquoi, nous autres peintres d’histoire nous ne faisons pas le portrait. C’est que cela est trop difficile. (Trad. : “Entretanto, se é verdade que uma arte não se sustém senão pelo primeiro princípio que lhe dá origem, a medicina pelo empirismo, a pintura pelo retrato, a escultura pelo busto, o desprezo do retrato e do busto anunciam a decadência das duas artes. Não há grandes pintores que não tenham sabido fazer retrato: são disto testemunho Raphael, Rubens, le Sueur, Vandeick. Não há grandes escultores que não tenham sabido fazer o busto. Todos os alunos começam onde começou a arte. Pierre disse uma vez: Sabei porque nós, pintores de história, não fazemos retrato. É por ser demasiado difícil.”) Diderot « Paragraphe sur la composition ou j’espère que j’en parlerai » in Essais sur la peinture pour faire suite au salon de 1765.

*

Na prática, acontece que o treino na observação mediado pelo desenho não é suficiente para que uma modelação seja bem sucedida. Sendo certo que na escultura a forma pode ser abordada quer por via de uma presença volumétrica quer de uma presença imagética; apenas esta última se pode apoiar numa prática de observação que implica distância, ilusão ou aparência; matéria tornada representação plana (à semelhança do desenho). Além deste aspecto, podemos ainda acrescentar um comentário de Assis Rodrigues afirmando que

não devemos porem considerar estas medidas [das proporções] tão rigorosamente, que nos obriguem a fazer uso continuo do compasso, pelo contrario conservando as proporções na memoria, devemos costumar-nos a desenhar a olho, e a conhecer pela forma e relação conveniente de cada membro em particular o efeito, e belleza das proporções em geral.”¹¹¹

Aparentemente acabámos de propor uma afirmação contraditória, mas na verdade ela vale aqui por ser demonstrativa de uma segunda relação entre o desenho e a sua insuficiência quando não se destina à produção escultórica. O desenho realizado com vista à representação bidimensional (se bem que podemos aqui incluir o relevo) trata, por isso mesmo, da fixação de uma única vista da figura ou modelo. Nele, é frequente o recurso a estruturas auxiliares da construção da representação, traçadas ou apontadas, sustentadas num conhecimento prévio de um sistema de relações e proporções que, mais intuitivamente ou mais mecanicamente, entra em jogo com relativa facilidade. O problema surge quando se tenta aplicar o mesmo sistema à representação em três dimensões, bem como no recurso ao *uso continuo do compasso* que refere Rodrigues e que usualmente conduz a vários dissabores. Nunca é excessivo afirmar, nesta e noutras áreas de estudo, que o concurso das

¹¹¹ Rodrigues: 1836: 4.

partes não iguala o todo: a figura não se modela a partir da compilação de medidas ou da justaposição de vistas.¹¹²

Não haverá tempo suficiente para que não vejais mais do que a parte do objecto que copiais? Tratai, meus amigos, de supor toda a figura transparente, e de colocar o vosso olho¹¹³ ao centro: daí observarão todo o jogo exterior da máquina; verão como certas partes se estendem, enquanto outras se encurtam; como estas se dobram enquanto aquelas se avolumam: e, perpetuamente ocupados de um conjunto e de um todo, conseguireis mostrar, na parte do objecto que o vosso desenho apresenta, toda a correspondência conveniente com aquela que não vemos; e, não me oferecendo mais que uma face, forçareis todavia a minha imaginação a ver ainda a face oposta; e será então que exclamarei de um grito que sois um desenhador surpreendente.¹¹⁴

¹¹² A este propósito, ocorre-nos o exemplo de um aluno que, sem antes ponderar as implicações do seu pedido, nos solicita para que rodemos o estrado do modelo "...dois graus para a direita, por favor... a modelo mexeu-se e eu já não vejo o mesmo contorno!" Por anedótica que possa parecer a nossa intenção com este relato, certo é que ele representa bem, naturalmente pela sua negação, os dois aspectos aqui trazidos como essenciais ao problema da modelação à vista, a partir do modelo vivo: 1) precisamente, o modelo vive, e por isso respira, e tem movimento, e é impermanente, e transfigura-se perante o nosso olhar; 2) este nosso olhar é, por definição, activo e discriminatório, escolhendo o que pretende efectivamente *tirar* do natural. Este nosso olhar está em permanente movimento, é esse movimento que lhe permite apreender o que vê, e é esse movimento que pode e deve, no nosso entender, ser ampliado pelo movimento do nosso corpo, tal como pode constituir-se como causa possível da referida transfiguração do modelo.

¹¹³ O olho que observa, ou do qual irradiam os raios visuais do campo perspéctico é designado no singular, correspondendo geometricamente ao Ponto do Observador e não à visão binocular ou estereoscópica. Sobre este assunto, diz Martin Jay que este olhar é concebido como um olho que observa a cena através de um orifício, e que é tido como fixo, estático, sem pestanejar. Cf. Jay, Martin – "Scopic Regimes of Modernity" in Foster, Hal, *Vision and Visuality* 1988: 7.

¹¹⁴ Diderot, *Op. cit.* pp. 466-7. « N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous coupiez? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente, et de placer votre œil au centre: de là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent; comment celles là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent; et, perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer, dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas; et, ne m'offrant qu'une face, vous forcerez tou-

Mas a massa de matéria dúctil que – por exemplo - o barro constitui, não é comparável na sua abordagem e na sua construção com a folha em branco que acolhe um material riscador. Dito isto, é necessário salvaguardar que o *gesto*, esse sim, permanece não só presente como identificável, manifestando as suas qualidades, positivas ou negativas, de identidade plástica (ex/ clareza, simplicidade, expressão, maneirismo, tique, etc.) manifestando-se enquanto “carácter artístico” habitualmente designada por *traço* ou, talvez mais adequadamente, *mão* ou *toque*.¹¹⁵

A modelação como maneira de dar forma a uma matéria, é possivelmente a técnica de escultura mais antiga que o homem conhece perdendo-se a sua descoberta na imensidão dos tempos. Aproximada ao desenho pela faculdade em formalizar um pensamento, a modelação admite hesitações pela possibilidade de remissão do gesto, permitindo uma quase perpétua correcção da forma pela plasticidade dos materiais que se empregam nesta técnica. Mas por princípio, todos os pedaços de barro que se agregam à figura devem ser colocados por uma razão específica baseada na observação do modelo que posa. Não faz sentido acrescentar barro que terá de ser retirado depois. *A modelação não é um confronto*¹¹⁶, a argila não é uma matéria que se debata à sua conformação, é volúvel, há que tirar partido da permissibilidade do material e trabalhar em crescendo, sem grandes re-
cuos.¹¹⁷

tefois mon imagination à voir encore la face opposée; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant. »

¹¹⁵ “O *toque*. Para os Artistas escusado he declarar esta palavra : palavra que ignorão porém , os termos da Arte , he o mesmo que aquelle garbo na escrita , a que vulgarmente chamão *talho de letra*. Pelo *toque* se conhece a franqueza , e gosto que tem no trabalho aquelle que o executa. *Machado*.” Castro:1810: 278 (f).

¹¹⁶ Itálico acrescentado. Com ele pretendemos destacar o nosso inteiro acordo com esta afirmação, sentindo necessidade de o fazer por nos referirmos a um outro tipo de confronto na acção de modelar à vista, que consiste no *vis-a-vis* com o modelo, por um lado, e no confronto com o próprio gesto, entendido aqui entre a sua intenção ou desígnio e a sua acção produtora ou, como referimos supra, no conflito entre o que se vê e o que se conhece.

¹¹⁷ Silva: 2009: 133-4

Considerando as diferenças encontradas nos dois modos de representar a partir do natural, percebemos como elas resultam, acima de tudo, da intenção. Esta pode resumir-se em duas formulações: *representar o que se vê* e *representar o que se quer dar a ver*, formulações estas que não demonstram qualquer tipo de inerência às de subjectividade e objectividade. A representação do que se vê transporta-nos ao olhar do escultor enquanto sujeito na observação de uma realidade, configurando-se no chamado *à vista*. A representação do que se quer dar a ver admite dois níveis na sua compreensão, um nível primeiro de inteligibilidade e um nível segundo de legibilidade. Quer isto dizer que, para a total apreensão do seu conteúdo, é fundamental o conhecimento prévio das suas convenções, próprias de um determinado sistema de representação a que o escultor recorreu.

*

Retomando agora a relação com os dois problemas mencionados supra e que relembramos — 1) a maioria dos alunos tem dificuldade em modelar uma cabeça e, logo, em integrar a cabeça na figura; 2) a maioria dos alunos não consegue tratar a cabeça da figura com o mesmo nível de objectividade morfológica; logo, o aumento de detalhe e a exacerbação do erro são notórios —, a que juntamos a observação, ao longo de vários anos, de diferentes grupos de alunos nas suas primeiras experiências na modelação da cabeça humana (e, portanto, do rosto), apuramos o retorno de respostas regulares e consistentes, vale dizer, de “erros de principante”, que a seguir aqui enunciaremos e procuraremos sistematizar. Levanta-se desde logo o problema da radicação dessas respostas, por exemplo, em factores culturais, biológicos ou cognitivos: também os abordaremos — porém, de forma não sistemática. A respeito desses factores, seja-nos permitido, no entanto, dizer preliminarmente que se trata talvez de uma segunda instância daquilo a que já chamámos “intromissão da vida”, desta vez convocada, não para dar justificação ao acto mimético, mas, se assim nos podemos exprimir, para sabotá-lo. Com efeito, não nos surpreenderíamos excessivamente se reencontrássemos, nas fileiras da resistência ao acto mimético, o mesmo Amor cuja operação Robert Burton investia

positivamente, e se viéssemos a concluir, precisamente, que, no mesmo domínio de fenómenos, as motivações apontam sempre para dois sentidos opostos — querer modelar e modelar mal — e, como alguns deuses, têm sempre duas faces.

Um dos erros mais frequentes na composição inexperiente da cabeça escultórica é a frontalização dos elementos do chamado maciço facial. Além de frontalizados, esses elementos surgem deformados na relação entre si. Não nos referimos com isto à proporção de cada elemento, mas à sua ordenação relativa, que impele erroneamente à sua excessiva proximidade, verticalização e aumento de dimensão. Este aumento, que se conta entre os erros mais frequentes, tem a consequência de fazer parecer pequena a testa ou fronte. O erro explica-se por se ter “escolhido” representar os elementos do rosto numa escala maior do que aquela que foi determinada para a representação da cabeça, fazendo com que esta, na sua calote superior, apareça diminuída. Trata-se, sem dúvida, de um fenómeno de atenção, que leva a representar-se com maior dimensão aquilo a que se dedicou um tempo de observação maior e, eventualmente, distinto na qualidade, quer dizer, intencionalmente preenchido. Aos três enunciados, agrega-se um quarto erro primário que é o do encurtamento da distância naturalista do mento à base da garganta, ou seja, que se traduz no insuficiente comprimento da mandíbula ou maxilar inferior. Pode considerar-se, no entanto, que este ainda diz respeito aos erros de frontalização. Acontece ainda que, sempre que o maxilar se mostra curto, o pescoço apresenta-se invariavelmente vertical, como se de uma coluna se tratasse (no sentido arquitectónico) ao invés de expressar a sua natural inclinação; e, conseqüentemente, a nuca passa a carecer de definição. Por outro lado, também as orelhas se revelam sempre demasiado próximas da face, produzindo uma espécie de indesejada braquicefalia.

Temos, portanto, e em síntese, o aumento dos elementos do rosto e a sua concentração, e a secundarização da profundidade, tomando o aluno por referência a volumetria total aparente e da qual manifestamente se abstrai. Pode concluir-se daqui a operação de um efeito que poderíamos designar por uma imposição da es-

truturação do espaço de molde “euclidiano”, que toma a profundidade em terceiro lugar, qualquer que seja o plano frontal da observação: na representação da cabeça, a associação implícita do plano frontal à observação face-a-face terá de ser intencionalmente expropriada. Podemos ainda acrescentar que, de acordo com a proposta de Arnheim ¹¹⁸, se pode identificar uma tendência compulsiva — a natureza desta compulsão está aqui ainda por determinar — para um tipo de representação coordenado vertical e horizontalmente, com forte detrimento da terceira dimensão, a profundidade, e da resultante da sua observação, a diagonal imbricada no movimento e, portanto, no espaço vivido.

Acontece que todas estas incongruências podem ser igualmente identificadas nas primeiras dificuldades associadas à representação gráfica.¹¹⁹ Porém, enquanto que, nesse plano, tais incongruências podem ser rectificadas através da utilização de grelhas e janelas de observação ou outros sistemas de referência, já para a tridimensionalidade esta instrumentação revela-se insuficiente. Eventualmente, o recurso a uma estrutura prismática quadrangular ou, senão, quadrilateral, poderia resolver a referenciação de pontos no espaço a partir de um sistema de seis vistas (em teoria, já que o plano do chão não pode ser considerado uma vista, mas sim uma projecção). Como ponto fundamental na resolução destas insuficiências, proporemos a prática, aliada à observação do modelo, de um movimento que contempla um *prumo imaginário*; podendo, deste modo, retirar o maior proveito da sensibilidade artística ao invés do apoio meramente técnico e racional, que inevitavelmente traz dissabores e frustrações associados, uma vez que o que se vê descobre-se no seu excesso em relação àquilo que se sabe, porque, precisamente, em fase anterior, não se sabe porque se sabe (ou se julga saber). Se, em relação à cabeça, por exposição demasiada, em relação ao corpo acontece por ocultação demasiada.¹²⁰

¹¹⁸ cf. Arnheim 1990: 17-77.

¹¹⁹ cf. Edwards, Betty, *Drawing on the Right Side of the Brain*, 1979.

¹²⁰ v. *infra* parte III.

Considerando que na representação gráfica, o desenho — que Fillipe Nunes diz ser o difícil da arte e para cuja realização o artista deveria socorrer-se das proporções, da observação mediada pelo vidro ou pela grelha “albertiana” —, hoje acontece que esta grelha se assume instalada no olhar de quem desenha à vista, como se se tratasse de um filtro ordenador daquilo que se vê, actuando de modo quase cartográfico sobre o que podemos designar por *quadro* observado, já que esta forma de ver assim o impõe. Melhor dito, ao realizar o desenho à vista o desenhador faz uso de uma sistematização do espaço que se apoia, essencialmente, numa esquadria referencial reticulada na qual inscreve — traçando — o que lhe é dado ver. É curioso notar que o desenho de escultor se mostra diferenciado, revelando a sua especificidade, por exemplo, na ausência da representação do espaço envolvente ou mesmo pela sua anulação, concentrando-se o seu objecto no lineamento (contorno e dintorno) da figura representada que surge como que gravitando no papel, já que o traçado contém em si os valores de massa, volume, peso e iluminação. No entanto, nada da gravidade enquanto “assento” surge representado na página, enquanto figuração de elementos exteriores à forma que está efectivamente grafada, e posicionada num espaço que lhe fica implicitamente subjacente, dados os valores mencionados.

Quando passamos à representação tridimensional, e pressupondo a modelação como forma de fixação plástica mais próxima do desenho — pela ductibilidade da matéria que, em nosso entender, propicia o encurtamento da distância entre o desenho *interno* e o *externo* — e que permite estabelecer uma equivalência entre a noção de *traço* e a de *toque*, como vimos antes. Neste sentido, a modelação pode assumir-se como uma grafia cuja instância se encontra dirigida à mais íntima expressão da própria natureza do escultor, porque imediata, impondo *per si* um diálogo cuja carga de mediação, por ser menor nas imposições físicas — e logo técnicas — que aquela das matérias duras, permite uma produção de sucessivos avanços e hesitações, recuos e correcções, que seriam impossíveis de realizar pelas técnicas subtractivas do talhe, ou *per levare*. Assim, o pensamento enquanto ideia

e enquanto imagem¹²¹ (considerando ambas representações mentais distintas daquelas a que o senso-comum designa por *saber* ou *conhecimento*) fica mais exposto, e o confronto consigo próprio é evidenciado e potenciado, pela subtração das contingências que materiais de grande dureza como a pedra comportam, adquirindo até valor e operatividade compositivos, expressos nas relações forma-conteúdo (tendo presentes as teorias artísticas que persistem na sua distinção valorativa). De igual modo, as insuficiências, deformações e particularidades específicas do olhar e da observação (na sua ampla extensão ver-conhecer-reconhecer) irão contribuir para a prossecução e desenvolvimento de uma expressão e linguagens próprias, particularizadas num percurso alternante de exploração-superação das primeiras.

A observação que está implicada na representação tridimensional supõe, à partida, o movimento próprio aos múltiplos percursos possíveis, quer da figura/modelo, quer do figurado/modelado. Esta especificidade é bem conhecida na correspondência ao banco ou cavalete sobre o qual se modela e cujo assento é dotado de um eixo para que possa rodar, como o próprio estrado onde se posiciona o modelo pode ser igualmente provido deste tipo de movimento de rotação. Mas o sistema de referência equivalente ao quadro, neste caso, é insuficiente para apreensão da corporeidade manifestada pelo modelo e expressa no modelado. A figura modelada não se reduz a uma imagem, nem no sentido plano nem no sentido pleno, nem pode ser reduzida a um conjunto de inúmeras imagens, acumuladas pelo movimento da rotação (técnica dos múltiplos perfis). Quer isto dizer que também nesta situação a soma das partes não iguala o todo: para além da ausência de uma referência espacial objetiva, a concentração do olhar ou, melhor dito, da atenção, é constantemente absorvida pelo modelo e pelas suas relações internas. O fio-de-prumo¹²² foi largamente utilizado como parte de um sistema de referência e transporte — ou transposição — de pontos no espaço em situações de cópia, i.e., da transposição do modelo (já levantado em material transitório, barro, gesso, etc.)

¹²¹ Sobre esta possível distinção cf. Gombrich: 1990, sobre Panovsky: 2000.

¹²² Cf. Castro: 1810: 126-127.

para a obra final. Consiste, portanto, numa técnica referenciada de localização no espaço, criando um “enquadramento” parcial que vem trazer realce, visibilidade e facilidade de leitura ao chamado *espaço negativo*, bem conhecido através das relações da chamada “figura-fundo”.

Tomando esta técnica por base, o fio-de-prumo *imaginado* vem agir como técnica de observação cuja implementação é de extrema utilidade para a confrontação dos perfis, mas também para o estabelecimento de eixos de força e respectivas direcções, contrariando a nossa tendência para a simplificação e para a verticalidade. Ao imaginar uma linha de referência, que é recta e vertical, todas as linhas percebidas ganham valor dinâmico expressivo. Mas, até aqui, ainda estamos na situação de “presos ao lugar”, como observador estático ou estacionado, apesar de termos já aumentado o nível dinâmico deste mesmo olhar. Pela sua natureza de fio imaginário, este prumo transporta-se com o olhar, ou encontra-se nele contido e por isso o seu movimento está intimamente aliado ao movimento do observador que é, neste caso, aquele que modela — o escultor.

Este nível de autonomia da observação permite toda uma ordem de movimentos do ponto de vista, tirando partido da alternância entre afastamento e aproximação, bem como da saída do plano de nível do olhar (plano do observador). Deste modo, abre-se o acesso e o recurso à observação do escorço, e a uma espécie de navegação do olhar pelas superfícies em qualquer direcção que entenda tomar, o que gera um sistema de observação que se liberta progressivamente da mencionada tendência para “euclidianização” do espaço. Por analogia inversa, podemos usar a imagem da manipulação de um modelo tridimensional digital que é rodado no espaço como se o pudéssemos rodar nas nossas próprias mãos. Mas o que aqui acontece é precisamente o contrário, apesar do objectivo comum: é como se o olhar pudesse executar um *travelling* (no sentido cinematográfico) centrípeto, movendo-se através de um sistema de esferas de observação concêntricas entre si, desdobrando-se sem múltiplas direcções de movimento, como se o olhar pudesse

deixar uma marca ou varrimento da sua passagem na superfície do corpo observado e assim criar um sem-número de linhas limite ou contornos para deles poder retirar os que mais convenientes se mostrem.

Dito de outro modo: a consciência instrumental teórico-prática do corpo como projecto e descoberta. Defendemos, como processo fundamental para bem comunicar as matérias deste desenho, que os instrumentos didácticos privilegiados sejam os do conhecimento e da expressão do corpo movendo-se no espaço.

A eficácia de comunicação de quem ensina, particularmente este desenho como projecto, radica na clareza de articulação do que é verbal e não verbal, nesse processo de construir um ensino que se explicita pelos movimentos do corpo no espaço pedagógico e se esclareça na complexidade dos aspectos perceptivos e cognitivos.¹²³

Fazemos nossas as palavras de Alberto Carneiro, que no texto supracitado se refere ao ensino do desenho de projecto no curso de arquitectura. Pois não será o acaso que leva um escultor a ensinar o desenho deste modo, mas a sua condição de escultor. Queremos com isto dizer que a estruturação do pensamento e, conseqüentemente, a estruturação da forma-figura segundo as seis vistas, constitui um método auxiliar precioso no sentido de permitir a marcação de “planos notáveis” mediante os quais se possa regressar a determinados pontos de observação privilegiados, passíveis de serem tomados como referência. Mas este sistema esgota-se rapidamente se passar de mera ferramenta auxiliar e se impuser subordinando a restante observação. Mais,

Não há sistemas pré-estabelecidos que vinguem, enquanto conformação de um projecto, sem a sua autenticação, assimilação e transformação por quem desenha. O que deixa o campo das representações, de quem ensina e aprende, aberto para as possíveis verificações de que aquilo que parecia adequado na compreensão e na lógica dos sistemas, dos métodos e dos modelos não o é. O que conduz a novas indagações, à busca de outros da-

¹²³ Carneiro, Aberto – Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto. Porto: FAUP Publicações, 1995, p. 14.

dos conjugáveis e aferíveis no projecto em curso e como desenho, enquanto representação e consciência do sujeito.¹²⁴

Podemos, neste último trecho, sentir-nos bem sucedidos ao substituir “projecto” por “figura” e “desenho” por “modelação”. O sentido mantém-se, o exercício é o da transfiguração: do representado, daquele que leva a cabo a acção de representar, bem como a transfiguração da própria representação ao longo da sua feitura. E, no decurso deste processo, a utilização de vistas menos óbvias, o confronto com vistas picadas, por exemplo, permite identificar uma segunda ordem de imprecisões. Trata-se das questões da *simetria*, identificáveis não só com recurso ao espelho mas também a estas observações tiradas a partir de vistas que não foram ainda utilizadas na modelação. Mais uma vez são identificadas questões transversais a qualquer aluno, questões estas que se revelam muito interessantes dado que “mimetizam” a realidade, ainda que de modo inconsciente ou a partir de “supostas insuficiências”.

Por exemplo, um dos lados do rosto surge sempre representado com maior volumetria e menor extensão, resultando num ângulo mais fechado naquela que podemos chamar a linha do terço — o *treçado* de Holanda — ao passo que o outro lado, ou a outra face, surge sempre representada mais plana e com o referido ângulo mais aberto. Neste contexto mostra-se muito útil verificar que mão é mais utilizada na modelação, e qual o lado que se revela *director da forma*. Importamos esta expressão daquela que se refere ao olho director, aquele cuja direcção se impõe na nossa visão estereoscópica. É ainda maior o espanto perante a constatação de que este “erro” reproduz na sua essência a assimetria natural do rosto, que corresponde, literalmente, à assimetria do tamanho dos ossos da face, que se apresentam maiores de um dos lados.¹²⁵ No entanto, não deixa de ser igualmente interessante

¹²⁴ *Idem*, 16-17.

¹²⁵ Não encontramos literatura que pudesse confirmar uma extensão desta observação e que consiste, na nossa experiência, de uma associação entre o lado maior da face e a lateralidade reflectida na mão, i.e., ser destro ou canhoto; no entanto, está publicado um artigo médico que estabelece a relação entre o olho director e a sobranceira mais elevada, no contexto da chamada assimetria

que a maioria das pessoas não consiga ver a assimetria de cada rosto, cabendo ao espelho constituir-se como dispositivo máximo da sua revelação. Naturalmente, referimo-nos à observação do rosto de outrém, já que tratando-se do próprio rosto, é a fotografia o dispositivo que permite a inversão reveladora. Uma das grandes ilusões do rosto é a simetria que, no pleno exercício da sua potência mistificadora, torna-se em simultâneo um desejo e um obstáculo, sendo a concretização de ambos igualmente uma ocorrência conjunta, necessária à percepção de que cada rosto é assimétrico e único, características estas que lhe permitem acolher as intenções “vivificadoras” ou “animantes” do escultor, na busca pela verosimilhança.

*

O tratamento das questões abordadas recebe um enriquecimento assinalável de perspectivas levantadas pelo filósofo francês Jacques Derrida. Num texto resultante de uma exposição que comissariou no Louvre, em 1990, Derrida, abordou a questão da interioridade artística segundo o valor que nela toma o que podemos chamar o “ponto de vista da cegueira”. Notando que a narrativa exemplar da filha de Butades refere a origem da representação gráfica à ausência ou invisibilidade do modelo, faz uso dela como modo de acesso ao exame da relação entre a cegueira, a visão interna e a questão da representação visual do corpo. Argumenta Derrida que a cegueira, longe de constituir aqui uma metáfora, é inerente ao processo de representação tal como miticamente presidido e fundado pela jovem coríntia. Este argumento parte de uma observação significativa extraída das muitas representações visuais do episódio narrado por Plínio: em boa parte das representações, a jovem, em boa verdade, não está a olhar para o amado mas apenas para a sua sombra: não está, portanto, a copiar directamente da natureza tal como os teóricos do neoclassicismo prescreviam. Esse detalhe é especialmente patente nas versões francesas do tema tais como as de Suvée e Regnault. Na tela de Regnault,

involuntária. Schah, Nguyen, Hassan: 2012 “Asymmetric eyebrow elevation and its association with ocular dominance”, PMID: 22186983 [PubMed – indexed for MEDLINE].

Dibutade ou l'Origine du Dessin, a filha de Butades está convenientemente disposta de modo a que o seu perfil clássico seja visível, com o olhar afastado do amado e ocupado com o traçado do seu contorno no pedestal de uma coluna dórica. A esta actividade, por seu lado, o amado parece absolutamente indiferente e aponta o seu olhar para o exterior da tela, na direcção do espectador. A questão de quem olha para quem, e, ao olhar, o que é que vê, parece central nesta representação. Dada a importância mitológica do assunto, Derrida argumenta

Que Dibutade (...) siga então os traços de uma sombra ou de uma silhueta, que ela desenha na superfície de um muro ou de um véu, em qualquer dos casos uma *skiagraphia*, esta escrita da sombra, inaugura uma arte da cegueira. A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela escreve, logo ela ama, já na nostalgia. Desligada do presente da percepção, caída da própria coisa que assim se partilha, uma sombra é uma memória simultânea, e a varinha [pau de carvão] de Dibutade é um bordão de cego.¹²⁶

Por outras palavras, prossegue Derrida, existe uma relação entre o visível e o invisível que está em ameaça permanente de colapsar. Esta ideia é um empréstimo contraído junto de Merleau-Ponty, que, citado por Derrida, declara em *O Visível e o Invisível*:

Quando então eu digo que todo o visível é invisível, que a percepção é impercepção, que a consciência tem um '*punctum caecum*', que ver é sempre ver mis do que se vê — não se deve compreender isto no sentido de uma *contradição*. Não há que imaginar que eu acrescento ao visível [...] um não-visível. É preciso compreender que é a própria visibilidade que comporta uma não-visibilidade.¹²⁷

A característica anatómica do ponto-cego, no qual o nervo óptico se une à retina, é o que permite a visão fisiológica. Assim também, diz Derrida, há um ponto-cego essencial à representação visual, não como seu oposto, mas como elemento constitutivo da representação enquanto processo da memória. Enquanto tenha o

¹²⁶ Derrida 2010: 56.

¹²⁷ Merleau-Ponty *apud* Derrida 2010: 58-59.

seu amado junto a si e, digamos, garantido na visualidade fisiológica, ela não experimenta a necessidade de o representar. Do mesmo modo, enquanto olhe directamente para ele, não lhe é permitido desenhá-lo, pois não pode ver o contorno a ser traçado. Deve, por conseguinte, afastar o olhar do objecto que está a representar em ordem a representá-lo.

Uma analogia não excessivamente ousada dir-nos-ia que Dibutade é uma habitante da caverna platónica, esse habitáculo onde aos mortais só é dado acesso à essência das coisas através das sombras que estas projectam nas paredes da caverna. Porém, esse mortais, abandonadas à luz plena e à contemplação das Formas, se acaso saíssem da caverna, nada poderiam ver: no aturdimento da luz plena, a visão ser-lhes-ia inútil. Mais precisamente, a visão estaria inutilizada pela Formas, cuja presentificação, nesta lógica, requer ou significa a condição propiciadora da cegueira. Esta analogia platónica não será excessivamente ousada na medida em que está também sugerida, por exemplo, numa passagem de Stoichita referente ao mito de Dibutades, que, sem fazer referência à cegueira, se articula porém nesse domínio problemático. Stoichita reitera ali o significado da observação da sombra projectada e da sua utilização como matriz: tratar-se-á, evidentemente, do estádio ou momento primitivo do acto representativo, que procede por observação indirecta do corpo humano. A projecção da sombra reduz a figura a duas dimensões, pelo que as primeiras representações seriam, portanto, a cópia da cópia, no sentido platónico.¹²⁸ O que interessa reter aqui é a ideia da “observação indirecta”, tomada como acto fundador da representação. Esse carácter “indirecto” que está na origem do processo representativo sugere obviamente o incorrer do ponto cego: para lembrá-lo em forma paradoxal, representar significa que se *deixou de ter olhos para o que se vai representar*. É neste sentido que a cegueira inerente ao acto representativo contamina decerto a relação à materialidade da representação. É por isso que Derrida insiste em que o artista não pode também percepção o acto da representação:

¹²⁸ Cf. “*The Shadow Stage*”, Stoichita 1997: 11-41.

O olho fixo parece-se sempre com um olho de cego, por vezes com o olho do morto, no preciso momento em que o luto começa [...]. Ao olhar-se ver, ele vê-se igualmente a desaparecer no momento em que o desenho tenta desesperadamente apossar-se dele. Porque este olho de ciclope não vê nada, nada para além de um olho que ele assim priva de ver o que quer que seja. Vendo o vidente e não o visível, ele não vê nada.¹²⁹

O problema da ruptura compulsiva ou mandatária entre a percepção do artista e o acto da representação, se recebe já uma elucidação suficiente na reflexão de Derrida (como na de Stoichita) pelo lado de uma cegueira imanente ao acto representativo, deixa por considerar uma possibilidade que se mantém em aberto, por exemplo, na prática pedagógica, que já deixámos sugerida acima ao enumerarmos algumas das dificuldades sentidas nessa prática. Para enunciarmos essa possibilidade, será necessário, antes de mais, verificarmos a hipótese da cegueira por privação no confronto com os momentos concretos da prática do desenho. Com efeito, a possibilidade do desenho só emerge num regime de descontinuidade permanente ou reiterada, de momentos, por conseguinte, de vigência do ponto cego. O artista olha e interrompe o olhar; o modelo tem simultaneamente de ser reinvocado a cada momento descontínuo no intervalo do momento representativo, que corresponde ao traçar da linha na superfície pictórica, para ser lançado de novo à cegueira. O que vigora, no momento gráfico é então a sua sombra. A sua sombra é, evidentemente, o traço mnésico que garante a continuidade da percepção anterior no momento gráfico. Trata-se pois de transportar uma memória do curto prazo para o interior do dispositivo representativo, de inscrever na superfície pictórica o prolongamento perceptivo (a sombra) de uma linha observada. É aos momentos desse prolongamento — que, por definição, só pode ocorrer na abolição perceptiva do modelo — que se aplica o análogo do ponto cego fisiológico e, por outro lado, o poder metafórico do expediente descoberto por Dibutades.

¹²⁹

Derrida 2010: 63.

Mas, precisamente, que essa analogia envolva apenas um petição de privação é o que sujeita a caução a tese de Derrida. Com efeito, o desvio do olhar em relação ao modelo, a sua entrega ao ponto cego, com o intuito de inscrever na superfície pictórica o traço recordado, não se deixa tanto determinar como um momento negativo em que o real vem a assumir uma presença apenas espectral, mas o oportunidade em que, pelo contrário, o traço recordado é investido com um repertório de significados destinados, precisamente, a suplementar a ausência original. Entre a entrega do modelo ao ponto cego (a sua abolição perceptiva) e o prolongamento da sua sombra na superfície pictórica há assim o termo intermédio da transformação ou deformação dessa sombra (ou traço), a consciência da qual é precisamente o que motiva a descontinuidade sucessiva do olhar representativo e a necessidade de voltar à contemplação do modelo com intuítos rectificadores. O momento respeitante a esse ponto intermédio, que diz respeito à inscrição mental do traço observado, não é inerte: ele é o lugar de uma apropriação activa e transformadora que só parcialmente se deixa reduzir a um entendimento por privação, porque, precisamente, envolve o reconhecimento da resistência do modelo à *imitatio* pura, a sua impossibilidade de permanecer imune, para utilizarmos os termos sugeridos no trecho de Robert Burton, a uma intromissão da vida. Não ver, com efeito, não conota imediatamente o ponto cego. Conota a substituição do visto por outra coisa que também se alimenta do visto, mas também daquilo que o visto, se assim nos podemos exprimir, *faz ver* quando se ausenta.

*

Como entender esses factores de apropriação activa e de transformação, essa infiltração da vida que, por exemplo, na prática de modelação, *opera como erro*? A ausência do modelo — mesmo no momento intersticial em que ele não está perante os olhos — não significa a ausência do artista: significa, ao contrário, a oportunidade aproveitada pela sua presença para se intensificar. Trata-se assim de um carácter activo do erro, a ideia de que ele corresponde a uma manifestação de

conteúdos em confronto ou competição com a transparência da prática naturalista. Ao enumerarmos, acima, os erros dos nossos alunos na modelação da cabeça, o que talvez se tenha tornado evidente foi que, mesmo que se olhe para a cabeça, ela não é vista, ela é uma ausência; mais precisamente, é uma *ausentação* na medida em que a expectativa da sua representação naturalista é anulada pela intromissão de estruturas e operações de atribuição de sentido — com origem no aluno (e no artista) — cujo efeito não podemos descrever senão como “deformador”. Quanto a estas estruturas, e independentemente da sua determinação, devemos assinalar, introdutoriamente, que a sua elucidação não se pode abstrair dos processos pelos quais, por exemplo, a subjectividade se define por referência à experiência corporal individual e retira a sua estabilidade do sentido de identidade daí extraída. Do mesmo modo, parece óbvio que a representação da figura humana está sempre afectada pela presença da experiência corporal de quem representa e do sentido de identidade corporal formado nessa experiência.

É na medida em que é tão resistente à representação, e em que essa representação, com reincidência sistemática, parece tão dependente do ponto cego, que a cabeça modelada parece especialmente atreita a esta interpenetração de estruturas subjectivas com imperativos naturalistas. A um objecto em cuja representação se acolhem e articulam de forma crítica, e até contraditória, estruturas auto-referenciadas de quem representa, e, assim especialmente receptivas ao trabalho de “deformação” acima mencionado, chamamos aqui “pregnantes”. À cabeça e ao rosto, mais do que a qualquer outra parte da anatomia humana aplica-se esta designação.¹³⁰ A questão de fundo, para a Teoria das Catástrofes, é a de que, na re-

¹³⁰ O conceito de “pregnância” figura entre os adquiridos conceptuais de modelos cognitivos transversais (desde os mais estritamente comportamentalistas, como a reflexologia pavloviana, até a mais sofisticados modelos de base semântica ou cognitivista) para responder a questões como o da representação, simulação, a classificação mental de entidades discretas, a formação de conceitos, a recapitulação mnésica, etc. Mas a noção só será formalizada no seio da Teoria das Catástrofes, um modelo algébrico-topológico cujas preocupações se concentraram em torno da relação entre a morfogénese física e biológica e a produção semiótica. Cf. Thom: 1974; Petitot, Jean, *Morphogénèse du sens*. Paris: PUF, 1985. No que se segue, ensaiamos a aplicação deste conceito às questões que aqui fazemos nossasas.

apresentação humana das formas naturais se verifique constantemente uma perturbação do mecanismo puramente mimético, e que à imagem se incorpore, como ruído, um acréscimo com origem no sujeito da representação, com o resultado da deformação da imagem. É possível, evidentemente, fazer uma distinção entre aquelas imagens que são uma representação “estilizada” (com pouco ruído acrescido) do seu modelo, e aquelas que, ao contrário, representam formas de tal modo propensas à deformação e ao erro que a sua imagem aparece imediatamente como evocação de outras formas (de que seriam exemplos máximos a anamorfose ou a caricatura). A representação cognitiva da pessoa amada (o complexo mental que a representa) é uma exponenciação deste processo: essa imagem está aberta, por assim dizer, a toda a deformação. Quer isto dizer que ela contém um potencial de atracção de outras imagens mentais que obviamente não derivam do modelo e que são, no termo acima utilizado, “ruído” introduzido na sua recepção. Estamos assim a falar de representação de modelos “pregnantes”, no sentido em que as imagens a que dão origem têm o poder de contagiar ou deixar-se contagiar por outras formas. Essas imagens são, nos termos de René Thom, “estruturalmente instáveis” (como, por exemplo, as nuvens ou a imagem do predador para uma presa). Recebê-las (percepção), classificá-las (representação de conhecimento) e reproduzi-las (modelação), parece ser assim, nada menos do que a tentativa de elaborar e fixar a sua instabilidade: estilizá-las na medida do possível. Mas é impossível que elas deixem de exercer o seu poder evocador, que retorna a todo o instante sobre a estrutura da representação. A pregnância diz respeito, assim, à impossibilidade de permanecermos no regime mimético simples.

Porém, se a semântica de uma imagem prenante (o conjunto de formas e significados que a ela se vêm associar) não pode ser obtida pela simples análise do modelo representado, é necessário perguntar de onde procede a sua instabilidade e a que tipo de investimento corresponde ela. A ideia de investimento é aqui certa porque a pregnância do modelo, para um sujeito, deverá ser determinada, em primeiro lugar, por algo que o implique. O sujeito dirige para a imagem, deformando-a, algo — uma acção — que não pode dirigir para o modelo. A pregnância de uma

forma resultaria assim da simulação interna de uma acção e a incorporação na imagem dessa acção. A deformação da imagem seria assim directamente proporcional à urgência ou intensidade da acção cujo caminho para o modelo está vedado (um afecto é uma expressão dessa urgência).

Todo este processo encontra a sua expressão na lógica da referência linguística, onde pode ser observado com mais cuidado. O modo como a pregnância de uma forma se manifesta é no modo como ela se pode emprestar à metonímia. Esta figura pressupõe uma relação entre uma forma dada, passível de representação, e um conjunto de índices dessa forma. A metonímia dá-se quando, para um qualquer sujeito, alguns índices de X estão potenciados com uma razão de todo, a ponto de poderem substituir ou condensar um conjunto de relações complexas, nomeadamente, referir X. Porém, como se torna claro, do ponto de vista estritamente naturalista, o índice y de X não possui objectivamente qualquer valor de todo. Mas ganha esse valor se, por sua vez, existir uma estrutura — precisamente, uma catástrofe, no sentido que lhe dá a teoria com esse nome — que ligue excepcionalmente o sujeito a X e se essa catástrofe for de extraordinária importância para esse sujeito. Seja, por exemplo, X a pessoa amada e o sujeito, Tristão. A catástrofe que liga Tristão à sua Isolda é, claro está, a do amor. O índice de X é, por exemplo, o perfume de Isolda no seu lenço caído. Se Tristão aperceber esse perfume, ele ganha o valor de um índice; e é de crer que, profundamente afectado, o índice possua para ele o valor do todo “Isolda”; dito de outro modo, o lenço ganha a pregnância “Isolda”.

Ora, aqui se gera o erro na representação do lenço (ou do rosto). O que deforma o lenço é a pregnância que ele ganha no seio de uma “catástrofe” (de uma estrutura relacional em que se articulam significados instáveis) de extraordinária importância para o sujeito de referência. O que dizemos, analogicamente, é pois que a cabeça e o rosto são, em toda a anatomia humana, o mais metonímico dos objectos, pois são, como o lenço de Isolda, índices de relações complexas e con-

centrações de pregnância, o que os faz mais abertos à deformação ou, se quisermos, mais plasticamente problemáticos (mas proporcionalmente versáteis).

3. O CONTROLE HISTÓRICO DA *IMAGEM-ROSTO* E A SUA TRADUÇÃO NO EFEITO ESCULTÓRICO

Quando mencionamos uma pregnância própria do rosto que o torna tão especialmente atreito à deformação mimética, temos de ter em conta uma evidência que entretanto se impõe e sem a explicitação da qual este tema não chega a constituir-se verdadeiramente. É que, com efeito, a questão da pregnância do rosto permeia a história e a teoria da arte, tendo disseminado em ambos os domínios, de forma directa ou indirecta, os seus efeitos próprios e produzido as suas instâncias discursivas. Trata-se assim de uma questão dúplice: ao passo que diz respeito a um processo essencial de aprendizagem da escultura, ela tem, ao mesmo tempo, de ser esclarecida também pela memória acumulada e pelos traços semeados no discurso que enquadra esta arte. Afirmamos, por conseguinte, a necessidade de ler algum acumulado teórico à luz que a fugacidade e a pregnante instabilidade do rosto nos dispensa. Leremos as instâncias a referir seguidamente de forma temática, segundo o princípio de que essas instâncias são dispositivos, simultaneamente, de contenção e, por isso mesmo, de revelação do significado do rosto enquanto imagem — ou do que, para simplificar, poderíamos chamar de imagem-rosto.

Mas aqui é necessário fazer uma nota prévia para esclarecer a concepção mais geral que nos guia no entendimento dos exemplos que a seguir trataremos. Ela já é indiciada quando fazemos a referência acima a “dispositivos de contenção e de revelação”. Não nos referimos a algo cuja existência esteja limitada a uma

relação exclusiva com o rosto. Isso deriva de uma concepção de escopo genérico pela qual entendemos a história da arte, no seu todo, como um domínio em que se joga a permanente oscilação, o equilíbrio ou o jogo de compensações entre um impulso — diríamos livre — para a criação profusa de imagens e a tentativa de conter ou moderar essa profusão, circunscrevendo o seu campo de acção e tolhendo o poder que se encerra potencialmente em cada uma. É crível, por um lado, que boa parte dessa história se constitua segundo o modelo da réplica: as imagens replicam (ou replicam *a*) outras imagens que as precedem — nisso estará o nexó, por exemplo, do tropo da imitação dos Antigos, a que nos referimos na Primeira Parte deste trabalho. Mas os próprios objectos a que essas imagens se referem são réplicas ou imagens de outros, que é o que está em causa em toda a descrição da “aparência” tal como formulada pelas várias formas de platonismo. Mas não só, pois até o corpo humano é imagem de outro objecto, pois, como nos é dito, ele é feito “à imagem e semelhança”.

A produção de imagens, artísticas ou outras, tem assim, como referente, outras imagens pré-existentes; dito de outro modo, tem-se a si mesma como referente: daí o carácter profuso que lhe imputamos. O esforço histórico da arte terá sido, nesse sentido, a dotação do mundo e da experiência com a imagem física que lhe corresponde ou que considera adequada (é o que subjaz às práticas artísticas de feição neo-aristotélica, que propõe o *aperfeiçoamento* da natureza). Em qualquer dos casos, a arte funcionou sempre contra a matéria, objetivou-a sob o ponto de vista específico da sua negação, substituição ou superação. Neste sentido, a arte serviu a mobiliar o mundo, se assim podemos dizer, à medida da habitação humana, cancelando o feio onde achou necessitar do belo e instituindo a serenidade ou a esperança onde se prometia o desespero. O seu instrumento foi a imagem e o poder extraordinário que ela tem de colagem às superfícies rugosas do mundo. Mas, evidentemente, esse poder da imagem sempre foi o prelúdio de um poder ainda mais imperativo: o poder que as imagens adquiriram de se desprenderem da referência e, por assim dizer, se deslocarem sobre as superfícies e as coisas para viverem o seu significado autónomo.

Até aqui, falámos de profusão. Mas este processo não terá deixado de produzir os seus efeitos, sentidos, aqui e ali, na história das artes, sob a forma de uma recessão do mundo, de uma perda dele, de uma *peste* intrínseca à imagem (para usarmos o termo de Artaud) cuja consciência terá talvez, quando a oportunidade se anunciou, revertido com efeitos reformistas nos debates, nos estilos, nas técnicas... As imagens sempre foram perigosas nesse sentido. Por isso, a profusão delas foi sempre acompanhada de modos de compensação pelos quais ela fosse chamada a responder perante a jurisdição de um poder controlador. Consideramos pacífica a observação de que na arte grega, por exemplo, as distinções estilísticas que é possível estabelecer entre as formas escultóricas e arquitetónicas do período clássico e as que as precedem, do período arcaico ou do proto-geométrico, se devem a uma mudança, impulsionada por factores culturais, no modo de controle das imagens; enquanto que, no período arcaico, a produção da imagem é controlada pelo mito e pelo ritual, no período clássico, na Atenas discursiva e democrática, quando a divindade se fragmenta em centenas de imagens “descontroladas” e a esses fragmentos de divindade é atribuída a imagem dos homens (através das estátuas), a tentativa de controle das imagens, como deixámos sugerido nas nossas referências a Platão, convoca o conceito e o seu poder regulador.

Podemos dizer assim que esse controle consiste numa espécie de articulação da produção de imagens em torno de uma imagem originária forte. O melhor exemplo é-nos fornecido pela Idade Média, com o seu programa de ordenação do imagético em torno da imagem mais potente de Deus, que funciona como uma “imagem de todas as imagens”. A exploração do poder específico das imagens, como é demonstrado, por exemplo, pela querela iconoclasta, pelos decretos conciliares sobre a regulamentação da prática pictórica e musical ou pela agregação da produção artística em torno do organizador litúrgico e religioso, revelam essa tentativa de explorar o poder intrínseco das imagens enquanto que emanações visíveis de uma mesma potência ordenadora, que age sobre elas na forma de dispositivos cognitivos, normativos ou metodológicos, de estéticas imanentes ou explícitas e de retóricas que situam as imagens no plano mais geral de uma programação da expe-

riência, distribuindo as posições sociais e de sentido das actividades produtivas — entre as quais a de receptor ou fruidor, como é agora tão evidente no dispositivo museificador da arte — que se agrupam em torno da imagem. Todas as imagens compartilham, pois, essa potência que lhes é conferida, em cada estrutura epocal ou cultural, por um dispositivo de atribuição de sentido e de função, ainda quando, como sempre sucedeu na história da arte, nelas se exprima também uma tensão que visa essa dependência e contra ela vira o poder particular que lhes cabe (um bom exemplo é o *Las Meninas*, de Velasquez: cf. *infra* Parte III).

*

Dito isto, é altura de formular um dos problemas que, resultando talvez desta oscilação entre profusão e contenção, primeiramente solicita a imagem-rostos. Esse problema é o da possibilidade de se falar do rosto como um todo. Em vez de qualificar o rosto como um globalidade, não seria mais certo, por exemplo, pressupor que ele é, não uma unidade indivisível, mas um composto de unidades também elas centros de pregnâncias autónomas, por exemplo, os olhos, a boca ou as sobrancelhas? Uma rápida retrospectiva sobre alguns dos debates formadores na teoria histórica da escultura forneceriam talvez boas indicações nesse sentido. Bastará recordar, por exemplo, a que ponto o olho esculpido assume em Winckelmann o poder de centralizar toda uma reconstrução histórica do desenvolvimento da escultura clássica. No centro da distinção que cristalizará um certo entendimento da escultura clássica (a distinção entre o estilo “alto” ou clássico, e o “baixo” ou primitivo), está a comparação entre duas das mais dramáticas obras estátuas escultóricas sobreviventes da antiguidade, a *Niobe* e o *Laocoonte*, cujo contraste está mais vividamente estabelecido nas respectivas expressões faciais, representativas dos dois modos expressivos fundamentais, o do alto drama da Niobe e o “belo” drama do Laocoonte. Niobe seria uma face vazia que fixava uma beleza imóvel e inexpressiva. O rosto de Laocoonte, pelo contrário, apresentava-se verdadeiramente

convulsionado pelas expressões conflituantes da dor e do esforço para conter a dor. Mas de que modo isso é visível? A explicitação surge nesta passagem:

Sob a fronte é onde o combate entre a dor e a resistência está moldado com maior sagacidade, como se fosse sintetizado num único ponto de encontro: pois enquanto que aquela provoca a inflexão das sobrancelhas para cima, esta comprime a carne sobranceira ao olho e fá-las descer na direcção da pálpebra superior, que delas se encontra quase completamente coberta.¹³¹

Que as cabeças das figuras escultóricas tenham sustentado, como peças de evidência, todo um discurso especulativo, de teor historicista, sobre o desenvolvimento dos modos estruturais de representação e de uma taxonomia do estilo visual da antiguidade, método depois generalizado à arte medieval e moderna, não obscurece o facto de a chave empírica para essa taxonomia ter sido fornecida pelas formações faciais específicas e o foco se tenha concentrado especialmente nas sobrancelhas, nos olhos ou na comissura dos lábios (por exemplo, nos perfis numismáticos) e na identificação das suas diferenças sistemáticas. Mas é também medianamente indicativo de que há um investimento criativo específico nessas formações, e fortemente indicativo do investimento estético, por parte da recepção, a seu respeito. Na lógica da recepção própria da teoria da escultura, se a remontarmos à sua origem, a boca ou os olhos são índices da cabeça enquanto formação de estilo, da mesma forma que a cabeça, enquanto todo expressivo assume o mesmo papel

¹³¹ Winckelmann t.2: 80. Este “único ponto de encontro” é o músculo *corrogador* que pela sua contração, no rosto de Laocoonte, faz aproximar a cabeça e o corpo das sobrancelhas à linha média da fronte, originando duas rugas verticais. “Four years after the *History*, this point acquired a specificity that almost prefigured the nineteenth-century Italian connoisseur Giovanni Morelli’s analysis of artists’ distinctive rendering of individual facial detail. Here the basis for distinguishing between statues in the high and the beautiful styles was identified as the formation of the curve of the eyebrow.” (Trad.: “Quatro anos depois da [publicação da] *História*, este ponto adquiriu uma especificidade tal que quase prefigurou a análise do connoisseur novecentista italiano Giovanni Morelli sobre o modo distintivo da apresentação do detalhe facial individual pelos artistas. Aqui a base para distinguir estátuas dos estilos alto e belo era identificada na formação da curva da sobrancelha.”), (Potts: 2000b: 130).

em relação ao corpo, na medida em que o seu modo expressivo é concomitante do movimento impresso no corpo.

A atribuição de uma pregnância, i.e., o investimento metonímico de uma instância com uma razão de todo, seja na modelação prática em aula, seja no pensamento historicista, deixa entender que a questão enunciada no início deste ponto não se deixa esgotar numa resposta que equacione apenas valores cognitivos. É certo que contributos com base cognitiva têm de ser levados em linha de conta, na medida em que quaisquer praticantes de escultura (segundo as expectativas mais razoáveis) estão dotados do aparelho cognitivo de reconhecimento facial comum a qualquer ser humano. Sobre este aspecto, a investigação empírica e laboratorial tem acumulado evidência para sustentar que a percepção do rosto obedece ao princípio conhecido como de “processamento holístico”, que constrange o processamento do rosto e o seu reconhecimento do rosto como um todo (uma *gestalt*). Mas é extraordinariamente significativo que, neste domínio, tenham sido abandonadas as teses suportadas na chamada *expertise hypothesis*, que postulava a capacidade de transferência para domínios de especialidade dos mesmo processo holístico subjacente ao reconhecimento do rosto (por exemplo, que especialistas em tratamento canino mais facilmente reconstituíssem holisticamente rostos de cães, etc.). Uma importante implicação desta hipótese seria, portanto, a capacidade de um detentor de uma perícia adquirida para mostrar respostas de reconhecimento mais apuradas em relação a objectos relacionados com essa perícia. Uma transposição desta implicação dir-nos-ia que a modelação continuada de rostos em barro ou em gesso, por exemplo, determinaria o apuro de uma rotina cognitiva conducente ao reconhecimento detalhado e “incomum” do rosto real. Os dados experimentais conhecidos, porém, não secundam esta hipótese.¹³² Isto abre a possibilidade à interessante consideração de que de as rotinas cognitivas altamente especializadas e treinadas não dão resposta à natureza da relação perceptiva primária com os objectos

¹³² Para o testemunho científico e o sumário actualizado destas questões, cf. Rivolta, Davide, *Prosopagnosia. When all Faces Look the Same*, Berlin und Heidelberg: Springer Verlag, 2014 (capítulos 1 e 2).

associados a essa rotina. No caso da relação ao rosto, por conseguinte, temos de postular uma estrutura de significado inapreensível por premissas puramente cognitivas e que se mantém na relação estreita e, diríamos, atávica com a fenomenologia básica do rosto. Do mesmo modo, somos levados a concluir que a percepção da forma total (da *gestalt*) é a determinante na atribuição de significado a cada uma das suas partes. É precisamente a pregnância global dessa forma que, por transferência, obriga à diferenciação e à especialização do olhar sobre cada uma dessas partes — ou seja, obriga a diferenciar índices do todo —, e, eventualmente, à constituição destes últimos como centros de significação autónoma.

4. DO OCULTAMENTO À METAMORFOSE DO ROSTO

Os intuítos analíticos e discriminadores de Winckelmann acima exemplificados são, no plano da crítica e da retórica da escultura, uma instância daquilo que, já num plano normativo e programático, foi levada ao seu extremo num conjunto de disciplinas históricas como a fisionomia e sucedâneos, a patognomia, a antropometria e os cânones de proporção: referimo-nos à decomposição da — verdadeiramente, o ataque à — globalidade significativa da imagem-rosto e a instituição de mecanismos de contenção da sua pregnância. Por isso agrupamos aqui estas disciplinas, abstraindo-nos para isso das diferenças respectivas — por exemplo, quanto ao ascendente efectivamente exercido sobre a prática artística ou quanto à credibilidade teórica — e acentuando a ideia de uma lição conjunta que deriva da sua persistência histórica no discurso sobre as artes. Como exemplo extremo, a fisiognomia, sobretudo na sua articulação implícita com a teoria dos cânones pode servir a esclarecer o que está em causa neste agrupamento. Essa distinção provém-lhe também do facto de ter sido também a primeira a conhecer formulação teórica (embora os cânones e uma anatomia de carácter empírico se encontrassem já espontane-

amente imbuídos na prática artística da Antiguidade). Parece entretanto incontroversa a observação de Malcolm Barker de que a fisionomia não conhece aplicação directa na representação escultórica.¹³³ No entanto, é precisamente esta exclusão que se torna mais valiosa sob o ponto de vista de uma diferenciação específica do rosto escultórico.

Como é sabido, a referência principal para todos os textos ulteriores sobre esse assunto, na sua enigmática profusão multissecular, é o tratado conhecido como *Physiognomia* que circulou e sobreviveu na Antiguidade com o nome de Aristóteles. Parece evidente que a caução dessa autoria ilustre terá sido o factor decisivo na publicitação e credibilização do estudo na fisionomia, tanto na Antiguidade como para além dela.¹³⁴ É tanto mais irónico, neste aspecto, que a maior parte dos estudiosos se incline hoje a rejeitar a autoria aristotélica; porém, se esta rejeição não teve contrapartida entre os Antigos, dever-se-á sobretudo ao facto de outras obras aristotélicas, então bem conhecidas, mostrarem afinidades com as ideias do pequeno tratado: por exemplo, nos *Primeiros Analíticos* (II. 27),¹³⁵ Aristóteles aplica-se a descrever de que modo (uma vez estabelecida a correcta relação entre a alma e o corpo) se pode isolar e interpretar na aparência do segundo os signos que revelam a condição da primeira. Uma segunda e mais decisiva razão é a da afinidade entre as ideias expressas no tratado e a “psicologia” ou, mais precisamente, a teoria da alma legada por Aristóteles no *De Anima*. É sobretudo esta filiação que

¹³³ Backer, Malcolm, “ ‘The Marble Index’. Physiognomy and the Sculptural Portrait in the Eighteenth Century” (session 7: Enlightenment Representations. Sat. 8th november). Segundo este autor, é a escultura, pelo contrário, que servirá de referência à fisionomia, através dos retratos antigos de filósofos, como é o caso da análise do rosto de Sócrates que Lavater refere como caso de estudo nas suas qualidades morais. O retrato escultórico do séc. XVIII, de resto, segundo Backer, faz uso de fórmulas classicizantes já interiorizadas no espectador como significantes de valor moral. O despojamento da figura relativo a adornos constitui-se desde logo como mensagem fisionómica, consentânea com a popularizada relação entre aparência exterior e a qualidade moral.

¹³⁴ Quando não serviu, pelo contrário, para minar a credibilidade do Estagirita. Cf., por exemplo, a exasperação de Plínio: XI: 273-4.

¹³⁵ Aristóteles, *Organon I - The Categories. On Interpretation. Prior Analytics*, 70b.

subordina, não apenas a discussão teórica da fisionomia na Antiguidade,¹³⁶ mas a sua posteridade mais longeva, com repercussão em toda a história das “ciências fisionômicas” até ao século XIX. Tratou-se no essencial, de apurar de que modo Aristóteles concebeu a alma em tais moldes que a sua relação com o corpo poderia sustentar a concepção de que a fisionomia se constituía como uma possibilidade prática. Embora a percepção que se tem hoje da teoria aristotélica da alma sujeite uma tal leitura a discussão,¹³⁷ Aristóteles foi lido na Antiguidade como um advogado do *epifenomenalismo*, a teoria de que as funções psicológicas são explicáveis em termos do estado físico de uma pessoa; neste sentido, só na medida em que preexistiu um contexto marcado pela influência do pensamento epifenomenalista é que a fisionomia pôde ser considerada uma séria possibilidade teórica.

A recuperação da fisionomia para os objectivos da arte renascentista é sustentada no *Da Pintura*, de Alberti, quando atribui uma linguagem ao corpo e reserva um papel crucial à representação desta linguagem na pintura:

Uma *istoria* comoverá tanto mais a alma do espectador na razão da clareza com que cada homem ali pintado mostrar os movimentos da própria alma. [...] Tais movimentos da alma são dados a conhecer pelos movimentos do corpo.¹³⁸

Está dado o contexto em que a fisiognomia exercerá a sua influência: o contexto da retórica associada ao paradigma pictórico da *istoria*. Este paradigma, como já vimos, conservar-se-á em funcionamento trezentos anos depois, mantendo

¹³⁶ Cf. Swain, Simon (ed.), *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

¹³⁷ As leituras mais recentes e significativas incluem Polansky, Ronald, *Aristotle's De anima*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007) e Nussbaum, Martha, & Rorty, Amelie Oksenberg (eds.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford: Clarendon Press, 1999.

¹³⁸ Alberti: 77.

a linguagem dos gestos¹³⁹ como um dos seus eixos principais. Esta tinha de corresponder, através da clareza, aos objectivos retóricos da pintura: “os gestos têm de ser expressos em tal modo que venham a ser entendidos por uma pessoa não educada.”¹⁴⁰ Mas esta associação não se detém na retórica da pintura e abrange também os procedimentos de aparência puramente técnica como a dos cânones ou da proporção, cuja prática proporcionou esse contexto favorável. Efectivamente, num certo sentido, eles consolidaram o epifenomenalismo: na mesma medida em que o estado físico de uma pessoa explica as funções psicológicas, assim também a comunicação dessas funções depende de uma ordenação correspondente do corpo físico representado. Embora, como é evidente, os cânones da simetria e das proporções, tal como a antropometria de modo nenhum digam respeito à expressão psicológica, o seu isolamento de alguma forma de fenomenalismo é apenas aparente: elas fundam uma certa ideia de corpo mimético, que participa de um ideal enquanto sua parte fenoménica.

De resto, historicamente, a teoria da proporção é quase indiscernível da teoria da expressão; essa síntese está bem expressa em Leonardo da Vinci quando anota que “ao bom pintor, cumpre realizar duas coisas principais: o homem e o conceito do seu espírito. O primeiro é fácil, o segundo difícil, porque ele tem que representá-lo com os gestos e o jogo dos membros”¹⁴¹. A representação do “conceito do espírito”, o objecto da técnica da expressão, é também uma parte do cânone que contempla a inscrição do espírito da figura (ou do conceito dele) como signo visual. A técnica da harmonia e da proporção, que ordena a simples extensão corpórea, não basta a assegurar a individualização da figura; é necessário, por uma

¹³⁹ Já Machado de Castro, no seu dicionário contemplou a seguinte entrada, possivelmente considerada a partir de Leonardo: “MUDOS: Estes individuos como a natureza, ou molestias lhe tem impedido o uso da *palavra*; esforço-se, quanto lhe he possível, para dar a entender suas ideias e pensamentos, por meio de suas mãos, e gestos do rosto, &. E por essa causa os grandes Mestres do Desenho aconselham que instemos os *Mudos*, para exprimirmos vivacidade nas figuras, que desenhâmos, modelâmos, ou esculpimos.” Castro: 1937 [1812?]: 57.

¹⁴⁰ Gilio, *Degli Errori de Pittore*, 28, in Barocchi, *op cit.*

¹⁴¹ Da Vinci, 1651: §469.

certa disposição específica dos membros, fazê-la coincidir, em modo epifenomenalista, com o domínio conceptual que lhe compete, o seu “espírito”. Mas como o espírito, desde Aristóteles, é movimento (*metabolê*), a tarefa do pintor, neste aspecto, consiste em dominar o repertório das inscrições sensíveis desse movimento na figura. Esse repertório (de ordem, poderíamos dizer, gramatical) é formado por gestos e atitudes corporais, cada uma das quais com a correspondência de sentido moralmente adequado para definir a figura.¹⁴² De resto, o estudo da anatomia é, na verdade, o estudo das condições do gesto e da atitude, esse artefacto saído daquilo que Francisco de Holanda tão bem qualificou de *fabbrica natural*, apenas complementável por uma gramática dos signos “morais”. É justificado assim entender o suporte oferecido pela *fisiognomia* sob a forma de uma lacuna:

(...) o *Da Sculptura* de Gaurico¹⁴³ de um modo mais denso e decisivo, e o *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda de um modo mais simples e discreto, são talvez os primeiros tratados a dedicar capítulos completos à fisiognomia, e a referir directamente a necessidade de incluir este domínio do conhecimento na formação do artista e preencher assim a lacuna relativa à expressão do homem que, de um modo geral, os tratados padeciam.¹⁴⁴

A qualificação como “simples e discreto” do capítulo XVI do *Da Pintura Antiga* — que, de resto, não aproveita a parte sobre a expressão que ocorre no protótipo de Gaurico — é prova de bonomia. A sua redução da questão da *fisiognómica* ou *filosomia das figuras*, que serve a “dar a cada pessoa sua própria figura e propriedade e condição e ofício, e não a que sua não é”¹⁴⁵ à correspondência sígnica das partes do rosto com disposições morais, revela-se involuntariamente como

¹⁴² Ainda Leonardo: “O movimento deve ser apropriado à circunstância moral da figura, de modo que não lhe seja dado significar outra coisa nem servir a outra cena.” [*idem*: §470].

¹⁴³ O tratado *De Sculptura* (1504) de Pompónio Gaurico é a fonte principal da recuperação da fisiognomia no âmbito dos tratados artísticos (a sua natureza, até ao humanismo, era fundamentalmente médica e, depois, divinatória e astrológica). Cf. Chastel e Klein (1969).

¹⁴⁴ Ramos, 2010: 194.

¹⁴⁵ Holanda: 1548 50

um mero preceituário para a escolha do modelo indicado a determinado carácter, e não para a representação caracterial; mas o que nisso está indicado é a própria ineficiência da fisionomia, também patente em Gaurico, para se articular no quadro de uma teoria da composição, o que é o sinal de uma espantosa forma de anacronismo histórico cujas consequências na história da artes visuais foram duradouras: ao passo que o modelo da composição e do cânone era já o passo em frente no modelo epistémico subjacente à representação renascentista, a exigência interna de uma teoria da expressão foi concretizada com o recurso a gramáticas e linguagens enraizadas em *epistemes* ainda incapazes de reconhecer a força potenciadora do modelo matemático-geométrico emergente. Quando Holanda declara que “As sobrancelhas que se alevantam com espírito, são de cruel, sedicioso e vão; e as direitas também são más, e as baixas. Os olhos que muito se movem são de suspeito e curioso; mas, batendo as capelas, são de grande anismo; os risonhos são de fingido; se são encovados, de traidor; os agudos, de tumultuoso e roubador”, etc.¹⁴⁶ está ainda dentro daquela *episteme* da analogia e do simbolismo cuja extinção progressiva Foucault descreve nestes termos:

O mundo a um tempo indefinido e fechado, pleno e tautológico, da semelhança acha-se dissociado e como que aberto no seu núcleo central; de um lado, encontram-se os signos convertidos em instrumentos de análise, marcas da identidade e da diferença, princípios da ordenação, chaves para uma taxinomia; e no outro, a semelhança empírica e murmurante das coisas, essa similitude surda que, subjacente ao pensamento formal, fornece a matéria infinita das partilhas e distribuições. De um lado, teoria geral dos signos, das divisões e das classificações; do outro, o problema das semelhanças imediatas, do movimento espontâneo da imaginação, das repetições da natureza. Entre os dois, os saberes novos que encontram o seu espaço nessa distância nova.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Holanda 1548: 51

¹⁴⁷ Foucault: 112. Cf. *infra* Parte III.

*

Confrontámo-nos, até agora, com dois dispositivos de controle da profusão da imagem-rostos: o primeiro de ordem crítico-analítico e o segundo, que surge como contrapartida normativa com base nessa estranha servidora de dois amos, a retórica e a composição, chamada fisiognomia. Um terceiro dispositivo tem directamente a ver com a teoria da proporção. A sua análise obrigará a que nos debruçemos sobre o que podemos chamar de duas tentações complementares. A primeira é a de perguntar se o rosto é, verdadeiramente, um tropo escultórico ou não. A segunda é a de responder negativamente ou, senão, com uma restrição: o rosto ainda é escultórico, mas será decerto o tropo menos escultórico em toda a figura humana. Mas, precisamente por essa razão, ele será também o mais hábil a conduzir-nos na tentativa de iluminar o processo de composição a que corresponde o olhar escultórico. Esta observação não é ocasional. Com efeito, a todo o momento ou instância excepcional assiste o poder de se projectar como observatório e revelar, no distanciamento a que ele corresponde, o processo dominante de que se afasta.

Uma das tendências na história e na teoria da arte, se a considerarmos num dos seus traços dominantes, terá correspondido à tentação de absorver a noção de *rostos* na de *cabeça*. Esta tentação terá adquirido os seus direitos mercê do efeito paradigmático exercido no todo da história da arte pela antiguidade clássica. Ser-nos-á desculpado aqui que entremos pelo campo das ideias já bem estabelecidas e conhecidas, para lembrar de que modo a representação do rosto na arte clássica respeita e é concorde com uma estrita aplicação das regras da secção áurea, seja no que diz respeito às proporções absolutas dos elementos constitutivos, seja às distâncias que entre eles se observam. Algumas regras simplificadas comprovam-no, como por exemplo, a utilização da medida do comprimento da fenda palpebral

como unidade.¹⁴⁸ No que se refere ao perfil do rosto, os gregos fizeram uso frequente do perfil recessivo, tal como observado no natural, considerado aqui por relação ao tipo comum do caucasiano mediterrânico. Já no formato do crânio não se observa tal correspondência ao natural. O crânio esculpido é mais arredondado: os eixos diâmetros antero-posterior e lateral do crânio são aproximados, tendendo a gerar uma secção circular, talvez por idealização aproximada à forma perfeita.¹⁴⁹

Mas a presença ostensiva do modelo formal — a proporção áurea e o estudo rigoroso da anatomia de superfície (veja-se o *Dorífero*) — é sempre um convite a uma inquietação que se prende com a intencionalidade.¹⁵⁰ Trata-se de uma inquietação aprofundada perante a caracterização corrente da estatuária grega, que nos conduz sempre a uma mesma consideração: ela é caracterizada pela representação de corpos dinâmicos, cuja correcção anatómica permite a definição da correspondente tensão muscular. Mas, ao observarmos as cabeças destes corpos, encontra-

¹⁴⁸ A sua utilização recorrente traduz-se em 5 unidades de largura do rosto por 8 unidades de altura do mesmo. A proporção áurea é também aplicada aos cânones de representação da figura humana, cuja medida, precisamente, é a cabeça: a altura do corpo é tida por igual a 7,5 cabeças no primeiro Classicismo e a 8 cabeças no segundo Classicismo (este último cânone, conhecido como “heróico”, corresponde às reais proporções das pessoas de estatura muito elevada.) Uma aplicação significativa é a que diz respeito à representação do rosto harmonioso. Entre as regras respectivas, contam-se a regra dos três andares da face e a da divisão do meio da altura da cabeça pelo nível dos olhos. A aplicação da proporção áurea determina ainda proporções como a largura da boca e do nariz, as distâncias relativas entre os vários elementos (olhos, nariz, sobrancelhas, boca, etc.)

¹⁴⁹ Comparada com as formas reais no homem, esta representação está assim mais próxima do crânio braquicéfalo, observável nas populações eslavas e da europa central e, por isso, mais distanciada do crânio dolicocefalo — alongado antero-posteriormente — que se observa nas populações nórdicas e mediterrânicas.

¹⁵⁰ O *Dorífero* de Policleto (século V a. C.) terá sido realizado como exemplo ou “ilustração” do cânone preconizado pelo escultor (que não terá dispensado a observação do modelo vivo), cânone esse fraccionário, de relação harmónica das partes do corpo entre si e com o todo: “Natureza e proporcionalidade, teoria médica e numérica integradas na descoberta de um modelo ideal de beleza humana” (Silva: 2009:). Esta obra tornou-se paradigmática talvez por representar a confluência do estudo da antropometria e da simetria, resultando numa das primeiras figuras representadas em posição de *contrapposto* introduzindo a desvalorização da vista frontal da escultura ou antes, a valorização do movimento a ser retomada pela modernidade.

mos faces cuja expressão não corresponde ao esforço físico implicado. Somos levados a afirmar que o rosto destas figuras, ao invés de *expressar*, antes apresenta uma *serenidade idealizada*, em tudo diferenciada da humanidade natural e expressiva. Nisso se observará a regra que valoriza a representação do *tipo* de carácter e não da caracterização da individualidade singular do modelo.¹⁵¹ Só com a passagem para o período helenístico, passamos a observar expressões e emoções plasmadas no rosto das estátuas, dialogando, desta vez, com corpos de anatomia detalhada e exacerbada, de aspiração, como poderíamos entender, super-realista, mas, por isso mesmo, reduzidas a uma extensão da dinâmica expressiva do corpo. Este hiato conceptual entre a representações do corpo e do rosto foi objecto de inúmeras apreciações na história e da crítica da arte, reiterando-se frequentemente a constatação, a todos os títulos contra-intuitiva, de que o corpo é muito mais expressivo do que o rosto. É assim que, a propósito do Laocoonte — uma obra em que a expressão da dor ou da angústia é tematicamente fundamental — afirmou Reynolds que essa dor é dada apenas genericamente, sendo o corpo, nesse aspecto, muito mais expressivo. E conclui:

Como a figura pelo seu todo se apresenta de modo mais notório do que pelas suas feições, é principalmente aí que devemos procurar a expressão do carácter, *patuit in corpore vultus*; e a este respeito, a arte do escultor não é diferente daquela da dança, onde a atenção do espectador é principalmente atraída pela atitude e acção do intérprete, e é aí que devemos procurar qualquer expressão que essa arte pode expôr. Os próprios bailarinos reconhecem isto, ao usarem frequentemente máscaras, com mínima diminuição na expressão. O rosto contém uma proporção tão pouco consi-

¹⁵¹ Blanc: 1867: 372-3, oferece-nos uma passagem emblemática desta percepção em que a cabeça e os valores associados aparecem contidos sob a figura da “generalização”: “(...) a cabeça, as mãos e os pés são eles mesmos expressivos muito mais pelo carácter das suas formas do que pela contração dos músculos, a cabeça sobretudo. Desde que o personagem se eleve sobre a vida real, desde que suba a um pedestal à fileira dos heróis ou que se transfigure em deus, todo o vestígio de animalidade se apaga, a paixão acalma-se, o rosto serena, os traços purificam-se, as rugas desapareceram, e o homem parece ter chegado ao limiar da existência acabada para entrar numa religião de imortalidade e de juventude eterna. *Generaliza-se* então o rosto num ideal, e *particulariza-se* unicamente pelas variantes da beleza e pelas nuances do sentimento que não perturbe seja no que for a harmonia” (itálicos acrescentados).

derável no efeito de toda a figura, que os escultores antigos negligenciaram a animação das suas feições, mesmo que fosse com a expressão geral das paixões.¹⁵²

Ao contrário, Berenson lamentava que a cabeça fosse em si excessivamente expressiva, ao ponto de ser perturbadora. Tão perturbadora que de modo algum lhe sentiremos a falta quando uma escultura antiga é omissa de cabeça: neste caso, a adequada indicação do corpo é bastante para a boa leitura da figura.

Considero a expressão facial tão desnecessária, e até, por vezes, tão perturbadora, que calhando uma grande estátua estar sem cabeça, raramente lhe sinto a falta; porque as formas e a acção, sendo ambas adequadas, são suficientemente expressivas para me permitir completar a figura no sentido por elas indicado, enquanto que há sempre uma possibilidade de que a cabeça, mesmo em obras de grandes mestres, seja demasiado expressiva [*overexpressive*].¹⁵³

Parece ser evidente a questão aqui implicada: a cabeça e o rosto que ela enquadra está condenada a um lugar de invisibilidade, senão imanente e passiva, então postulada e activa. Em qualquer dos casos, ela é sempre uma segunda *presença* menos potente e degradada do corpo. Esta invisibilidade, passiva ou activa, forma-se como resposta histórica de contenção a um perigo paradoxal representado na cabeça enquanto centro de imagem profusas: o perigo que ela, a unidade de medida da composição, seja, em si mesma, o ponto de “perturbação” e de ruptura dessa composição.

*

¹⁵² “Discourse X, delivered December 11th, 1780”, in Reynolds; Burnet: 1842: 174. Segundo Stimilli (2005: 2), *patuit in corpore vultus*, é resultado de um erro ortográfico, sendo a expressão original de Estácio *latuit in corpore vultus*. De qualquer modo, esteja o carácter *patente* ou *latente* no corpo, a invisibilidade continua situada no rosto.

¹⁵³ Berenson, Bernard, *Italian Painters of the Renaissance* [1897] *apud* Stimilli: 2005: 2.

Porém, nas posições de Reynolds ou Berenson, há um pressuposto que nelas reside em tal naturalidade e transparência que não pode sequer ser articulado a partir do seu interior (o que, de facto, não acontece): é que aquele corpo que, no seu excesso de visibilidade, se opõe à visibilidade da cabeça é um corpo nu. A invisibilidade do rosto labora apenas a partir desse pré-condicionamento, ou, por outras palavras, é o nu que obscurece o rosto. Ora, esta linha instável na qual a visibilidade do nu e a invisibilidade do rosto negociam entre si, é uma linha que se prolonga a ponto de também dividir e separar o que é antigo e o que é moderno.

Para tornar clara esta ideia, relembremos o estudo de Kenneth Clark sobre o nu ¹⁵⁴ (curiosamente dedicado ao mesmo Berenson acima citado). Nesse estudo no qual Clark, a partir dos ensinamentos de Panofsky, desenvolve os elementos essenciais de uma teoria que ainda hoje permanece muito influente, quer entre os historiadores da arte, quer entre os especialistas de estética (por isso, dizemos “relembremos”). Para Clark, o nu é o género artístico metafísico por excelência. Com efeito, na medida em que faz abstracção da dimensão do que é particular e do que é individualizado, o nu seria a manifestação de uma identidade imóvel e fora do tempo: a beleza. Desde a sua primeira aparição e até aos nossos dias, a representação do nu prender-se-ia, por conseguinte, a uma só questão que seria a de determinar o que é o homem *na sua generalidade*. Ora, pela razão de que a sociedade ocidental “sofre” de uma vontade obstinada em dar uma forma visível ao humano, o nu seria o signo distintivo dessa sociedade e da sua procura milenar por uma imagem sensível do ideal. Sob este ponto de vista, as estátuas gregas representariam o exemplo mais elevado: o que são elas senão a marca patente do poder de uma cultura capaz de extrair da matéria bruta e informe o ideal abstracto de uma humanidade por fim à fronteira dos sentidos.

O nu, por conseguinte, nunca representa *um* corpo, mas uma ideia: a ideia de homem. Não uma demonstração de o que é o homem, mas o homem em si mesmo, definitivamente exposto a um olhar por fim imobilizado perante a fixidez e a eternidade da sua essência.

¹⁵⁴ Clark, Kenneth, *O Nu. Um Estudo Sobre o Ideal em Arte* [1956], Lisboa: Ulisseia, s.d.

Dissemos que havia uma linha que daqui se prolongava para demarcar épocas. De facto, para nós, modernos ou pós-modernos, o nu não existe. Não, bem entendido, que ele não seja praticado (é, e em número bastante comprovativo); o que não existe é o Nu em si. O Nu terá morrido talvez à saída do Renascimento, quando a própria concepção humanista morreu, quer dizer, uma certa visão que declara evidente uma essência universal do homem. Mas, como escrevem Ferrari e Jean-Luc Nancy, “o Homem não é evidente, nem mesmo através do nu.”¹⁵⁵ Presupõem estes autores que o carácter individual da nudez se sobrepõe a este valor universal, metafísico, que Clark lhe atribuía. Mas a questão de Ferrari e Nancy aponta noutra direcção: a de não haver isolamento na nudez, precisamente aquela condição que possibilitaria a sua construção metafísica. Toda a nudez, afirma-se, está face a ela mesma ou face a outrém. Mais: a nudez é precisamente um “estar face a” que não tem reciprocidade (porque a nudez não observa). Por isso não é ela (já não pode ser) uma qualidade ou uma entidade: é uma relação, mas uma relação sobretudo “à ausência de imagem”, porque um corpo nu é sempre a “impossibilidade de se constituir como um dado imóvel”.¹⁵⁶

Podemos interpretar esta comparação entre o “nu metafísico” e o “nu pós-moderno” segundo esta orientação. Na impossibilidade súbita de a nudez se constituir já como uma porta de acesso à *generalidade* do homem, não é necessariamente o rosto que readquire o seu direito — negado pelo nu metafísico — a manter uma relação com a visibilidade e o sentido. O que se passa, ao contrário, é que cada corpo nu, nesta condição de extrema singularização que lhe atribuem Ferrari e Nancy, parece ganhar de súbito a pregnância de um rosto.

Esta relação entre o rosto e o nu, no seu equilíbrio de poderes referidos à

¹⁵⁵ Ferrari, Federico/ Nancy, Jean-Luc, *Nus Sommes (La Peau des Images)*. Bruxelles: Yves Gevaert, 2002: 19

¹⁵⁶ *ibidem*. Quer dizer, para retomar os nossos termos: sem imagem hoje que a potencie ou ordene (ao contrário do que estaria suposto em Clark: que a imagem potente da nudez seria a beleza).

visualidade e à expressão do sentido, é confirmada numa passagem de Georg Simmel de extraordinária intuição. Estabelecendo as bases para o interesse da representação estética do rosto, declara que

o homem (...) não é apenas o portador do espírito, como se fosse um livro cujos conteúdos espirituais se encontrassem uns junto aos outros como num recipiente em si indiferente; a sua espiritualidade tem a forma da individualidade. Que sintamos o rosto como o símbolo, não só do espírito, mas como [rosto] pertencente a uma personalidade inconfundível, isso foi extraordinariamente favorecido pela ocultação da carne, e assim especialmente desde o cristianismo. O rosto foi o herdeiro da carne, a qual, na medida em que é dominante quando está nua, tem parte mais segura na expressão da individualidade. Mas a sua capacidade, com efeito, distingue-se a este respeito da do rosto no seguinte:

Em primeiro lugar, para a vista treinada, neste particular, os corpos diferenciam-se, seguramente, do mesmo modo que os rostos; mas não *explicam* essa diferença como o faz o semblante. Decerto, a concreta personalidade espiritual está ligada com a concreta e inconfundível carne, e com esta identificável a todo o instante; mas de que personalidade se trata, isso não o pode narrar a carne sob circunstância alguma, mas apenas o seu semblante.¹⁵⁷

Se a carne mantivesse a sua ligação à nudez — e aqui Simmel é consistente com a percepção que vimos expressa a respeito da estatuária clássica — o rosto seria apagado: só a carne dominaria. Mas o rosto transformou-se na substituição histórica da carne; ele foi o lugar de uma transferência. Essa transferência está historicamente favorecida pelo interdito da nudez, que deslocou para o rosto os significados radicados na carne. Isto pressupõe que o rosto não seja carne, mas que, na sua diferença, é-lhe possível conservar significados que são dela e que lhe dão a proeminência de um símbolo. Nesse sentido, o rosto é a presença da carne quando ela é excluída da visualidade. O rosto só nasce para os significados culturais, só se institui como estrutura significante, assim parece, por meio desta exclusão. A pre-

¹⁵⁷

Simmel: 287.

gnância do rosto ser-lhe-á dada, neste sentido, por uma espécie de função de sinalização daquilo que permaneceria confinado ao ocultamento.

Mas não é tudo. Esses significados, que têm a sua raiz na carne, dizem respeito à constituição e à percepção do que Simmel chama a “*personalidade* inconfundível” (e, nessa medida, parecem garantir à carne um poder individualizador que a sua consideração tradicional, como substância informe, em princípio lhe negaria). Mas a sua transferência para o rosto significa um ganho: um ganho que lhe é dado por aquilo que a carne não lhes pode oferecer: uma narrativa. É porque o rosto é capaz de “narrar” que os significados individualizadores da carne, para ali transferidos, atingem, por assim dizer, a sua forma óptima. É essa capacidade de narrativa que estabelece a distância entre a simples *diferenciação*, conseguida pela carne, e a *explicação* da personalidade.

Na riqueza sugestiva do texto de Simmel isolamos o que pensamos ser o seu ponto de articulação: a centralidade da figura da *personalidade* na constituição do rosto enquanto globalidade de significado. Ocorre-nos aqui, de novo, e de modo não inoportuno, a frase já citada do *Da Pintura Antiga* com que Holanda com introduz a parte do tratado dedicado à fisionomia: “dar a cada pessoa a sua própria figura”. A palavra “pessoa” tem de ser interpretada, no contexto de Holanda, no sentido original de “máscara”. É também esse o sentido que prevalece em Simmel: o rosto, como globalidade de sentido que “diferencia”, “narra” e “explica”, e que, nessa acção tripartida, é o suporte da unidade inconfundível da personalidade (o que evoca, por exemplo, cada uma das “pessoas” divinas do Cristianismo, que são emanções unas de uma estrutura trinitária, e assim “máscaras” dessa estrutura) reclama essa colagem ao sentido original de “persona”. Vale a pena demorarmo-nos nessa questão porque nela se encerra, talvez, a principal estrutura de delimitação do rosto com expressão directa na história da modelação plástica.

*

O que subjaz à ideia de “pessoa”, a todo o parecer, é um híbrido conceptual. Se tivermos em conta a sua etimologia, a palavra que originariamente designa essa ideia (*persona*) refere-se simultaneamente a duas realidades antagónicas: a máscara e a face. Esta dualidade concentra ou invoca outras dualidades que a complementam: as de imagem e substância, de aparência e realidade, de verdadeiro e falso, etc.. “Persona” traduz para o Latim o grego *prosopon*, originalmente um adereço de teatro (a máscara) cujo nome passou a designar também, e em simultâneo, o indivíduo que a usava e a personagem que ambos — máscara e actor — encarnavam. Não é difícil interpretar esta relação intrincada à luz das exigências próprias das artes dramáticas: a interpretação de um papel exigiria uma plasticidade tal do indivíduo físico que ocupava o palco que, a certo ponto, a máscara como que se imprimia na sua face até ambos corresponderem em todos os detalhes. O lugar dessa indistinção é a personagem. Deste modo, ganhou ela também esse nome.

Trata-se aqui de uma integração recíproca de representação e realidade cujo segundo momento relevante, dentro das mesmas particularidades conceptuais, pode ser encontrado na máscara mortuária. Também ela era moldada directamente no rosto do morto, em cera, plasmando-se assim perfeitamente nos seus traços faciais.¹⁵⁸ Em relação à máscara teatral, no entanto, a máscara de cera tem uma “vantagem”: ela exprimiria materialmente a total adesão, digamos assim, entre a pessoa representada (a *persona* propriamente dita) e a pessoa real.

¹⁵⁸ Embora sejam conhecidos exemplos de máscara mortuária em períodos anteriores — sobretudo de terracota e ouro — a generalização da prática e o recurso à cera verifica-se na Roma antiga. A fonte principal para o ritual romano é Políbio. Cf. *The Histories*, The Loeb Classical Library, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1972: t.3 386-91. Julius von Schlosser reúne este e outros testemunhos antigos e parte deles para uma revisão exaustiva do retrato em cera ao longo da História, na obra que é a referência principal neste domínio. Cf. Schlosser: 2008.

Os objectivos a que correspondia a máscara mortuária é questão que se mantém em aberto. A resposta imediata é a de que se destinaria a perpetuar a memória do defunto. Mas esse objectivo poderia ser atingido por outros meios, por exemplo, o meio óbvio de retratar o indivíduo em vida. A este respeito, o que nos parece estar em jogo na máscara mortuária, ao contrário, é o objectivo de perpetuar a memória do defunto *enquanto defunto*. Por outro lado, a variedade dos usos a que a máscara se prestava, por sua vez, também não permite aferir conclusivamente esses objectivos. Mas, entre tais objectivos, não se contaria, certamente, o de esconder ou alterar a face do indivíduo que ela cobria: ele não seria compatível com a ideia de uma reprodução fiel, modelada directamente na cara. O sentido dessa modelação deveria ser, pelo contrário, o de revelar a face, mas num sentido muito especial: revelá-lo na sua verdade, na sua expressão definitiva, no que propriamente se pode chamar rosto: é por essa razão que a imagem moldada ganhou esse nome no Latim (*rostrum*). A questão não seria tanto a de fornecer ao morto um rosto com que enfrentasse a morte — designio que é atestado pela antropologia e a etnografia, porém em tempos e lugares muito distantes da Roma clássica — mas a de fazer encarnar no corpo humano individual a imagem que constituísse a sua mais autêntica expressão, o seu rosto *verdadeiro*. “Autêntica” e “verdadeiro” referem-se aqui ao facto de que, mais do que representar o rosto humano na sua dimensão corporal, a máscara mortuária tinha a função de representar algo da sua dimensão moral, enquanto que recortada, por assim dizer, em face da vida eterna. O último momento do rosto antes de se entregar à decomposição seria o momento em que por fim a individualidade moral única do indivíduo se expressaria. O rosto por fim correspondia à vida eterna do indivíduo.

Embora vinculada ao indivíduo pelo laço da autenticidade (uma autenticidade derivada do ricto imprimido pela morte) o destino da máscara, porém, não era seguir o cadáver (embora as duas únicas máscaras romanas recuperadas pela arqueologia tenham sido encontradas num túmulo, ornamentando os esqueletos de

um casal a que faltavam as cabeças).¹⁵⁹. Na procissão fúnebre, cingia o rosto do cadáver, que era exibido; ficava depois a perpetuar a memória do defunto no *rostra* (o recinto ritual onde se conservavam esses artefactos), ou ia figurar como adereço do lar. Políbio reporta o costume romano de, em ocasiões solenes, em especial cerimónias fúnebres subsequentes dentro da mesma família, alguém, não necessariamente ligado à família, envergar a máscara. Digamos que, nestes casos, a máscara era libertada para uma vida representativa mais vasta. Este uso da máscara deslocado do seu contexto original revelava algo de uma separação entre a pessoa e a máscara (o seu rosto eterno) no próprio acto de as unir. Mas essa separação cruza-se com outra, mais original: a máscara é também a fronteira ou o interface que separa dois momentos do tempo: o momento em vida e o momento já em morte. Ela é a própria marca dessa separação — (e aqui lembramo-nos da concentração de tempos que Lessing via na estátua e perguntamos se não haverá nessa percepção algo de uma memória muito antiga, que podemos remontar precisamente ao rito fúnebre).

Schlosser assinala aqui uma tradição não interrompida da efígie, que já vem da Grécia, e que se estende até à Idade Moderna. Exemplos dessa continuidade são a instalação de efígies em igrejas e a muito comum exibição de monarcas mortos *in effigie*. A escultura polícroma da Idade Média tardia, na medida em que está associada ao ritual fúnebre, poderia também ser integrada nesta tradição. E. H. Kantorowicz ofereceu mais instrumentos para o entendimento dessa tradição, argumentando que, a partir do século XII, emergiu uma distinção entre a ideia do Rei como ser mortal e a ideia do Rei como *imago dei*, como detentor de uma *pessoa* sagrada; por outras palavras, entre o monarca individual, como ser finito e temporal, e o monarca simbólico, que corporizava a monarquia como instituição atemporal e divinamente sancionada.¹⁶⁰

¹⁵⁹ cf. Schlosser: 2008: 177.

¹⁶⁰ A continuidade desta última pessoa, após a morte física do soberano, era atestada pelo funeral independente da efígie do Rei. Mas originou também outras ritualizações: por exemplo, a

*

A associação destas imagens de rosto com as práticas rituais terá talvez conduzido à sua exclusão ou menorização na história das artes. Didi-Hubermann assinalou que a desqualificação que imagens como as máscaras mortuárias sofreram às mãos dos historiadores da arte está assente no seu verismo. Esta qualidade de realismo nu e cru excluí-las-ia da história da arte genuína porque, precisamente, a sua qualidade mimética tornava-as inaptas para qualquer discurso preocupado com a questão do desenvolvimento estilístico, da verosimilhança ou da relação histórica das formas.¹⁶¹ O facto de estarem tão presas a um regime mimético literal de representação e a sua relação com uma espécie de “realismo aumentado” tornou essas imagens especialmente aptas a uma interpretação de feição antropológica, à luz, por exemplo, das teorias da magia e do fetichismo “primitivos”, nas quais o mimetismo é entendido como sintoma de uma falta de diferenciação, se quisermos, de uma osmose entre o Mesmo e o Outro e, no caso das máscaras, a osmose entre o seu portador actual e o morto ou, genericamente, entre a vida e a morte. Mas esta foi, por outro lado, a porta de entrada destas instâncias em modelos interpretativos que, precisamente, trouxeram para a história da arte preocupações de ordem antropológica. É assim que Hans Belting, na senda Aby Warburg, vê estas imagens como exemplos do que chamou *Bildzauber*, o “fascínio da imagem”, virtude a que associava o seu verismo. Foi no contexto desta concepção geral de uma “antropologia da imagem” que se renovou a atenção para este domínio da “prática da imagem” exterior às preocupações da história da arte tradicional, uma história que é necessário considerar como dominada pelo juízo de gosto e a análise valorativa. O *Bildzauber* é uma categoria com implicações históricas. Uma das principais teses de Belting é que “no Renascimento, o culto da obra de arte (...) substitui o culto da

do banquete oferecido pelos nobres franceses à efígie de Francisco I de França (cf. Kantorowicz: 1988).

¹⁶¹ Didi-Huberman: 66.

imagem sagrada.”¹⁶² Na tese de Belting, isto significa que a “arte” representa uma “perda de poder” para a imagem.¹⁶³ Esta referência ao “poder da imagem” deixa-se entender como ligada a um qualquer “momento originário” na história da imagem em que esta está investida de um poder máximo cuja repetição histórica, cuja disseminação significa sempre o enfraquecimento respectivo. A arte seria, portanto, o enfraquecimento da imagem do sagrado e a sua transferência para um domínio inferior de poder.

Para interpretarmos Belting de acordo com as nossas preocupações, parece então pacífico defender-se que a perda de poder da máscara, isto é, a capacidade de suscitar uma resposta pregnante — o que se traduz na sua desqualificação histórica e estética —, é também uma forma de entrada na invisibilidade da imagem-rostro. Trata-se, em todo o caso, de um processo de transformação da “velha imagem”, como Belting nos autoriza a pensar:

É difícil avaliar o significado da imagem na cultura europeia. (...) Se saímos deste milénio [i.e., o milénio em referência: 400 a 1400 d.C.] para chegarmos à nossa época, o que encontramos pelo meio é a arte, essa nova função que, fundamentalmente, é uma transformação da velha imagem. Estamos tão profundamente influenciados pela “era da arte” que achamos difícil conceber uma “era da imagem”. A história da arte, por conseguinte, declarou simplesmente que tudo era arte, eliminando assim aquela mesma diferença que poderia ter lançado alguma luz sobre o nosso assunto.¹⁶⁴

Um bom exemplo do apagamento dessa diferença — isto é, da transformação e desqualificação da “velha imagem” — é-nos oferecido por Bernini e as conhecidas circunstâncias que rodeiam a produção do busto de Luís XIV. Bernini, para esse fim, realizou inúmeros desenhos e esboços em barro, todos em presença do rei. No entanto, o busto final terá sido realizado por talhe directo, de igual modo

¹⁶² Belting 1994: 489-90.

¹⁶³ *idem*: 14-16.

¹⁶⁴ *idem*: 9.

em presença do Rei Sol, mas sem que este posasse. Bernini quis, segundo afirmou, impregnar a sua mente com a *persona* do rei. Tratou de observar Luís XIV na continuidade e em movimento; trabalhou assim a partir da sua imaginação, a partir da ideia criada de *persona*. Noutras circunstâncias, defende, o busto teria sido uma *cópia* e não um *original*. O retrato de busto é então um acto de sublime artifício, no qual as características fisionómicas são dadas através de uma lente conceptual que permite transformar (ou abolir) a aparência individual em verdadeira semelhança ou parecença, ou seja, a chamada e tão procurada verosimilhança. Bernini compõe e decompõe os elementos do rosto para recompor, por fim, uma espécie de *suma physiognomica* do retratado¹⁶⁵ (que, na verdade, não é outra coisa que a aplicação de um crivo artístico).

Numa passagem do *Arte e Ilusão* cujo interesse parece colar-se directamente à questão de Bernini, Ernst Gombrich discute a relação entre convenção, verosimilhança e expectativa nas respostas do observador do retrato de busto.

Quando nos encontramos em frente a um busto, sabemos o que é que se espera que observemos. Por regra, não tomamos o busto como uma representação de uma cabeça decapitada; adaptamo-nos à situação que “isto” pertence à instituição ou convenção chamada “busto” (...) não sentimos a ausência da cor no mármore (...) Pelo contrário. Alguns de entre os mais absorvidos sofrem um choque, não necessariamente de prazer, quando descobrem que um busto foi ligeiramente tintado. Um busto desses poderá até parecer-lhes desagradavelmente semelhante à vida [*lifelike*], por transcender a esfera simbólica em que era suposto permanecer, embora, objectivamente, ele possa ser ainda muito remoto em relação à proverbial máscara de cera que frequentemente nos causa um mal-estar, porquanto ultrapasse a fronteira do simbolismo.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Cf. Schutze, Sebastien, “Bernini and the Physiognomy of Spirit and Soul” Session 3: Rethinking Physiognomy, 7 nov 2008.

¹⁶⁶ Gombrich: 1991: 51.

A preocupação de Gombrich visa o modo como a convenção artística conforma a percepção do observador — mais exactamente, dá a ver algo e não outra coisa. Mas é relevante a dupla menção que ele faz ao carácter desagradável e ao mal-estar causada pela exposição a um excesso mimético, como se, ao nos abeirarmos do momento em que o programa “realista” cumpriria por fim todos os seus objectivos (a rerepresentação da realidade sem mediação) tivéssemos que desviar os olhos. Estamos, ao mesmo tempo, a falar de rostos esculpidos, e a máscara de cera seria o momento final desse projecto realista. Gombrich parece reconhecer aqui a existência de dois regimes de representação: por um lado, o regime estilizado e “convencional” da imagem artística, instanciado no busto, a cuja retórica “sabemos responder”; por outro, a apresentação “semelhante à vida” exemplificada na máscara de cera, a que se associa um mal estar (cuja descrição parece aproximá-lo de um trauma) causado pela saída da esfera simbólica.

Lido na relação com o episódio de Bernini, temos aqui o reverso, por parte do espectador, do escrúpulo de Bernini na impregnação da persona na imagem do rei, quer dizer, da sua verosimilhança. A saída da esfera simbólica, para o espectador, corresponde inteiramente a esse abandono da verosimilhança (sem que Gombrich a mencione) como fundamento do sistema simbólico. Isto significa, quer pelo lado de Bernini, quer pelo lado do observador de Gombrich, uma derradeira ocultação do rosto, na medida em que a única medida efectiva é a de um sistema de expectativa no qual ele é reduzido à conformação única de verosimilhança. A desqualificação da máscara de cera na “era da arte” fica assim a marcar, nem que seja pela sua presença negativa e esteticamente “repulsiva”, a memória de uma pregnância da imagem-rosto a que o sistema de representação artística, depois de a anular, não quis voltar.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Também se dá a pensar uma relação entre a desqualificação da máscara de cera e o triunfo da anatomia na arte moderna. Ambas são exercícios de fidelidade, no exterior da esfera simbólica de que fala Gombrich. Mas enquanto que a anatomia está ao serviço do simbólico (do gesto e da atitude, por exemplo), nem que seja para ele se dissolver, a máscara de cera, talvez porque ao fixar

*

Uma das perspectivas mais lúcidas e sugestivas sobre os temas que temos vindo a abordar — por isso figura aqui em fecho deste ponto — encontra-se talvez nos últimos parágrafos que Hegel consagra à escultura nas suas lições de Estética. O ponto de vista de Hegel sobre a relação da escultura com a modernidade — assunto a que voltaremos na terceira parte — e com as outras artes é surpreendente. Trata-se, em suma, de demonstrar por que razão a escultura nunca foi, nem será, uma representação do homem. A partir dessa demonstração, trata Hegel, depois, de justificar uma súbita mutação das artes à entrada da modernidade, justificadas a partir da especificidade da escultura. Mas o elemento definidor dessa especificidade verificar-se-á ser o rosto. A centralidade da escultura na mutação epocal das artes deve-se, segundo Hegel a uma limitação dessa arte, aquela limitação, já assinalada, que tem a ver com a ausência de representação da humanidade natural e do rosto expressivo; essa limitação é patente na escultura grega, à qual:

(...) falta em todos os aspectos o princípio da profundidade e do infinito da consciência subjectiva, da reconciliação interna do espírito com o Absoluto, e a unificação ideal da humanidade com Deus. Os temas que permeiam a arte de acordo com este princípio são-nos trazidos apenas pela escultura cristã; mas o próprio modo de apresentação da arte cristã mostra que a escultura é insuficiente para actualizar esse material, de modo que outras artes tiveram que aparecer em ordem a realizar o que a escultura nunca esteve em condições de obter.¹⁶⁸

Há por conseguinte uma espécie de exigência histórica (mais adequadamente, uma exigência do espírito manifestada na História das artes) que, subitamente, tornou obsoletos os feitos escultóricos da Antiguidade. De que modo se

a mais extrema individualização, que é a da morte, não pode ser confrontada com nenhuma forma universalista ou narrativa (a da *istoria*, por exemplo).

¹⁶⁸ Hegel 1975 t2: 717.

expôs a escultura a essa traição da História (e do espírito artístico)? Como já dito, a resposta está no rosto, e na “eterna” questão do olhar:

É fácil antecipar o quão difícil deve ser para o artista [escultor] sacrificar o olhar, a expressão simples da alma. Não é para os olhos de um homem que olhamos imediatamente quando queremos um ponto de apoio, uma base para explicar a globalidade da sua aparência, a qual, na sua máxima simplicidade, pode ser conhecida a partir deste ponto unitário do olhar? (...) Inteiramo-nos da personalidade de um homem através do seu aperto de mão, mas mais depressa nos situamos na integridade dela através do olhar. E é precisamente esta mais clara expressão da alma de um homem que a escultura não deve ter, ao passo que na pintura o que nos parece por meio das cores e das sombras é a expressão da personalidade individual, quer na sua integridade interior de sentimento ou na variedade da sua relação às coisas exteriores, e os interesses particulares, sentimentos e paixões que elas evocam. Mas, na escultura, a esfera do artista não é o sentimento interno da alma (...) nem a personalidade que se difunde entre as complicações do mundo externo. A escultura tem a seu cuidado a integridade da forma externa pela qual tem de dispersar a alma, e deve apresentá-la na sua variedade, e por isso não lhe é permitido fazer reverter essa variedade a um único ponto cheio de alma ou ao olhar momentâneo. A obra de escultura não tem um caminho para o interior que se manifestasse explicitamente neste olhar ideal, numa distinção do resto do corpo, imiscuindo-se assim na oposição entre corpo e olhar; pelo contrário, o que o indivíduo é na sua vida interna e espiritual está infuso na integridade da forma escultórica, dando-se assim a captar como um todo apenas pelo espírito, quer dizer, o espectador que o contempla. (...) Por estas razões, a escultura não apenas não perde nada com a cegueira das suas figuras, mas deve mesmo, em virtude da sua natureza, renunciar a exprimir a alma.¹⁶⁹

Na base das análises levadas a cabo neste ponto, e ao confrontar os exemplos aduzidos, extraídos à teoria da escultura e à história das artes, acabámos por dar como pressuposta uma pergunta fundamental, ainda e sempre não respondida — e fundamental no sentido em que a sua resposta, em princípio, precederia todas

¹⁶⁹ *idem*: 732-3.

as outras. Aquilo que foi instituído no gesto do oleiro Butades é exemplo de quê? Por outras palavras: o que é afinal o rosto escultórico? As observações de Hegel forçam-nos a inverter o esquema de exclusões que usámos até agora para apurar o sentido dessa pergunta (ainda que só a tenhamos formulado implicitamente). É verdade que Hegel procede a uma grande exclusão básica: a da interioridade. Para o traduzirmos nos nossos termos, a imagem-rosto não seria uma imagem, seria, portanto, destituída de pregnância. Mas essa exclusão serve apenas para pôr em movimento uma tensão contrária, a de uma inclusão que resgata a escultura como repertório prototípico, se assim nos podemos exprimir, da forma em si mesma. É notório como essa intenção se expressa numa espécie de generalização dos valores do rosto escultórico ao todo do corpo da estátua. Não é, de súbito, a cabeça que está no lugar de invisibilidade a que, segundo a crítica tradicional, era remetida pelo corpo da estátua (uma invisibilidade que em todo caso, nessa crítica, estava ligada a um defeito de subjectividade); é inversamente a forma escultural que se torna visível como rosto global, que se ilumina pela assunção do “defeito” da imagem-rosto. A pregnância do rosto, por conseguinte, não está nele porque está em todo o corpo: só isso torna a forma global uma coisa dada aos olhos. Sabemos assim por que razão Butades não esperou que a filha acabasse o desenho.

*

É tal o modo como o rosto se apresenta e impõe como imagem, que a representação gráfica e pictórica privilegiaram a vista *treçada*, ou a três-quartos, por forma a mais facilmente individuarem e traduzirem a morfologia ou o modelado particulares a cada rosto, já que esta é a vista que maior partido retira do delineamento e do modelado. Cremos não encontrar grande objecção ao declarar que o rosto, por natureza da sua inapreensibilidade e da carga imagética excessiva que acolhe, se manifeste como ideia eminentemente pictórica, em detrimento dos seus possíveis atributos escultóricos, pelo menos, no que toca à sua representação mental. É neste sentido que ocorre a procura do desenho e do modelado por parte da

pintura, colmatando — e desse modo comprovando — a ausência de um carácter eminentemente escultórico na imagem que fazemos do rosto.

Como vimos, a *pregnância* do rosto, i.e., o seu poder inesgotável de atracção a *infinitos* conteúdos, constitui-se na forma de um obstáculo à visão num primeiro momento e, mediante o exercício de consecutivas representações, passa a instituir-se como instância privilegiada para a constatação da insuficiência ou do erro e, conseqüentemente, para a mais profunda aprendizagem sobre o próprio olhar, a sua condução, e sobre as condições de representação — mental e material — que permitem a instauração de uma linguagem própria da escultura e própria à escultura e, dentro desta, aquela que é particular a cada escultor. Ao mesmo tempo, o rosto foi aqui assumido como modelo eficiente para acolher, descrever e dilucidar as questões abordadas a partir de um tema que não só se apresenta como fundamental na prática escultórica de tradição ocidental milenar mas que, por outro lado, proporciona uma ideia, conceito ou modelo que, dentro de um mesmo quadro teórico e cultural, se candidata ao preenchimento de um lugar comum a todos os interlocutores e, por isso, é apto a assumir um carácter exemplar (manifestando mesmo pretensões a universal).

Parte III

DO COMPASSO NOS OLHOS:
Escultura e Olhar Escultórico

I. O COMPASSO NOS OLHOS¹⁷⁰:

Escultura e Olhar Escultórico

1. A ESCULTURA ENTRA MANSAMENTE NA SUA NOITE AMÁVEL.

Após os debates renascentistas sobre o *paragone* das artes, todos os textos teóricos sobre a escultura pareceram preocupados com a proposição de uma definição preliminar dessa arte. Para Michelangelo, era o talhe directo que definia o modelo perfeito de uma arte aferética: quer dizer, de uma arte que exprime o ideal por subtracção, purificando-o, portanto, da sua matriz material (o bloco de mármore).¹⁷¹ Para Lessing, para quem o *Laocoonte* era a apoteose das artes do espaço, a proposição central era a necessidade da escultura escolher o momento mais fecundo da acção, que propicia a liberdade de *expandir a descrição para o tempo que precedeu e o tempo que sucederá*.¹⁷² Para Hildebrand, mais tarde, tratar-se-á de afirmar o *relevo* como arquétipo plástico, e em particular o baixo-relevo como totalidade distinta do seu ambiente e a ele fechada (uma totalidade que será para o formalismo a base de toda a escultura). Para Carola Giedion-Welcker, a escultura modernista era vista à luz de uma intuição inteiramente aristotélica que enfatizava a transformação da matéria inerte no espaço pela inscrição do trabalho formal. Es-

¹⁷⁰ “COMPASSO NOS OLHOS. Quer dizer, que os Artistas devem estar tão ensaiados nas proporções e configurações, que apenas observar sua obra (e mesmo ao tempo de executalla) vá conhecendo igualmente se nella se acha o devido equilibrio; se as partes entre si contem a devida symmetria. Por cuja causa (acrescenta Watelet a esta sentença do famoso Buonarroti) que ésta vista ou observação deve emanar do entendimento instruido.” Castro: 1937 [1812?] 36-37.

¹⁷¹ A afêrese, embora actualmente uma figura da linguística, deriva do grego *aphairesis*, que refere a operação de tirar o que está a mais (mais exactamente, de deixar ficar o que não o está).

¹⁷² Lessing: 112.

tes exemplos (e muitos outros seriam, neste aspecto, equivalentes), originados na crítica ou nos próprios artistas, põem imediatamente a questão ontológica — o que é a escultura? — cuja resposta parece exigir que se seleccione e abstraia um aspecto a que se concederá uma precedência sobre todos os outros.

De que modo nos podemos endereçar a esta questão em função das considerações já expressas na parte I? O facto de termos seleccionado exemplos, como os de Hildebrand ou Giedion-Welcker, posteriores à época que então tratámos, é desde logo indicativo de um interesse em entender a teoria posterior à luz do quadro que, ainda dentro de uma preocupação histórico-teórica, nos será dado traçar. O nosso trabalho nessa parte, segundo cremos, terá argumentado suficientemente a existência de condições fenomenológicas em que o objecto escultórico pôde aparecer sob uma luz inédita e que, no seu todo, para generalizarmos essas considerações, se prendem ao que poderíamos, neste ponto, designar como uma subtracção do discurso da escultura ao reino da imagem e da forma, no sentido de objectivar uma relação à matéria e ao modo como ela se abre à inscrição da actividade artística. Porém, essas mesmas considerações, quando abordam perfunctoriamente questões como a da distância de recepção, abrem-se a consequências mais profundas. Podemos formulá-las preliminarmente deste modo: trata-se do abaixamento de valor das premissas óptico-cêntricas prevalecentes na recepção e no entendimento da arte, especialmente da escultura, e a projecção desta última a um plano de relação extrínseco ao regime óptico central no entendimento das artes (o que se deixa aperceber na questão da materialidade).

É certo que essa mutação, como deixámos então em esboço no último ponto, se deixa reflectir, desde logo, numa certa modificação no paradigma do escultor. Já não se trata para ele de um procedimento por aférese ou *per levare*, isto é, extractivo, tipificado por exemplo em Michelangelo, que retira (ou “escava”) do bloco, por subtracção (ou talhe), uma figura gizada como ideia, mas de um *per porre*, correspondente à figura criativa do modelador. Mas nesta configuração de

ordem procedimental está apenas indicada, de modo prévio, uma mais decisiva transformação no regime de objectivação da escultura e do olhar escultórico que é nossa tarefa agora explicitar. Na transformação a que aludimos, assumem papel decisivo as reflexões do filósofo alemão Herder sobre a escultura. Mas o quadro que nos permite compreender o alcance dessa reflexões retrocede até Descartes e compreende um momento intermédio representado por Diderot. Essa transformação, nos seus traços mais gerais pode ser representada do seguinte modo: trata-se — para nos ficarmos nos termos implícitos à formulação destes autores — de um deslocamento do lugar do espírito do sujeito para o objecto.

Aqui devemos assinalar que isso traz a consequência de uma reconsideração estética da escultura em linha com as observações de teor historicista já apontadas. Nessa reconsideração, o elemento significativo é a emergência do “objecto” escultórico como uma entidade definida em relação a modos de “animação” exteriores ao primado mimético-visual. Por outras palavras — e esta é, como tentaremos demonstrar, a questão central em Herder — existe uma deslocação da “forma” do objecto (isto é, do objecto como um conjunto de condições de percepção, intuição e fruição) como base da estética para o objecto ele mesmo na sua materialidade. Entendemos aqui, por conseguinte, o objecto, não como objecto da mera sensação, mas como índice de um materialismo emergente.

Um modo de realçar as intenções de Herder é contrastá-las com um precedente já aqui mencionado. Referimo-nos à linha de pensamento que, de Roger de Piles à *Encyclopédie*, supõe ou exige tratamentos distintos para a pintura e a escultura, separando ambas as artes tanto no plano dos meios como das finalidades. Mas, em nenhum ponto dessa linha de pensamento se estabelece a ligação entre a particularidade de cada uma dessas artes com a operação, por exemplo, de sentidos fisiológicos diferentes. Lessing concorda implicitamente com esta omissão. Embora o ataque que desfere contra a confusão da poesia com as artes visuais, e a distinção feita entre as artes da “consecutividade” e as artes da “coexistência corporal” proponha à consideração destas últimas a necessidade de uma autoconsciência na qual os limites dos meios respectivos sejam reconhecidos, não dei-

xa de pressupor, no entanto, que os meios próprios da pintura e da escultura pressupõem o foco sensorial unânime da visão.

Para Herder, porém, esta unanimidade está sujeita a caução. Em 1778, num texto intitulado *Plastik* (seguramente a primeira tentativa de fornecer uma perspectiva filosófica sobre a escultura), e na sequência da publicação da *Lettre sur les Aveugles* de Diderot, Herder endereça-se logo no início a certas preocupações do filósofo francês relativas ao efeito das operações às cataratas nos cegos. A questão que, nesse contexto, ocorre a Diderot é: que tipo visão têm aqueles que deixam de ser cegos? Em relação a uma questão desta natureza, Herder declara:

Que nos ensinam estas estranhas experiências? Algo que, por nós mesmos, poderíamos experimentar todos os dias se chegássemos ao reconhecimento de que a visão apenas revela figuras e que só o tacto revela corpos; que tudo aquilo que possui uma forma só é conhecido através do sentido táctil, e que os olhos nada mais descobrem do que superfícies visíveis — e, o que é mais, não de corpos, mas tão-somente superfícies expostas à luz.¹⁷³

A concebermos, pois, o experimento imaginário de Diderot — cuja estranheza, afinal, permeia a vida de todos os dias — aquilo que com a remoção da cegueira se revelaria ao cego seria nada menos que a sua perda de contacto com as formas, uma vez substituídas pelas superfícies de que se constitui a visualidade. Uma implicação imediata — não menos abrangida no que “podemos experimentar todos os dias” — é a de que aquilo que é tocado nunca é a superfície “literal”. Estamos, pois, posicionados no seio de uma instabilidade inesperada: aquela que afecta as equações que naturalmente estabelecemos no domínio da sensação e que postulam um mundo externo idêntico a si mesmo na transversalidade das sensações. Nesta concepção, a relação entre a mão e o olho, entre o toque e a visão, será talvez a relação estruturante na estabilidade da percepção (daí os muitos adágios sobre a necessidade de confirmar ou antecipar pelo toque a própria coordenação do

¹⁷³ Herder: 35.

acto visual). Mas aquilo a que Herder parece apontar, para já, é a uma determinação da percepção como um sistema binário discreto (quer dizer, com duas possibilidades sem efeito de cumulação) que marcaria a impossibilidade de equação entre os dois sistemas perceptivos e, assim, uma instabilidade interna da sensação, cuja ausência de identidade a si mesma equivaleria talvez a uma ausência de identidade do objecto a si mesmo — ou, se quisermos, à sua literalidade dupla (e dúplice).

*

É evidente que, no ponto em que, para Herder, esse objecto se constitui, perante a mão ou o olho, como presenças diferentes — forma/ corpo ou superfície/ luz —, o que está a ser visado é o modo como a tradição filosófica moderna determinou a natureza da representação sensorial e, em consequência, da relação estética.¹⁷⁴ Para percebermos como, é necessário observar que, do ponto de vista dessa tradição, é na visualidade — intrinsecamente determinada por categorias como a diversidade, a simultaneidade, a sucessão, a relação — que se gera o conhecimento, e é a visão que fornece o modelo e os códigos da sua fixação. Ao háptico ou táctil está reservado a literalidade da sensação. A sensação da mão é idêntica a uma presença literal, auto-suficiente e auto-referida: a mão está fechada na literalidade sucessiva da sensação que lhe cabe. Na disjunção de Herder podemos ver a tematização da relação entre visão e toque estabelecida por Descartes, quando tratou de repor os direitos da representação (conceito permanentemente em crise na Idade Moderna) e formular a doutrina que forneceria o horizonte da possibilidade estética por toda a modernidade. Mas para avaliar o que aí está implicado, é necessário demorarmo-nos um pouco sobre essa doutrina.

¹⁷⁴ Podemos incidentalmente reflectir a que ponto Herder (como Diderot), insistindo na transformação e reavaliação do toque, não se inserem numa tentativa de dessacralização da obra de arte, no sentido em que a ela se terá comunicado, de algum modo, o interdito cristão de tocar o corpo, representado nas palavras de Cristo a Maria Madalena no Evangelho de São João: *noli mi tangere*.

Como é sabido, para Descartes, o conhecimento empírico nada garante sobre a objectividade do mundo. Por isso mesmo, torna-se necessário seguir, não a ordem das coisas, sempre sujeita à dúvida, mas uma ordem das razões capaz de reconstruir a objectividade. Esta ordem das razões assenta na intuição, de que o *cogito* é o primeiro modelo. Para Descartes, só no modo da intuição há clareza e da distinção na cognição. Ora, os requisitos de clareza e distinção traduzem-se na necessidade de conhecer qualquer objecto separadamente, i.e., intuitivamente. Só na separação, só na sua evidência e clareza intuitiva, pode o objecto fundar a cadeia da razão. É por isto — pelo preliminar absoluto da intuição clara e distinta — que a razão, em Descartes, é assimilada ao modelo natural da visão, a única capaz de garantir aqueles requisitos. É assim que, nas *Meditações Metafísicas*, Descartes afirma *ver* distintamente na natureza de um polígono convexo as propriedades de todo o polígono convexo possível. Do mesmo modo, perante um pedaço de cera, é fácil *ver* que essa cera é capaz de revestir uma miríade de formas. Quais sejam essas formas, no entanto, ele já não é capaz de *imaginar*. Generalizando, afirma mesmo que existem poucas coisas, mesmo corporais, que possamos *imaginar*, ainda que sejamos capazes de concebê-las (isto é, de *vê-las*).¹⁷⁵

A imaginação, enquanto contrapartida da visão, refere-se (como podemos concluir) ao indeterminado, àquilo que resiste à petição de evidência que impulsiona a visão. Na imaginação, para usar a imagem do próprio Descartes, não há *toque*. O toque é a metáfora de um momento inicial da visão: o momento em que a visão concebe imediata e absolutamente.¹⁷⁶ O carácter imediato da evidência visual é assimilado à acção de sentir os objectos em redor por meio de uma bengala. Existe um tocar por delegação que distingue à vez a árvore, a pedra, a água, a areia, etc. A bengala, ao deslocar-se de objecto em objecto, constitui as coisas numa cadeia intermitente, por soma de elementos separados. Tal como a bengala, a visão, tocando *à vez*, não pode suportar simultaneidades ou relações, mas apenas separações. A sucessão da cadeia é equivalente à ordem de razões. Mas, como esta ordem de razões, e toda a cadeia dedutiva, é de tipo mecânico, e por isso invariá-

¹⁷⁵ Descartes 1647: 95.

¹⁷⁶ Descartes 1628: 73ss.

vel, assim que a tivermos assimilada acedemos a uma espécie de evidência global imediata, uma intuição genérica, também ela assimilada a um acto visual.

Se (inferência nossa) tivéssemos que encontrar a expressão simbólica para essa evidência global, teríamos de mencionar a figura do quadro pictórico. Tal como uma tela é a imobilização numa figura global de uma sequência de transformações (geométricas e mecânicas) que realizam a ideia ou *disegno* que lhe preside, assim a representação cartesiana é a imobilização da cadeia dedutiva que articulou as intuições sucessivas numa figura global. Não por acaso, o quadro pictórico é a forma epocal adequada à *episteme* cartesiana. Para explicitarmos: não há representação senão do que se apresenta como claro e distinto, isto é, concebido fora de qualquer relação. Aquilo que é meramente imaginável, aquilo, por conseguinte, de que não pode haver intuição, não é passível de integrar a ordem de razões (definida segundo um modelo de transformações mecânico-geométrico) e está, por isso, no exterior do “quadro”.

Se este é o modelo de representação que acabaria por prevalecer na modernidade, então duas conclusões se oferecem. A primeira é a de que a marca eminentemente racional da representação moderna é a eliminação da estrutura do real daquilo que é impensável (ou imaginável). Será caso para falar numa fractura que perpassa a representação moderna: entre a objectividade e a possibilidade, entre o verdadeiro e o incompreensível. No interior destas polaridades, a barreira natural é o toque da bengala que a institui. A segunda conclusão está implicada na primeira e diz respeito ao estatuto neutro e transparente da representação. Plasmada no modelo visual, o mundo transparece nela de modo imediato (ou não transparece). Isto parece impedir qualquer consideração relativa, por um lado, a processos de certeza progressiva (ou então erro progressivo) em domínios fenomenológicos abertos e temporais. Com efeito, se considerarmos, por exemplo, a história — ou a história das artes — como um domínio desse tipo, Descartes (e com ele a representação moderna) parece proibir terminantemente a sua consideração, na medida em que

apenas supõe a possibilidade de representar a região fechada das figuras clara e distintamente concebidas. Isto significa que os fenómenos da temporalidade estão excluídos, que o tempo não acede à ordem da representação.

*

Acabamos de nos situar no interior de um problema diagnosticado por Michel Foucault a propósito daquilo que, referindo-se ao período que vai do fim do Renascimento ao Iluminismo, designou como “episteme clássica”.¹⁷⁷ Ora, na *episteme* “clássica”, observa Foucault, “as ciências implicam o projecto, mesmo a longo prazo, de uma ordenação exhaustiva: tendem sempre, também, para a descoberta dos elementos simples e da sua composição progressiva; e, no centro destes, elas formam um quadro, a exposição dos conhecimentos num sistema contemporâneo de si próprio. O centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o *quadro*.”¹⁷⁸ Que a *episteme* clássica encontre a sua apoteose na figura do quadro — explicita-se aqui a nossa imagem anterior — significa sobretudo que as empiricidades organizadas nessa episteme estão, sob o ponto de vista da sua ordenação, referidas a uma lógica da espacialidade. De resto, e em contraste, Foucault caracterizará a *episteme* subsequente, que começa a afirmar-se em fins do século XVIII, pelo valor que nela assumirá a consciência do tempo, sobretudo do tempo articulado enquanto processo de génese e de destruição. Nesse momento crítico ou de transição epistémica, as coisas, por assim dizer, começam a escapar à ordem da representação “clássica” e

¹⁷⁷ O conceito de “episteme”, tal como Foucault o usa, e com denotação equivalente a “paradigma”, designa lógicas epocais específicas de representação e instituição cultural do conhecimento. Uma cultura ou época historicamente delimitada adquire traços distintivos — sem ser necessariamente consciente deles — na forma de uma dada ordenação dos saber, de um sistema de articulação para as formas visíveis de conhecimento nela operativas. A diversidade dos saberes epocalmente operativos — métodos, conceitos, pragmáticas, horizontes de valor, acção e “vida interior” — estabelecem trajectos a um tempo institucionais e experienciais, cristalizados em elementos permanentes que garantem o grau de parentesco e a unidade identificativa dessa diversidade. Na base de uma *episteme* está, portanto, uma certa articulação do problema da representação.

¹⁷⁸ Foucault: 128. Para o que se segue, sobre *Las Meninas*, cf. capítulo 1, pp. 59 ss.

revelam que a História é “o modo de ser de tudo o que é dado à experiência” (*idem*: 263); trata-se de uma época em que o esquema de representação ordenado segundo o modelo da espacialização do saber é privado do seu poder de unir o conhecimento com as coisas. Tal passagem poderia, por outro lado, ser sintetizada como uma passagem do visível ao articulável; com efeito, essa transição mobiliza em particular as artes da linguagem, especialmente adequadas (ao contrário do quadro) a exprimir ordens epistémicas fundamentalmente temporais ou dinâmicas, numa palavra, historicizadas, sob a pressão das quais, como poderíamos dizer, o visível está subitamente em situação de insuficiência ou de falha.

É para ilustração desta transição que Foucault procede à sua célebre análise de *Las Meninas*. A tela de Velasquez é o quadro por excelência no contexto de uma *episteme* cujas exigências ordenadoras se resolvem na figura do *quadro*; é assim o exemplo máximo de uma arte da projecção espacial, a pintura, na qual está privilegiadamente tematizada a natureza específica da *episteme* que a garante ou ilumina, mas que essa obra projecta e articula de um modo especial. É que, se *Las Meninas* se oferece como instância excepcional da *episteme* clássica, não é porque se constitua, eventualmente, nalguma forma de privilégio estético (o que não seria, por outro lado, impensável); é porque ele é o quadro apoteótico da insuficiência do visível e, portanto, da crise do quadro como modelo epistémico. Significa isto que, embora *Las Meninas* seja devedor do modelo representativo característico da *episteme* clássica, ele não enuncia essa filiação senão para exhibir a condição aporética ou insuficiente da *episteme* que projecta. Numa palavra, o quadro de Velasquez é a instância da crise da visualidade como fundamento da representação.

Aquela insuficiência é constatável, desde logo, no conflito de visualidades que constituem a representação explícita da tela e que estão referidas à inclusão de um organizador invisível da representação. Como qualquer quadro da idade “clássica”, e na coerência com o dispositivo da projecção geométrica, o olho do espectador ocupa a posição originalmente ocupada pelo pintor. Na arte “clássica”,

o princípio segundo o qual o ponto de fuga situa e logo encarna o espectador não tem outro efeito que o de tornar o espectador visível naquele mesmo mundo (o do quadro) de que ele, ocupando essa posição, organiza a visibilidade e perante o qual se arvora, por assim dizer, como poder de representação referido ao seu corpo e a uma subjectividade encarnada; e essa é também a lógica aparente do quadro de Velasquez, que *começa por* apresentar-se como um sistema referencial desse tipo e postular, como qualquer quadro clássico na plena coesão com a sua *episteme*, um “poder de representação”, uma “subjectividade encarnada” (termo que Foucault não utiliza). No entanto, a afirmação desse poder resolve-se ali, paradoxalmente, numa organização de visualidades que se excluem mutuamente no interior do mesmo sistema referencial. É esta incongruência que traz ao primeiro plano da interpretação do quadro a questão da subjectividade que o organiza, apenas para mostrar que essa subjectividade, e o poder de representação nela delegado, é incapaz de se representar a si mesma, de tal modo que esta incapacidade é bastante a romper o círculo da representação. Numa palavra, Velasquez emprega os recursos da representação — da representação epocalmente e cartesianamente determinada a que o quadro se pode referir — para enunciar o carácter aporético ou insuficiente das relações que nela se estabelecem e de que ele mesmo é o produto. Mais precisamente, emprega os recursos do código epistémico de que é instância para problematizá-los e dispô-los, por assim dizer, *en âbime*.

Ora, ao marcar esta incapacidade, o que *Las Meninas* indica é a desapareição, no interior da própria representação, do seu fundamento necessário, assente sobre o modelo da visão. O quadro de Velasquez vive, assim, da problematização auto-referencial da representação clássica, revelando o modo como no coração dessa representação vive uma ausência fatal. O que *Las Meninas* demarcam, na sua visualidade explícita ou positiva, é, segundo Foucault, o lugar vazio do soberano, um lugar que na modernidade será preenchido pelo homem, cujo advento e, segundo Foucault, posterior desaparecimento, são a preocupação principal de *As Palavras e as Coisas*.

Mas a impossibilidade estrutural de um fundamento remete também a um problema geral da linguagem na sua determinação “clássica”. A ordem clássica do discurso, segundo Foucault, é modelada numa função esquemática de inspiração espacial, em que a espessura primária ou perceptiva dos fenómenos, por exemplo, não é tida em conta. Assim, a empiricidade que é capaz de integrar, longe de coincidir com o *visível*, limita-se a recolher dentro dele aquilo que pode aderir ao modelo da esquematização (ou projecção) geométrica. Ela expurga da visualidade as qualidades primárias dos fenómenos — que, por exemplo, decidem a especificidade da matéria pictórica —, o adventício da matéria a que chama epistemicamente “confuso”.

É por isso que Foucault detecta no discurso “clássico” a operação de um esquema binário de representação, no qual significante e significado se conjugam sem necessidade de mediação. Na ausência desta mediação, compete ao signo representar o seu próprio poder representativo. É esta confiança não mediada no papel representativo do próprio signo, pela qual ele toma uma aparência de *neutralidade* e *transparência*, que rasura ou elide o papel originário do tempo no conhecimento.

*

No quadro de referência cartesiano (ou da episteme “clássica”), o conhecimento envolve a cessação e a completude. Se cada coisa não tem senão uma verdade, quem quer que a encontre sabe tudo o que há para saber. Esta dinâmica aplica-se a dois momentos: o da sensação (“intuição”) clara e distinta e o da representação (o “quadro”), a que aqueles atributos se comunicam. O objecto está, por conseguinte, totalmente subordinado ao projecto da representação clara e distinta de teor *visualista*. A concepção de objecto implícita no trabalho de Herder é radicalmente diferente: ela repõe e elabora, como já sugerido, uma instabilidade fundamental nas noções uniformes e cooperantes de sensação e de objecto. O modo como o faz, como vimos, é o de prescrever uma nova possibilidade para o toque,

abrindo com isso, ao mesmo tempo, uma possibilidade para a matéria e para o tempo a que a episteme clássica seria refractária. Numa palavra, a mão que se move e toca, libertando-se da literalidade da sensação, relabora uma certa relação entre a matéria e o tempo.

Talvez seja precisamente esta a possibilidade decifrada em Diderot, quando, na *Carta Sobre a Cegueira*, se refere ao amante que pode “promener ses mains sur des charmes qu'il reconnaîttrait.”¹⁷⁹ Trata-se de um reconhecimento que, obviamente, pertence à mão, e a sua intensidade, declara Diderot, é maior se o amante for cego. O que se abre nesta possibilidade da mão é a fuga à literalidade do toque ou, por outras palavras, a abertura da possibilidade de uma estética própria. Que essa mão seja capaz de evocação — que haja uma evocação que lhe diga respeito —, isso lança o problema do prolongamento do toque, da sua reiteração e, no limite, da sua temporalidade. O que é que a mão evoca? Ela evoca, não uma singularidade, mas a materialidade objectiva — pele ou mármore, por exemplo — sobre a qual desliza. Mas a ideia de uma evocação traz implicada a ideia de uma interrupção do toque e, logo, de uma temporalidade que o constitui. A mão está colocada no tempo, tal como o toque que a caracteriza é temporal, e, por isso, ela autoriza a pura materialidade devolvida nesse toque a retirar-se da sua indiferença ao tempo e a tornar-se o local de uma actividade. Este movimento da mão para além da literalidade é acompanhado de uma transformação no modo como o objecto é percebido. Mas, ao mesmo tempo, sugere a própria redefinição do que significa tocar e olhar. Que isto significa uma modificação no entendimento “clássico” torna-se patente se lembrarmos a que ponto o toque, que ali aparece como uma espécie de réplica, simulacro ou *proxy* da visão, está ligado a uma concepção específica da singularidade e do momento instantâneo do objecto.

A *Carta Sobre a Cegueira* não é interessante apenas pelo modo como descreve a temática da cegueira e o toque como oposto à visão. O seu significado

¹⁷⁹

Diderot: 116

residirá antes no modo como separa tanto a visão como o toque do vínculo à presença literal e ao imediatismo cartesiano da representação. O pretexto fornecido pela cegueira serve a Diderot, na verdade, para relançar a questão do modo como o imaterial se incorpora na presença material. Esta preocupação pode ser identificada no modo como Diderot estabelece a relação entre a ideia e a cegueira, por exemplo, na seguinte passagem:

Como formará ideias das figuras um cego de nascença? Creio que os movimentos do seu corpo, a existência sucessiva da sua mão em diversos lugares, a sensação não interrompida de um corpo que passou entre os seus dedos, dão-lhe a noção de direcção.¹⁸⁰

A ideia de direcção, como outras, está conectada com uma temporalização do toque. Uma mão toca um rosto, deslizando sobre ele. Este deslizar pode assumir a forma de um inquérito — De que rosto se trata? De quem é? — ao mesmo tempo que é uma carícia, um encontro com a pele que faz envolver uma noção de prazer. O inquirir e o prazer são indiscerníveis, e a mão é por isso ambígua. Ela tem, como diz Diderot, uma existência *sucessiva*. Ela não pode parar de tocar pois, precisamente, não existe ponto de interrupção do toque. É esta não interrupção que pode pôr o cego *a caminho* (e que, por conseguinte, pode fazer emergir a ideia de *direcção*). Mas, como se torna evidente, esta direcção não é de princípio para um fim. A direcção é o movimento em si (na medida em que o movimento é em si direccional). Do mesmo modo, só aquilo que se dispõe ou plasma nesse movimento não interrompido — por exemplo, a pele — pode ser belo.

Ora, é precisamente por esta questão que a passagem citada requer atenção: porque se trata da mesma mão, como é dito pouco antes no texto, que julga a beleza. O cego, diz Diderot, “juge de la beauté par le toucher” (*idem*: 90). A mão que vai tocando, julga. A beleza é portanto uma actividade material que não pode ser julgada já pela imediatez da representação, mas na temporalidade (e na demora) do

¹⁸⁰ *idem*: 94.

toque. Esta relação criada pela temporalização, pelo toque material e pelo julgamento trazem consigo, eventualmente, uma concepção de objecto já inassimilável numa estrutura “clássica” da representação. A beleza, por exemplo, não envolve imagem nem representação. Ao contrário do que se passa com Kant, por exemplo, para quem a beleza é o sentimento que acompanha a apresentação do objecto, a sua imediatez e aptidão para representar a beleza, em Diderot, repousa numa espécie de movimento que avança sem conhecer. Esta concepção é retomada e aprofundada por Herder, que associa o carácter demorado e obscuro do toque à capacidade de ajuizar:

É bem sabido que, no que toca à contemplação e ao despertar das ideias, o sentido do *toque* é o mais torpe, tardio e obscuro dos sentidos, mas que detém a primazia e assume-se como *juiz* quando se trata de sentir a forma bela. Esquecido da imitação e das ideias, apenas sente o que *sente*, despertando a resposta da simpatia interna que é tanto mais profunda quanto mais obscura¹⁸¹

*

Em caso de que algo se configure duvidoso ou contraditório para o “estudante da arte”, então esse estudante, sugere Herder, deve fazer uso dos “dedos do seu sentido interior de modo a descobrir aquilo que de outro modo não pode ser identificado: a figura do espírito dentro da forma.” (Herder: 90). Uma primeira observação impõe-se a respeito da especificação de um modo vida interior através do “tocar” e dos “dedos interiores”. Uma segunda observação respeita à relação implicitamente estabelecida entre “forma” — a presença material — e o “espírito”. Inerente à presença material está inerente uma imaterialidade. Mas essa imaterialidade, sob o ponto de vista da sua identificação, só pode ser objecto de um gesto da mão. Isto significa que o imaterial da matéria é precisamente aquilo que se oferece apenas ao toque. É por meio do toque que se revela, neste sentido, o imaterial (o

¹⁸¹ Herder: 57. (Itálicos no original.)

espírito) como qualidade integrante da objecto. O que o toque revela é a impossibilidade de uma separação completa entre o “espírito” e a presença material. A sua presença é sensível e a matéria é o local da sua actividade. É só no plano destas exclusões que podemos entender essa animação: “a verdade viva e encarnada do espaço angular e tridimensional da forma e dos volumes, não é algo que possamos apreender pela *visão*; e isto aplica-se à essência da escultura, a *bela* forma e a *bela* figura, pois ela não diz respeito às cores, ou ao jogo das proporções e simetria, à luz ou às sombras, mas à *verdade tangível e fisicamente presente.*” (*idem*: 40. Itálicos no original).

Aquilo a que estas considerações apontam não é apenas a centralidade do háptico na relação ao objecto escultural. Trata-se, mais do que isso, da consideração de que pertence à mão e ao háptico o papel principal em qualquer cognição do modo como opera a obra de arte *tout court*. O objecto tem de ser tocado porque ele é outro, está reportado a um estatuto ontológico diverso do que se apresenta à visão. É por isso que nem sequer a visão está garantida se o objecto não for intermediado no toque. O ver está vinculado às superfícies, e por isso ao sonho, não à verdade (*ibidem*), porque o sonho é a mera superfície sem profundidade ou conexão interna: a continuidade do toque é a interrupção dessa ilusão. É esse também talvez o sentido desta passagem:

Coitado do amante que contempla a sua amada à distância, como se ela fosse uma imagem numa superfície e para quem isso é bastante. Coitado do escultor de um Apolo ou de um Hércules que nunca cingiu num abraço o corpo de Apolo, que nem sequer em sonhos tocou o peito ou o torso de Hércules. Verdadeiramente, do nada, só pode vir o nada: o raio de luz que nada toca jamais pode transformar-se na mão calorosa e criativa. (*idem*: 42).

Parece ser precisamente na relação com este tratamento da escultura que, para Herder, se torna possível um tratamento geral do problema da arte. Por ser um caso excepcional, é a escultura a fornecer a medida em que se torna possível generalizar. O sentido dessa generalização, como seria de esperar no final do século

XVIII alemão, é o da objectivação do infinito sublime. A escultura define-se não na simples relação a uma espacialidade inerente mas a uma qualidade dinâmica. A escultura, escreve Herder, “fala-nos enquanto *acto*” (*idem*: 80). O trabalho da matéria é portanto o acto inerente à matéria: ela é uma dinâmica. Como tal, é necessário outro quadro conceptual para descrever a presença da matéria na sua obra, e o modo como, nessa dinâmica, ela traz consigo (materializa) o imaterial.

Ao falar do infinito sublime, não parece que Herder queira designar o objecto de arte como trazendo o infinito a uma forma. Esse infinito está antes implicado na definição de escultura como um acto; esse acto localiza o infinito, não tanto na presentificação do objecto, mas nas suas condições de resposta. A arte — se tomarmos a escultura como seu paradigma — pode, como condição, nunca estar acabada. O infinito sublime será assim a verdade desta condição. Ao materializar uma dinâmica que não tem acabamento, o que se materializa é a própria condição do objecto artístico, esse ser de infinita materialização.

Herder faz o tratamento deste infinito sublime identificando a escultura com aquilo que não tem um único ponto de orientação, que “explora no escuro” (*idem*: 93). Contrariando a estética da luz (da iluminação) e a ontologia das singularidades delimitadas de tipo cartesiano, vem aqui, ao primeiro plano, a condição produtiva da escuridão. A síntese (não explicitamente fornecida) seria a de que o sublime é uma forma de cegueira, melhor, a de que a cegueira é o sinal ou a promessa da materialização do sublime. Mas isto significará também que é um distanciamento para além do literal, de que o objecto é o limite acessível. É por isso que cabe à mão fazer a passagem:

a mão nunca toca todo o objecto. Não pode apreender uma forma de uma vez, com excepção da esfera, que é a forma da estabilidade e contém a perfeição em si mesma. A mão pode repousar na esfera e a esfera na mão. mas, com a forma articulada, o trabalho da mão nunca está completo: ela prossegue tacteando como se [a forma] fosse sem fim. (*idem*: 94).

Por outras palavras, é uma necessidade intrínseca da presença escultórica que ela permaneça nessa obscuridade apenas ocupável pela mão. A diminuição da luz — a noite da escultura — não diminui o objecto, apenas identifica ou assinala a condição do sentido. A noite é esse tempo do sempre mais, do tempo que resiste a um fim e em que a mão trabalha incessantemente. Esse local em que ela trabalha é preservado, desse modo, como o local de um desvelamento infinito.

Mas quão próxima não estará esta mão da do escultor? Na “escuridão” da estátua, ambas se confundem, na medida em que a estátua, na sua concepção ou na sua recepção, é o ponto em que o acto inicial que lhe deu origem e o toque final que a decifra são recapitulações do mesmo gesto e da mesma mão.

2. ANIMAÇÃO

Como já tivemos oportunidade de referir, Herder terá seguido o princípio de leitura de Lessing baseado na relação dos meios com o tempo fenomenológico (isto é, o tempo que emana da própria relação do observador com o produto manifesto de um meio). Esse tempo, relembramos, era sequencial para a poesia e instantâneo para os meios visuais. A escultura, tal como a pintura, não conteria para Lessing um elemento representacional do tempo. A sua posição, sumariada, poderia exprimir-se assim: na medida em que a escultura não é capaz de representar a duração, o tempo não é essencial à escultura. Se ela é capaz de representar a acção, é porque se trata de uma acção retirada do tempo e congelada, embora congelada, talvez, num seu momento exemplar.

Ora, o texto de Herder sobre a escultura talvez tenha sido motivado pela seguinte intuição a respeito de Lessing, tivesse ele sido realmente fiel ao seu princípio da especificidade do meio, não teria classificado escultura e pintura debaixo de uma mesma categoria. Com efeito, a tridimensionalidade da escultura impõe ao observador um tempo específico, diferente daquele da pintura: o tempo, poderíamos dizer, que está implicado, por exemplo, na deambulação e circunspecção atentas. Por outras palavras, há que pensar um tempo fenomenológico relacionado à tridimensionalidade física e a que poderíamos chamar, provisoriamente o “instantâneo lento” ou a “lentidão instantânea”. A temporalidade ideal da escultura não poderia, em suma, repousar numa negação da temporalidade vivida e “tacteante” do espectador.

Que tempo é este, para o qual Herder convoca a figura do “toque”? Esse tempo lento e encarnado do espectador é a pré-condição para que o objecto se constitua como epifania. Sob o ponto de vista do objecto escultórico, por seu lado, o seu verdadeiro *meio* não seria assim o mármore, mas o modo como o mármore (ou a matéria *tout court*) se dão ao tempo vivido e, nessa dádiva, se tornam epifania. A ideia de epifania sempre fez implicar a ideia de uma instantaneidade; ela está conotada com a manifestação do divino, e o divino manifesta-se de uma vez e não gradualmente. Mas a epifania da matéria (do meio) é secular e é lenta. Se a imagem pictórica, vivendo da presunção de uma visibilidade total, quis sempre manter essa ligação à anterior forma de epifania (relembramos aqui a tese de Belting sobre a filiação das imagens pictóricas num poder sagrado mais antigo), Herder quis afirmar, segundo interpretamos, uma epifania sem visão, ligada ao informe e à matéria. Isto significa que estamos (felizmente) condenados a falhar a percepção do objecto escultórico como uma *gestalt* (pelo menos no tempo instantâneo). A *gestalt* instantânea seria equivalente a uma espécie de perfeição que não está ao alcance do tempo vivido e da percepção que lhe corresponde.

Quisemos, no início deste capítulo, retomar a reflexão herderiana para tornar claro que ele fica a marcar, no nosso entendimento, o início de uma certa rela-

ção com o objecto artístico que, segundo supomos ter tornado claro, começa a desenvolver-se na sua época. Avaliar consequências, conexões e implicações dessa novidade, e tentar formular os conceitos que a ponham ao serviço de uma forma actualizada de entendimento do escultórico e do olhar que lhe corresponde (até pelo confronto com contributos contemporâneos) é de todo o interesse para os nossos objectivos.

*

O modo como a percepção de Herder se instalou, quer por contacto directo com a sua obra, quer porque o tempo e as pré-disposições teóricas acabaram por evoluir na direcção por ele antecipada — pode ser aferido numa constatação simples a respeito do discurso crítico sobre a escultura produzido já neste século. Se, como seria de esperar, uma questão inevitável continuou a ser colocada — a da especificidade da escultura no sistema das artes —, a resposta a essa questão deixou talvez definitivamente de estar centrada no objecto material, mas antes na fenomenologia que se instala em seu redor. Se, por exemplo, Herbert Read, no seu *Art of Sculpture*,¹⁸² se dedica também à questão de determinar a característica distintiva da arte escultórica, a questão para ele parece no entanto decidir-se na tentativa de determinação prévia do tipo de *acesso* fenomenológico que é compatível com a natureza da escultura. Num crítico reputado de conservador, é assinalável que a elucidação deste acesso pareça excluir a questão da natureza dos materiais, isto é, o dado da tridimensionalidade física da escultura. A exclusão da tridimensionalidade assenta sobre duas constatações: a primeira, é a de que a tridimensionalidade não é exclusiva desta arte; a segunda (já fugindo à questão dos materiais), é a de que também no plano da apreensão da obra é insustentável a tese de que as propriedades tridimensionais são as artisticamente relevantes. O acesso é então determinado segundo a questão de que modalidades de percepção são requeridas ou solicitadas perante a obra de arte escultórica. Read responde a esta questão com

¹⁸² Na bibliografia.

a noção de *palpation*, que relança a ideia da tactibilidade como característica distintiva da escultura. Esta tese abre a possibilidade da inclusão do espaço, por exemplo, nos elementos formadores desse acesso.

Na sua formulação genérica, esta possibilidade exprimir-se-ia deste modo: para qualquer escultura, o espaço que a rodeia e na qual ela se insere é necessariamente parte perceptível da obra na medida, justamente, em que esse espaço se apresenta na continuidade do nosso próprio. Outra instância desta percepção é a obra de Susanne K. Langer. Langer, de um modo radical, parece fundar nela a ideia de que a característica específica da arte escultórica é o modo como o conteúdo da nossa experiência do espaço se estrutura e organiza na própria experiência da obra. Para Langer, uma peça escultórica “é um centro do espaço tridimensional; é um volume virtualmente cinético que domina o espaço envolvente, e este ambiente deriva todas as proporções e relações a partir dele, tal como o ambiente real o faz a partir de uma pessoa.”¹⁸³ Nesta formulação algo enigmática — que destacamos também por isso — é curioso que Langer aplique ao espaço um termo tão artisticamente enraizado como proporção (*proportion*). Isso, segundo interpretamos, quer deixar implicado que, pela presença significativa da peça escultórica, o espaço envolvente deixa de ser indiferente, torna-se mesmo um espaço plasticamente finalizado. A consequência disto é elementar: a peça tem continuidade nesse espaço, ela é organizadora de um espaço que, digamos assim, é puro vazio à espera da modelação organizadora que a obra lhe confere.

É, portanto, a obra que modela. Assim, o “elemento” plástico da peça escultórica, se bem entendemos a tese de Langer, não é tanto uma propriedade a anexar à natureza intrínseca da obra, mas antes o modo de relação pelo qual o espaço circundante se torna uma hiper-extensão da obra que o integra, que o modifica e faz dele o substrato qualitativo de relações que não teriam lugar sem essa integração. Para qualquer obra escultórica, em suma, o espaço que a rodeia e na qual

¹⁸³ Langer: 91.

ela se insere é necessariamente parte perceptível dela mesma, na medida justamente em que esse espaço se apresenta na continuidade do nosso próprio.

Nessa sua continuidade no espaço que integra, é necessário assumir que a escultura deixa de poder solicitar a abordagem que privilegia o ponto de vista, por exemplo, de tipo perspectivista, sobre aquilo que ela representaria. Por conseguinte, o mundo a que a escultura se refere está em permanente estado de incompletude, por via da multiplicação de relações de que ela é o centro produtor. E é certo que podemos verificar em alguma arte escultórica, quer na forma figurativa, que pressupõe um *além do sentido*, quer nos mundos completos de Giacometti ou Brancusi, ou talvez de forma mais óbvia em Alexander Calder (se pudermos dizer que ele ainda se situa no interior da escultura) a instituição de um centro quinético a partir do qual a nossa experiência do espaço é percebida numa continuidade ininterrupta com a obra.

Naturalmente, perspectivas como esta correspondem a uma abertura de possibilidades quanto às sensibilidades apropriadas quer à recepção, quer aos aspectos criativos e produtivos da obra. Robert Vance, por exemplo, enfatiza o envolvimento de uma sensibilidade plástica na qual estão implicadas as percepções distintas da profundidade e da superfície, ou a percepção sintética da massa e da ponderabilidade gravitacional do objecto como se fosse pesado ou experimentado pela mão.¹⁸⁴ Vance faz assim depender a apreciação da obra escultórica de uma auto-consciência corporal significativamente distinta daquela que é requerida para a apreciação de uma obra pictórica, e que solicita uma identificação “imaginativa” (quer dizer, não-analítica e não-descriminativa) com a escultura. Cremos poder dizer que esta posição, no fundo, apontará neste sentido: que as propriedades da obra são apreciadas como se pertencessem ao corpo do apreciador.

¹⁸⁴

Vance: 217–26.

Cabe observar aqui de que modo posições como as que sumariámos podem suscitar reacções tendentes a repor o direito específico da obra física delimitada a determinar a especificidade da escultura. Dos exemplos recentes, o mais notório é o de Erik Koed,¹⁸⁵ que reporta a incapacidade das posições referidas a ligarem-se a uma descritividade autónoma da obra. Mas, segundo cremos, é a reiteração de uma putativa descritividade autónoma, isolada de contextos de percepção — que, por outro lado, já estão antecipados no fazer da obra — que parece puramente artificial, na medida em que dá por assente uma lógica formal da obra, a que Koed chama o “escultórico”, que teria predominância em qualquer caso sobre os modos de resposta a que essa obra dá origem. Esta tese, levada às suas consequências, teria assim que postular a possibilidade de um sistema de validação ou invalidação de respostas à escultura, sobre a base de um código de correspondência entre uma lógica “invariável” do meio e as posições legítimas do observador, o que significaria o retorno do perspectivismo à escultura (mas Koed reprime esse passo, o de um sistema de validação, na consciência talvez do efeito imediatamente desautorizador que esta implicação acarrearia para o todo da sua tese).

*

As concepções referidas, com que quisemos ilustrar uma certa sobrevivência influente das modificações sugeridas por Herder na percepção da escultura, e se bem que não façam menção ao facto e talvez não sejam disso conscientes, têm, no entanto, de ser lidas à luz de uma inquietação que, antes de permear a teoria, ocupou o imaginário cultural para, a partir daí, decidir direcções e se fazer herdar tanto pela teoria como pela prática, que trabalham sempre no interior de representações recebidas. Essa inquietação é a que diz respeito ao problema da animação da estátua. Não invocamos aqui esse tropo de origem mitográfica e literária como uma curiosidade. A razão é que ela cristaliza um conjunto de percepções dispersas pelo discurso da escultura e dá-lhes uma configuração operativa.

¹⁸⁵

Na bibliografia.

Com efeito, se não estamos em erro, o tema central na *ekphrasis* da escultura¹⁸⁶, e possivelmente o tropo estruturante na estética da escultura, é o da luta da matéria com a animação e o movimento (ou, mais precisamente, da luta da matéria consigo mesma, em nome da animação e do movimento). No centro desta temática está o problema da imobilidade material da estátua. Tudo se passa como se a ocupação do espaço pela estátua, qualquer que seja a escala envolvida, a sua pretensão, por assim dizer, a nele permanecer como um corpo entre os demais não pudesse ser realizada sem a contrapartida do seu silêncio e da sua imobilidade. Assim, o discurso da escultura, e da estatuária em particular, constitui-se historicamente como uma narrativa articulada em torno da questão do corpo estático, respectivamente, da corporalidade estática, e dos modos pelos quais a estátua se oferecia, por assim dizer, à superação desse limite; por outro lado, no que respeita à teoria da escultura e aos dispositivos por ela gerados, a essa narrativa correspondia a necessidade concentrar movimento na própria *criação da imobilidade*.

Mas, num ou noutro plano, e com expressão no papel que a estátua veio a assumir na imaginação cultural ocidental desde a estatuária grega até pelo menos ao Modernismo europeu, a premissa da imobilidade, aliada à “frieza” dos materiais, associa-se, num veio do imaginário, à ideia de que essa forma acabada tinha o preço de uma negação da vida, que a sua imobilidade estava reportada à própria morte. Dentro desta tonalidade, a estátua permanece perante os olhos do espectador como uma relíquia, quer dizer, como a marca remanescente de uma interrupção no processo da vida; está agora detida na eternidade de um presente espectral: não apenas detida, mas ela própria detendo a sucessão, que costuma ser prova de vida. A memória cultural por mais de uma vez o disse, impregnado com esse dito o olhar do espectador: o que é que acontece à vítima da Medusa, quando com ela troca olhares, senão *petrificar-se*? O que é que acontece à mulher de Lot, senão transformar-se em estátua de sal? A estátua parece ser a vida que foi interrompida por um efeito de punição ou de um *olhar* fulminante. A estátua, em suma, é o que

¹⁸⁶ A *ekphrasis* da escultura tem uma expressão inaugural em Calístrato, que nas suas “Descrições” assume toda a questão do movimento e da vitalidade das estátuas, prestando também considerável atenção à animação do rosto. Cf. Callistratus: 1931.

viu demais. Toda a estátua recapitularia por conseguinte a máscara de cera sobre o rosto de um morto que, desta vez, ela não identifica: um morto cujo ricto ficou eternizado por efeito de uma punição, de um olhar fulminante ou, simplesmente, por ter visto demais. E esse ter visto demais tornou-a incompatível para a manifestação da vida. Quando Jean-Paul Sartre, no seu texto de 1949 sobre Giacometti, afirma que “ao fim de três mil anos, continuamos a esculpir cadáveres”¹⁸⁷ apenas faz eco de uma retórica cultural subjacente à recepção da estatuária com idade igualmente milenar.

Essa retórica está fundada, pois, numa intuição a que podemos chamar “tanática”. Mas a intuição tanática, no plano retórico, não tem a sua forma única de apresentação e desenvolvimento na ideia da fria estátua possuída por uma afecção de morte; ela também se organiza, indirectamente, na ideia artística da estátua que se recobre subitamente com todos os indicadores da vida, sobretudo a partir da “interioridade” expressiva que lhe seria conferida pela arte do escultor. A tradição cultural, sobretudo a partir do Iluminismo, alegorizou perfeitamente este último tropo com recurso ao mito de Pigmalião e Galatea. Mas o mito só emerge num contexto em que está identificada a questão a que ele se endereça: a de que as estátuas sejam apenas coisas votadas a uma imobilidade de que a vida se evacuou. O mito vem *remediar* o que tanto criadores como críticos e espectadores dão por adquirido. Os sonhos de animação da estátua envolvem sempre, como hipótese, o reconhecimento da afecção de morte que primeiro emana dela; e a remediação que oferecem — a de animar a figura tal como o primeiro homem foi animado a partir do barro — é também a reafirmação final do carácter tanático da estátua.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Sartre: 292.

¹⁸⁸ De entre a literatura relevante sobre o tema da animação da escultura, na sua muitas variantes culturais, cf. Gross, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992); Essaka, Joshua, *Pygmalion and Galatea: the History of a Narrative in english Literature* (Aldershot: Ashgate, 2001); Sheriff, Mary D., *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France* (Chicago: Chicago University Press, 2004); Stoichita, Victor I., *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock* (Chicago: University of Chicago Press, 2008);

Nas mitografias a que nos referimos, com efeito, mesmo a *remediação* imaginária apenas torna ainda mais evidente a indisponibilidade da estátua para se subtrair à soberania da morte; a animação parece nunca fazer com que a estátua exceda a sua condição original de coisa que pertence à morte (à qual acaba sempre por ser reconduzida). Se, a este propósito, o exemplo de Pigmalião é, por razões óbvias, paradigmático do combate do escultor com os seus limites, também criações literárias como a *Eva Futura*, de Villiers de l'Isle Adam, ou a personagem de Olympia, de E. T. A. Hoffmann, ou mesmo o monstro de Frankenstein — criações que, por força do desejo, libertam do recôndito da matéria as imagens de vida que a habitam — se deixam reconduzir ao imaginário da criação escultórica enquanto perpassada por essa dialéctica entre a coisa sem vida e o sonho de animação.

Em nenhum desses casos, porém, a libertação da vida pela arte torna a criatura disponível, por assim dizer, para o poder do criador, na medida em que a estátua, por fim projectada no domínio do vivo — qualquer que seja a forma revestida pela sua vida —, intensifica aquele poder de profusão, já mencionado, que sempre se suspeitou na imagem artística e que alguns autores também associam à matéria, quando deixada a si mesma, no seu carácter “bruto” e insondável.¹⁸⁹ O que permanece insondável na superfície matéria, por assim dizer, multiplica os seus efeitos a partir de si mesma e ganha a dianteira; uma vez libertada, a imagem viva não pode por isso ser reconhecida senão como a expansão insuportável, para o criador ou para o fruidor, das consequências da sua arte ou da sua sensibilidade, em suma, da pertença essencial à afecção de morte que perpassa todas as imagens. Pode assim o Doutor Frankenstein referir-se à sua criação nestes termos: “Ele é o meu próprio vampiro, o meu próprio espírito, libertado da sepultura e levado a destruir tudo o que me era querido.”¹⁹⁰

Hersey, George L., *Falling in Love with statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).

¹⁸⁹ De que serve de paradigma, na contemporaneidade, o texto de Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (Paris: Gallimard, 1964), já mencionado por via de Derrida (Parte II, *supra*).

¹⁹⁰ Shelley: 74.

A vida que as estátuas ganham é perversa: apenas reitera e generaliza, num plano superior, a afecção fundamental da sua condição original. A imóvel frialdade domina ainda a sua vida súbita. A morte e a animação não correspondem verdadeiramente a afecções contrárias senão na medida em que ambas se exigem continuamente em reciprocidade e estão referidas a uma única dominante conceptual: a que vincula a estátua à morte: pela sua imobilidade ou pelo seu excesso.

*

Com os exemplos literários evocados acima, estamos situados, evidentemente, num contexto pós-romântico, no qual os mitos da estátua animada ganharam, por assim dizer, novas possibilidades culturais. Essas possibilidades referem-se à ideia de natureza que então emerge; assim, e nesse contexto, a “animação da estátua” sintetiza, na verdade, um novo estatuto da natureza e todo um quadro inédito de relação com a criação natural. É a própria natureza que se oferece repentinamente à reanimação, exigência a ser agora cumprida pelo poder emergente da técnica. Na base do privilégio conferido à técnica está a concepção de uma natureza por fim imóvel e silenciosa, reduzida a um carácter puramente factual. O que se apresenta aos olhos do homem novecentista não é já a antiga natureza finalista, moral e esteticamente ordenada, mas um amontoado de processos mecânicos que condensam a matéria primordial e repetidamente a sujeitam às leis brutais da combustão química, da extracção energética, ou mesmo, para não nos esquecermos de Darwin, da luta pela sobrevivência.

Qualquer evidência do belo que se possa remontar a este tipo de processos é surpreendente e transporta consigo, desde logo, uma suspeita. Trata-se, em suma, de uma natureza que já nada tem em comum com o conceito a que a antiga ideia de *mimesis* se referia: o de um modelo perene para todo o fabricado e para todas as possibilidades humanas. A antiga autoridade moral, estética e metafísica da natureza traslada-se agora para os ombros dos homens: é o peso que eles carregam. Ela

já não é um modelo na medida em que todos os fenómenos, eles mesmos, podem ser manufacturados; a natureza, numa palavra, torna-se a corporificação de todos os possíveis resultados da tecnologia. A este respeito, são iluminadoras as palavras de Hans Blumenberg quando, referindo-se ao século XIX, assinala que, para a figura do inventor,

a natureza revela-se cada vez mais como um substrato cuja constituição dada se apresenta como um obstáculo à realização do seu uso construtivo, em vez de o promover. Só através da redução da natureza ao seu potencial elementar, à mera matéria e energia, se torna possível a esfera da pura construção. A era que mais prezou a ciência foi, ao mesmo tempo, a época em que mais decaiu o significado do objecto de estudo científico. (...) Deste modo, a arte deixa de apontar para uma existência exemplar, antes se torna ela mesma essa existência exemplar das possibilidades humanas. A obra de arte já não quer significar nada; em vez disso, quer ser alguma coisa.¹⁹¹

A oscilação mitográfica entre a maravilha da estátua que *se torna* alguma coisa — que subitamente escapa ao regime da representação, que, modelada a início, agora se modela a si mesma — e, ao mesmo tempo, a morte que dela se desprende, exprime sem dúvida a falência das antigas categorias estéticas para enquadrar o acto de criação na era da nascente transformação do mundo à imagem da técnica. Porém, essas obras não estão ali para dar conta de uma súbita desregulação da natureza enquanto que impregnada pela técnica. Se elas só respiram numa atmosfera de morte, é porque essa é talvez a ordem de finalidades de que, retrospectivamente, procede o acontecimento original da sua criação.

Uma relação deste tipo, para nos explicarmos, é algo que se inscreve ainda nas consequências persistentes do ideário romântico. A existência individual, para o Romantismo, e ainda mais a existência individual do artista criador (por exemplo, Pigmalião ou o Doutor Frankenstein), chama a si todos os elementos das anti-

¹⁹¹ Blumenberg: 46-7.

gas maldições. O espírito romântico admite que o universo dos sentidos, do qual o artista criador retira os elementos da sua criação, foi desqualificado por uma Queda primordial. Não apenas a linguagem não revela os nomes pelos quais as coisas deveriam ser chamadas, como os próprios sentidos apenas concedem um acesso limitado a regiões muito restritas do mundo, no interstício das quais aguardam talvez riquezas sensoriais inacessíveis e, quem sabe, inúmeras realidades potenciais. O particular e o singular são sempre, portanto, não unidades em si mesmos, mas índices de um inacabamento, sendo, por isso, discursivamente reconduzidos aos paradigmas da ruína ou do fragmento que proliferam por toda a paisagem — conceptual ou icónica — do Romantismo. A ruína não é outra coisa que a instrução incompleta e inapta — numa palavra, muda — para o esforço de reconstituição da unidade perdida e de uma experiência agora condenada à dispersão.

Como pensar então a construção de imagens, a extracção criadora de uma promessa de totalidade daquilo que se apresenta já na rebelião a esse tipo de exigências? Seja como for, a natureza está desertada das potências que a habitaram, e o criador fáustico — se quisermos, o criador já libertado do vínculo mimético —, na sua impregnação da natureza, está condenado a permanecer nos limites de uma circularidade na qual não pode senão encontrar-se a si mesmo e à sua acção. Neste sentido, a imagem romântica não se limita a recolher a afecção de morte que vê por toda a paisagem: ela intensifica-a, e é nessa intensificação que pensa a legitimidade da imagem. Para o espírito romântico, as imagens que sente como adequadas têm de se fazer potenciar com uma ameaça suplementar. Não lhe basta fazer estátuas: elas têm de ganhar tal autonomia ontológica que lhes permita fazer falar os poderes que, sem este salto e risco supremo, permaneceriam para sempre calados e *ausentes*.

É por isso que o criador romântico se expõe conscientemente, e com toda a volúpia, a um castigo. A estátua animada é, para o taumaturgo romântico, a garantia de um grau de realidade na sua aspiração metafísica à unidade perdida. Precisamente, é através do castigo assim suscitado que se abre de novo a possibilidade metafísica nos extremos de desolação que caracterizam a paisagem. É que esse

castigo é a única possibilidade de renovação de uma aliança com as potências castigadoras. Em plena noite romântica, ninguém o terá dito mais soberanamente que Karl Philip Moritz no seu *bildungsroman* intitulado *Anton Reiner*: “como, para igualar Deus, não podemos chegar ao ponto de formar criaturas, fizémo-nos, em contrapartida, destruidores; criámos ao contrário, já que não podemos criar com o sentido no futuro. Outorgámo-nos um universo de destruição e, depois, com doce complacência, contemplámos a nossa obra na história, nas tragédias, nos nossos poemas.”¹⁹² Percebe-se assim por que razão a estátua animada fala tão fundamentalmente à imaginação novecentista; e por que razão ela aparece tão decisivamente vinculada aos poderes da blasfémia que, por fim, será capaz de conduzir à destruição do próprio criador: para preencher a lacuna que dilacera todas as possibilidades criativas. Como escreve George Steiner, “certos seres humanos têm que se transformar a si próprios em traidores a Deus. (...) Incurrendo em semelhante traição, esses traidores santificados obrigam o divino a manifestar o seu poder ofendido e dominador e a restaurar assim a consciência que os homens dele devem ter.”¹⁹³

*

Retenhamos o significado das observações precedentes. Elas dão conta de uma insuficiência genérica do repertório das “belas-artes” no quadro geral da crise mimética, acima descrita, que prenuncia a entrada na modernidade novecentista. Ora, tal insuficiência não se encontra tão perfeitamente tematizada como na insuficiência da estátua, que exprime, na sua forma mais ousada — ao conservar a forma, o porte e, frequentemente, a estatura dos seres humanos — a pretensão final da *mimesis* clássica à reprodução da *metabolê* e da vida. É por isso que essa insuficiência particular aparece como paradigmática, renovando o antigo tropo da estátua como figura de morte, isto é, como figura de uma aproximação incompleta e inferior ao anímico que é sinal superior de vida. Não é de resto por acaso que, pre-

¹⁹² K. P. Moritz *apud* Béguin: 61.

¹⁹³ Steiner, George, *Antígonas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995: 101.

cisamente naquele período, a filosofia — segundo a percepção hegeliana — reconhece como o do encerramento do projecto metafísico (que garantia à natureza um poder modelador para a produção humana), o mesmo Hegel, antecipando na *Fenomenologia do Espírito* (1807) a tese da “morte da arte” que vinte anos mais tarde se explicitará na sua *Estética*, recorra à imagem da estátua trespassada por uma afecção de morte como emblema da condenação que aguarda toda a arte na era moderna:

As estátuas são agora cadáveres de que se escapou a alma vivificante, à semelhança dos hinos [feitos] de palavras de que se escapou a fé; as mesas dos deuses [estão] sem alimento nem beberagem espiritual e, dos seus jogos e banquetes já não recolhe a consciência, a jubilosa unidade de si com a essência. Às obras da musa não assiste já a força do espírito que viu irromper do desabamento de deuses e homens a certeza de si mesma. Elas foram doravante o que já são para nós; como belos frutos separados da árvore, é um destino amistoso que no-los estende, tal uma rapariga os ofereceria; neles já não há a vida efectiva do seu ser-aí, nem mais a árvore que carregavam, nem a terra, nem os elementos que constituíram a sua substância, nem o clima que fazia a sua determinabilidade, ou a alternância das épocas que regiam o processo do seu devir. Deste modo, não nos dá o destino, pelas obras de arte, o seu mundo, isto é, a Primavera e o Verão da vida ética na qual elas floresciaam e amadureciam, mas apenas a recordação velada dessa efectividade. — O nosso agir, na fruição delas, não é, por conseguinte, aquilo que se obriga como serviço dos deuses, pelo qual viria à nossa consciência a sua verdade perfeita e culminante, mas apenas o agir exterior que extirpa desses frutos algumas gotas de chuva ou partículas de poeira; e, em lugar dos elementos interiores de efectividade ética que as rodeava, engendrava e animava espiritualmente, erige antes a armadura interminável dos elementos mortos da sua existência exterior, a linguagem, o histórico, etc., não para penetrar a vida deles, mas apenas para os representar em si.¹⁹⁴

¹⁹⁴

Hegel 1993: 641-2 .

Sem podermos explorar aqui a rica e complexa teia alusiva deste trecho, retenhamos porém o seu tema condutor: a estátua é *mortificante*; é esta sua qualidade que a elege como perfeito exemplo das únicas expectativas que a arte pode agora suportar. É que, para o homem moderno, aparentemente, não resta mais, na relação com a arte, que aquilo que na arte é *morte*. Onde esse homem crê encontrar a arte, aí mesmo ele determina o seu encontro como reconhecimento de uma ausência de vida. Continua capaz de reconhecer nela tudo o que diz respeito à sua determinidade empírica — por isso ela continua a ser um belo fruto —, bem como todos os elementos materiais que projectam convencionalmente a obra no domínio do que chama “arte”; mas ela própria já não faz reconhecível aquilo em que se jogou tradicionalmente o seu projecto e que sempre a manteve, por assim dizer, na intimidade do espírito vivificante. O que se joga agora na experiência da obra de arte, se considerada como generalização exemplar da estátua, é essencialmente uma ausência incancelável, incapaz já, possivelmente, de ser determinada como tal, pois o seu traço perdeu-se definitivamente na reificação dessa experiência em juízo e em teoria do objecto (desfecho de que dá conta a saborosa antecipação hegeliana do gosto contemporâneo pela produção *linguística e histórica* da percepção da arte).

Que as estátuas possam sustentar uma associação com a morte, tal como Hegel a exprime aqui, não é, como já sugerido, destituído de precedente; dela a tradição crítica ocidental oferece abundantes exemplos, ela forma mesmo o nexo de uma certa inscrição cultural da estátua. Reencontramos essa associação, em forma prototípica e ainda mais desassombrada, no segundo século da era cristã, em palavras de Clemente de Alexandria que abominam a adoração das estátuas e concluem que a sua imobilidade é a prova da sua mortificação e da sua duplicidade:

Não há uma única criatura viva que não seja mais digna de homenagem que essas estátuas; e de que modo veio a suceder que coisas inertes tenham sido endeusadas é o que me deixa perplexo, e sinceramente deploro a falta de discernimento de quantos, miseravelmente, laboram em tal erro. Pois embora existam criaturas vivas que não possuem todos os sentidos,

tal como os vermes e as lagartas, e criaturas que, pelas condições da sua geração, parecem condenadas à imperfeição, como as toupeiras e o rato do campo, a quem Nicandro chama “cego e deplorável”; todas essas criaturas são, porém, melhores que quaisquer imagens e estátuas emudecidas, pois possuem pelo menos um dos sentidos, seja o da audição, seja o do toque, ou mesmo algo equivalente ao olfacto e ao paladar; ao passo que as estátuas nem um só possuem. Há também muitos géneros de criaturas vivas, como a família das ostras, que não possuem vista nem ouvido, nem ainda discurso; no entanto, vivem e mudam e são até afectadas pela lua. Porém as estátuas imóveis são apenas delineadas, entalhadas, firmadas, fundidas, alinhadas, trinchadas, polidas, cinzeladas. A terra fica perplexa e é desonrada quando os escultores pervertem a sua natureza peculiar e, pela sua arte [*technê*], aliciam os homens a adorar tais coisas, ao passo que esses fazedores de deuses, não são os deuses nem sequer demónios o que adoram, mas a terra e a arte de que somente são compostas as estátuas. Pois, verdadeiramente, a estátua é apenas matéria morta trabalhada pela mão do artesão.¹⁹⁵

Para reforço da abominação, Clemente menciona o caso de certo homem que “se apaixonou por uma [estátua de mármore de Afrodite] e teve relações sexuais com o mármore, tal como relata Poseidippus”, acrescentando que homem nenhum “no seu perfeito juízo abraçaria jamais a estátua de uma deusa” ou “se apaixonaria por um demónio e uma pedra” (*idem*: 4.51; 133) pelo que a conclusão deve ser reiterada de que é pecado “confiar as esperanças da alma a coisas que a não têm”. (*idem*: 4.50: 131).

A denegrição de Clemente ter-se-á tornado numa espécie de recurso permanente, não apenas da tradição retórica desenvolvida em torno da escultura, mas da própria prática escultórica. A evolução interna da escultura figurativa, com efeito, foi impulsionada pelo desenvolvimento de todo um arsenal de métodos, códigos e técnicas — o *contrapposto*, os repertórios expressivos faciais, a gestualidade — orientadas à impressão de movimento em massas antropomórficas imóveis.

¹⁹⁵ Clemente: 115–17.

Uma das consequências dessa evolução terá sido a de que a imobilidade e a frialdade da estátua deixou de ser uma indiciação de teor ontológico da escultura e deixou-se anexar como critério interno do cânone estético: a estátua imóvel e fria, se bem que testemunhe a limitação própria do meio, torna-se uma impressão a contar entre a multiplicidade de impressões que a escultura é capaz de submeter ao poder discriminador do juízo estético. É na sua forma maximamente articulada que Walter Pater, em 1893, expõe este desenvolvimento:

A limitação da escultura resulta da matéria e de outras condições necessárias a todo o trabalho escultórico, e consiste na inclinação desse trabalho para um realismo radical, para a apresentação unilateral¹⁹⁶ da mera forma, esse sólido enquadramento material que só o movimento poderia apaziguar. (...) Cada um dos grandes sistema da escultura labora contra (...) a sua rigidez, o seu peso, e contra a morte.¹⁹⁷

Se lermos esta passagem à luz de Clemente, o seu sentido é o de que, *por vezes*, as esperanças que confiamos ao mármore sem vida são justificadas, na medida, nomeadamente, em que o “sistema da escultura” seja sensível e esteja capacitado para aquela forma de superação que lhe é exigida pela pouco promissora torpeza da sua matéria-prima. No entanto, tanto o espectador postulado por Pater, o esteta capaz de discriminar e ajuizar o êxito ou inêxito pontuais do “sistema da escultura”, como o miserável amante evocado por Clemente, que confunde o mármore com a carne apta à sua paixão demoníaca, pertencem a uma mesma esfera de acção. Com efeito, a denegrição por Clemente das esperanças confiadas ao mármore traz implicado um interessante reconhecimento de um aspecto pragmático na relação com a estátua, melhor dito, de um conjunto de relações que parecem estar sempre potencialmente activas no encontro escultórico.

¹⁹⁶ Pater refere-se à escultura de relevo e não de vulto ou volume completo.

¹⁹⁷ Pater: 42. No texto de Pater, a denotação de “sistema de escultura” é deixada à inferência do leitor. Designará a ideia de “escola”, isto é, de um compósito de técnicas e adquiridos estéticos que se reproduzem de modo auto-mimético, por emulação das suas melhores obras.

O modo como esse reconhecimento se compatibiliza com a retórica tradicional da estátua tanática é paradoxal. Na ilusão da estátua animada acaba por haver uma consagração final da afecção tanática primordial da escultura, na medida em que a aquisição de vida por parte da estátua, arrastando sempre um aspecto punitivo ou *mortal*, se revela sempre como uma denegação mal sucedida da condição estrutural da escultura e da vitória invariável dos seus aspectos puramente materiais; ao contrário, a denegrição do seu ilusionismo (a de Clemente e outros) acaba por reconhecer e consagrar uma transgressão, não menos específica da estátua, em relação à sua condição tanática: essa transgressão, de resto, está presente no texto de Clemente na forma da sua abominação e diz respeito a uma impossibilidade de nos determos, perante ela, no modo da *consideração desinteressada*, de tal maneira que, por outro lado, a nenhum receptor (“miseravelmente”) lhe é dado impedir-se de vivificá-la *desde logo*, confiando, por exemplo, as suas esperanças ao mármore. Por muito “colorida” que seja a profanidade dos exemplos invocados por Clemente, eles revelam uma condicionante que nos obriga a colocar-nos, aparentemente, na periferia da história da arte para pensar o que seria uma pragmática da presença escultórica. No entanto, na medida em que seria ingénuo considerar a história da arte escultórica enquanto constituída apenas por objectos materiais e superfícies com determinadas propriedades físicas, isentadas, no seu todo, da aptidão para integrarem relações significantes, não se tratará tanto de nos colocarmos numa posição periférica, mas de recentrar essa posição.

Para isso, temos de abordar esta questão — aqui nos conduz a questão da animação da estátua — também sob o ponto de vista do que doravante designaremos como a performatividade imanente da estátua. Uma vez que não conhecemos instâncias teóricas em que o conceito de “performatividade” tenha sido relacionado com a escultura, talvez devêssemos considerar a aplicação que aqui intentamos como heterodoxa; no entanto, ela é encorajada pela própria injunção de Walter Pater — bem como, segundo veremos, por outros exemplos da crítica e teoria da arte — quando menciona o chamado “sistema da escultura”. Este sistema, que terá de ser entendido como um conjunto de rotinas práticas e técnicas e estruturas disci-

plinares que constituem uma tecnologia de treino, de inteligibilidade e de normalização do objecto escultórico ao dispor de criadores e de usufruidores — na aceção, em suma, de uma “escola” e de uma “cultura” — este sistema, dizíamos, nada mais será, no seu todo, que um sistema performativo. E aquilo que ele *performatiza*, em primeiro lugar, é a subjectividade perante a qual lhe seja possível instituir-se como sistema de relações significantes. A performance desse sistema descreve-se, antes de mais, como a própria produção dessa subjectividade, a distribuição das posições que lhe correspondem e das relações pelas quais, mediadamente, ele próprio se identifica no sentido e nas funções que lhe cabem.

Evidentemente, um trabalho deste tipo envolve o risco de laborarmos a partir de um ponto de suspensão no qual tipologias de respostas culturais ou epocais expressivas da relação com a estatuária tenham de ser remetidas e justificadas segundo um dispositivo “essencial” da relação escultórica, diversamente negociado, por outro lado, na dispersão e variedade daquelas respostas. Porém, esse é o modo que nos permite endereçar-nos à questão da especificidade do olhar escultórico — como quer que possamos construir esse olhar conceptualmente — na medida em que ele começa por ser, inevitavelmente, uma função dentro de um campo fenomenológico mediado ou instituído — antes de qualquer qualificação historicista — pela presença performativa do “sistema escultórico”, que garante potencialmente, por meio dessa instituição, a viabilidade das respostas históricas possíveis. Ainda que nenhum discurso estético possa tornar o número e a natureza dessas respostas susceptíveis de formalização, é no entanto claro que cada uma delas assume valor de índice num campo relacional referido à presença material do objecto escultórico, enquanto oferecido de modo significativo a uma relação produtora de efeitos (por exemplo, estéticos ou comportamentais).

Nesse sentido, a performance imanente ao encontro escultórico é um artefacto que concentra o tempo ideal da sua produção, enquanto obra artística, e o tempo não menos ideal da sua recepção, reunidos no mesmo campo fenomenológico. Por outras palavras, a performatividade da estátua é o tempo e o espaço — ambos semanticamente vectorializados — da produção e construção das posições e

dos efeitos resultantes da representação exploratória e dos *modos de relação incorporados no próprio artefacto escultórico*.

3. SALTO PARA O VAZIO

Uma definição operativa de *performatividade* é a que diz respeito ao conjunto das condições em que “dizer” é, em si mesmo, uma forma de “fazer”. Trata-se da intuição, desenvolvida por J. L. Austin, de que o discurso, em circunstâncias particulares, é, não o registo de uma acção, mas uma acção em si mesmo. Com efeito, parece claro que, diferentemente, por exemplo, das elocuições constativas (que descrevem um estado de coisas no mundo), “no caso das elocuições performativas (“prometo que...”, “sim [aceito como esposo]”, “instituo como herdeiro...), proferir a frase não é descrever a acção de fazer coisas que eu, por dizê-las, seria reputado fazer, nem declarar que estou a fazê-las: é fazê-las”¹⁹⁸ Outros usos do conceito de performatividade, daqui derivados, ganharam proeminência quando pensadores como Jacques Derrida e Judith Butler reformularam a tese de Austin como tópico essencial numa crítica desconstrucionista da subjectividade, da linguagem e da acção.¹⁹⁹ Observou Derrida, neste contexto, que o performativo não admite uma distância espacial ou temporal em relação às suas operações discursivas: “O performativo não tem referente fora de si mesmo ou, seja como for, perante si ou à sua frente. Não descreve algo que exista fora da linguagem e anterior a ela. Produz ou transforma uma situação, efectua.” (*idem*: 13). No caso da escrita, o

¹⁹⁸ Austin: 6.

¹⁹⁹ Especialmente, Derrida 1988; cf. também Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997.

performativo é a efectuação do “agora” da própria escrita (ou da textualidade) no presente a que ela corresponde.

Este centramento no texto e na escrita terá sustentado a implantação do conceito, primeiro na teoria literária, e só gradualmente, com as adaptações devidas, nas artes cénicas e do corpo, onde terá ganha a notoriedade actual. Em qualquer caso, porém, a noção de *performativo* conservou sempre a conotação de um “excesso”, “suplemento” ou “evento” sobreposto a uma textualidade (em sentido lato) dada à partida: a da linguagem ela mesma, a do texto, a do corpo. Com esta noção, estamos deste modo perante um tipo de abordagem conceptual a que já podemos atribuir, propriamente, um carácter “fenomenológico” que poderíamos tornar operativo deste modo: sobre uma qualquer textualidade (para nos mantermos fiéis à formulação original do conceito) que oferece um qualquer “delineamento de significado e de sentido” e que é capaz de se instituir como algo culturalmente reconhecível, o performativo consiste no preenchimento e suplementação desse contorno, activando assim um “outro” dessa textualidade, a qual não se esgotaria, por conseguinte, no seu “dizer”.

Mas quando Derrida declara a ausência de exterior e de anterior no performativo, temos de supor que até a ideia de uma forma inicial está sob suspeita. O performativo não diz respeito a algo que pré-existe, como por exemplo o faz uma “interpretação”. É a qualidade de uma apresentação em que o suporte, por assim dizer, está totalmente dissolvido no acto. Para dizê-lo de outro modo, trata-se de uma criação que se reporta ao acto em que ela se exprime independentemente de qualquer objecto a que esteja relacionada. Entre aquele que *performatiza* e o objecto que dizemos ser a *performance* não há qualquer exterioridade ou distância, tal como, no enunciado performativo de Austin, não há qualquer objecto para além do que, pelo dizer, acontece.

Por isto mesmo, a transposição deste conceito para a arte da *imobilidade criada* levanta dificuldades desmobilizadoras. Ela teria sempre que contar com o

corpo plástico da estátua, ainda que não fizesse mais do que *re-apresentá-lo* num qualquer modo de acção. De que modo se poderia pensar na imobilidade plástica, simultaneamente visual e háptica, esta forma de “suplementação do contorno”, esta re-apresentação performativa do corpo plástico? Em certa medida poderíamos reconhecer aqui o que a estética e a teoria das artes nos disseram muitas vezes: que o “contorno” e o corpo plástico como que se dão, efectivamente, a uma espécie de “desaparecimento” em ordem a que alguma coisa possa agir a sua presença: um deus, um carácter moral, uma identidade, uma mortificação, uma alteridade. Quer dizer, no esforço para fazer aparecer o corpo escultórico, está sempre envolvida, suplementarmente, a aparição de outra coisa diferente desse corpo.

Essa coisa adicionada é o que, no fundo, se torna o objecto do olhar do espectador, que garante a sua persistência, o seu interesse e a sua circunspecção. A performatividade da estátua, sob este ponto de vista, seria um suporte para a identidade desse olhar e, ao mesmo tempo, o centro de deslocamento dos significados a que corresponde potencialmente o evento que ela é. Mas isso é apenas o espaço que se abre à “interpretação” e abre-se sempre do lado do espectador. O resgate da estátua da sua imobilidade e da sua “morte”, sob as muitas formas em que esse resgate se apresenta — poderíamos classificar talvez todas essas formas sob a designação de “olhar estético” — seria, no fundo, nada mais do que o acto performativo do observador. A circunspecção da estátua é o que lhe daria vida, o que, em certa medida, colocaria o olhar móvel do observador num plano superior ao da imobilidade da estátua e reforçaria a ideia de um poder vivificador que lhe estaria associado.

Uma alternativa a esta perspectiva passaria por deslocar a tónica, simplesmente, do espectador para a estátua, invertendo a relação de poder descrita e afirmando a estátua como o centro de uma acção provocada sobre o espectador. Essa afirmação equivale a postular a estátua como o lugar de uma performatividade do acto da imobilidade (ou, melhor, da imobilização), uma imobilidade activa-

mente procurada como fronteira para a significação. A analogia pertinente nesse caso, seria a da imobilidade com a “textualidade” performativa básica.

Apesar do carácter sugestivo desta hipótese, ainda não nos parece tocar o centro das possibilidades performativas que se podem associar à escultura. Parece-nos que elas se produzem antes no interior do desenho e da modelação. Dito de outro modo, há do lado criador (ou, melhor, da criação) um correlato da “interpretação”, a que chamaríamos o performativo. Mas nesse caso, o que se dá verdadeiramente a pensar é uma escultura sem objecto: não, por exemplo, o processo de fixação de propriedades formais no objecto escultórico, à maneira da crítica formalista, mas as propriedades performativas inerentes ao acto criador a que corresponde a escultura. Para voltarmos à linguagem de Herder e virá-la na direcção do criador: trata-se da acção da *mão interna* e do *olhar* específico que lhe corresponde, que por ela é conduzido. Isto situa-se, como é evidente, mais na esfera da acção *per porre*, do que na esfera da acção *per levare*. O processo aditivo na modelação, por exemplo, supõe que a extração da figura do seio do material é uma função do acréscimo de matéria, não da sua depuração. O que se esconde no interior da matéria só pela superficialização dessa mesma matéria pode vir, digamos assim, à existência. A interioridade, aquilo que fica como marca de uma vida que habita a forma material, é um processo que se passa todo ele no exterior.

Mas, como já por mais de uma vez insinuámos, quem diz Herder, diz Diderot — e, para dar uma imagem literária da ideia que expusemos, antes de passarmos ao próximo ponto, não poderíamos encontrar melhor exemplo que esta surpreendente passagem sobre o que poderíamos chamar uma virtualização do objecto óptico em termos de tridimensionalidade, que lhe confere aquela interioridade de que resultaria o óptimo desenho:

Não será já há demasiado tempo que apenas tendes olhos para a parte do objecto que copiais? Tratai, meus amigos, de supor toda a figura transparente, e de colocar o vosso olhar no centro dela: daí observareis todo o jogo exterior da máquina; vereis de que modo certas partes se alongam, ao

passo que outras se encolhem; como pendem aquelas, e estas se avolumam; e perpetuamente ocupados com um conjunto e um todo, conseguireis mostrar, na parte do objecto apresentada no vosso desenho, toda a correspondência conveniente com aquela parte que não se vê.²⁰⁰

Em certa medida, esta é uma questão activa na escultura contemporânea: activa no sentido em que, embora detectada, procura ainda a sua formulação adequada. O que se segue, recolhe o que poderíamos chamar de “subsídios” para essa formulação. Mas, para isso, é necessário preliminarmente estabelecer um contraste discriminativo e formular um modelo que dê conta, sinteticamente, da fenomenologia subjacente ao “encontro escultórico” na sua forma clássica. Chamemos-lhe, para simplificar, a “Relação Clássica”, o que pretende designar o modo de relação à peça escultórica implicitamente activo no discurso que a escultura contemporânea virá romper ou invalidar. Bem entendido, esta invalidação é o que nos permite tomar em consideração as questões de performatividade acima indicadas.

Assim, do ponto de vista da Relação Clássica, o “encontro” escultórico, quer ocorra numa galeria, numa praça, ao cimo da escadaria de um templo, num atelier, etc., afirma uma dinâmica específica, no tempo e no espaço, que articula fruidores activos (mas não incondicionalmente donos das suas respostas) e estátuas passivas (mas não incondicionalmente passivas, já que provocar respostas, só por si, já lançaria alguma suspeita sobre essa passividade). Esta dinâmica, articula o espaço-tempo da fruição com uma representação tridimensional, digamos, de um corpo humano — possivelmente disposto numa escala de um para um —, oferecido a essa fruição. Usamos aqui propositadamente o termo “fruição” porque, na tradição estética, é precisamente a imobilidade da estátua que se torna o repositório do valor estético: a garantia dessa imobilidade é o que põe em marcha o julgamento de beleza — de que outro modo poderia ser? É a imobilidade da estátua que põe em marcha os muitos dispositivos de controle do sentido — quer eles passem

²⁰⁰

Diderot 1984: 466-7.

pela beleza, pela identificação do estilo, pela *ekphrasis*, etc., — que informam a recepção da escultura na tradição ocidental. Numa palavra, a estética da escultura tem subsumido, como foco fenomenológico fundamental, a imobilidade da estátua; explicitar esse foco, que recai sobre campo da recepção é, pois, iluminar os contornos temáticos do encontro escultórico.

Mas a imobilidade da estátua tem um segundo gume, como certas espadas, que acrescenta um grau de complexidade ao “encontro” na Relação Clássica. É que uma imagem figurativa tridimensional é a mostração de um corpo imóvel no espaço e é, ao mesmo tempo, um corpo no espaço. Perante a estátua de *Apolos Patroos* ou o *Balzac* de Rodin, podemos olhar e apreciá-las na sua *distância representativa*, que resulta do facto de estarmos confrontados com a imagem de algo que não está presente, que nunca tomou lugar, por assim dizer, na nossa vida comum ou que, em contrapartida, nos limitamos a reconhecer como personagem de um poema ou alguém de que teremos ouvimos falar em aulas de literatura. Mas, seja qual for a abordagem a que se preste — digamos, a textualidade que a justifica —, a estátua *presta-se* na medida em que funciona como uma imagem tridimensional que está perante mim enquanto objecto físico que se dispõe no espaço (e dispõe do espaço) com o seu volume. Ela está de pé ou sentada, ou então jaz à minha frente. Pode ser tocada, podemos andar em volta dela; podemos afastar-nos ou aproximarmo-nos dela. A todo o instante ela recorda-me que a diferença fundamental entre a escultura e a vasta maioria dos meios pictóricos bidimensionais é o facto de, na escultura, estruturalmente, a imagem representada e o objecto que representa serem absolutamente co-extensos.²⁰¹ A estátua, inclusivamente, pode ser equivalente em volume ao corpo representado, partilhando as suas proporções e estrutura.

Se esta é uma boa descrição da Relação Clássica e do “encontro” a que se

²⁰¹ O que só é válido para os meios pictóricos bidimensionais, bem entendido, se excluirmos da comparação o abstracionismo pictórico, que elimina aquela distinção.

refere, então, a acreditarmos em Sartre, ele contém um elemento paradoxal. Trata-se do paradoxo que leva a pensar “que eu tenho relações *reais* com uma ilusão; ou, se preferirmos, que a minha distância verdadeira ao bloco de mármore se deixou confundir com a minha distância imaginária a Ganimedes [a imagem representada]”²⁰² Sartre descreve nestes termos aquela limitação do classicismo que, no seu entender, a “revolução copernicana”, representada pela escultura de Giacometti, revogara ou cancelara. Giacometti é o contrário do escultor classicista, que, na medida em que “delega no visitante a preocupação de animar estes simulacros inertes, esse buscador do absoluto acaba por fazer depender a sua obra da relatividade dos pontos de vista que se pode ter sobre ela” (*ibidem*); com efeito, as obras de Giacometti no pós-guerra exprimiriam a incorporação no acto do escultor da própria distância na qual observa o modelo. O significado deste “saute dans l'irréel”, e o carácter distintivo da estatuária de Giacometti, residiria em que “a relação que [ela] estabelece convosco já não depende da vossa relação [espacial] ao bloco de gesso” (*ibidem*). Por outras palavras, a arte de Giacometti faz da relação ao objecto escultórico material, que na escultura clássica está sujeito a uma dinâmica de aproximação/ distanciamento e à infinita divisibilidade do ponto de vista, uma relação secundária: “Para uma estátua clássica, é preciso apreendê-la, é preciso que nos aproximemos, a cada instante, captamos novos detalhes. (...) De uma estátua de Giacometti, não nos aproximamos. Não espereis que este torso de desvaneça à medida que avançais na sua direcção (...) É necessário compreender, com efeito, que estas personagens, que são inteiramente e de um só golpe aquilo que são, não se deixam apreender nem observar. A partir do momento em que as observo, elas irrompem no meu campo visual como uma ideia no meu espírito.” (*idem.*: 299-300).

Se fazemos aqui referência a Sartre — independentemente do acerto ou desacerto com que se pronuncia sobre o trabalho de Giacometti — é porque ele abre uma interessante perspectiva sobre uma superação da fenomenologia que suporta a Relação Clássica, a qual diz respeito, como vimos, a um processo desen-

²⁰² Sartre: 298. Itálico no original.

volvido em torno de um forma acabada e dada à recepção e a uma mobilidade de ponto de vista, por parte do espectador. Nesse tipo de encontro escultórico, a fazermos fé em Sartre, a estátua está sempre na dependência dos ângulos a partir dos quais é apreendida, ao passo que o espectador — ele mesmo, por assim dizer, na dependência subordinada dessa primeira dependência — toma o imaginário pelo real, e o real pelo imaginário. Ora, a superação que Sartre indica em Giacometti consiste na anteriorização e abolição, por assim dizer, dessa fenomenologia “clássica” na própria estrutura da estátua, e mesmo a sua entrada como factor no cálculo que preside à sua criação. Ela apresenta-se já como o produto das relações que sobre ela presumivelmente se estabeleceriam, para antecipá-las e superá-las, de tal modo que tais relações apareçam já como formadas na matéria escultórica e impregnadas na individualidade irreduzível do objecto. É o esse o sentido da referência ao facto de a estátua de Giacometti não permitir a divisibilidade infinita do ponto de vista, o facto de a dialéctica do afastamento e da aproximação que subjaz ao olhar móvel do espectador na Relação Clássica, já não ter poder sobre esse tipo de escultura, justamente porque ela é já a encarnação do espaço perspectivístico em que poderia existir. Poderíamos dizer isto tudo com outra fórmula mais sintética: o objecto escultórico, na “era de Giacometti”, resiste a desaparecer, quer dizer, resiste a submeter-se ao poder do espectador, mas na medida em que já se apresenta como portador de uma dinâmica irreduzível ao espaço de relação em que o enredariam as necessidades do olhar do espectador e da sua escala.

O processo detectado por Sartre na escultura de Giacometti podemos vê-lo como estruturante na própria auto-representação da escultura contemporânea. O objecto escultórico começa a furtar-se a qualquer imposição de um sentido interno, tal como, de resto, a fenomenologia contemporânea questiona a ideia de uma interioridade fixa e universal da percepção do mundo e de cada um em relação a si mesmo.²⁰³ Como mencionámos, a propósito de Levinas, há uma intencionalidade

²⁰³ Não é, neste sentido, ocasional o interesse de Sarte (um fenomenologista) pela escultura de Giacometti, nem também o facto de Rosalind Krauss ler Rodin à luz (também) da fenomenologia de Husserl (contemporâneo do escultor). Cf. Krauss 1977: cap. 1.

da percepção e da fixação do sentido, que a fenomenologia de Merleau-Ponty, por exemplo, traduz em termos corporais, uma vez que “coloca o corpo do sujeito — a sua simetria bilateral, a sua axialidade vertical, o facto de ter uma parte da frente e uma parte de trás, esta invisível para o sujeito (...) no centro da sua intencionalidade em relação à busca do sentido”.²⁰⁴ Podemos detectar uma forma desta relação na recusa, por exemplo do Minimalismo, em manter uma intenção autoral no objecto escultural, deixando que os materiais falassem por si mesmos. Foi neste contexto talvez que Rosalind Krauss pôde dizer de peças de Carl Andre que se faziam “perceber como expressões de si mesmas”.²⁰⁵ E, no mesmo sentido, Robert Morris dá prioridade aos materiais como detentores de uma “automação” (*automation*) pela qual “o processo de fazer procede do trabalho acabado” (sugerindo assim que os materiais e os objectos são eles mesmos o centro da sua performatividade).²⁰⁶ Trata-se, portanto, de um estatuto do objecto como irrupção de uma descontinuidade fenomenológica, no sentido do que atrás referimos como a recusa performativa de uma precedência por parte da intencionalidade. É isto mesmo que Umberto Eco, por exemplo, recolherá também na sua noção de “obra aberta”, ao atribuir-lhe a tarefa de dar uma imagem da descontinuidade, não porque ela “fale disso”, mas sim porque ela “é isso”.²⁰⁷

Talvez o momento antecipador desta viragem se deva a Carl Einstein, quando, no contexto de uma defesa da arte africana, denuncia a “frontalidade” que considera paradigmática da escultura ocidental, como um expediente, uma solução óptica originada na pintura e baseada apenas na actividade constitutiva do olho do observador, que elimina o volume na atenção que presta à massa e ao “desenho”: “Por toda a parte, lidamos com uma maneira que é própria da pintura ou do grafismo. A profundidade é sugerida, mas raramente elaborada diretamente como

²⁰⁴ Bois *et al.*: 495.

²⁰⁵ Krauss 1977: 275.

²⁰⁶ Morris: 62

²⁰⁷ Eco: xiv e 83.

forma. Todos estes processos estão consagrados ao preconceito de que o volume é mais ou menos respeitante à densidade da matéria e que isso basta para inscrever ao longo desta última os signos do movimento para que ela possa apresentar-se como forma.”²⁰⁸ É assim natural que quem contempla uma escultura “depressa acredita que a representação é a síntese do que vê com a representação imaginária de partes invisíveis, porque escondidas nas profundezas. Tal efeito, equívoco a este ponto, em nada deveria ser relacionado com a arte” (*idem*: 136) A frontalidade teria portanto agraciado o observador com uma ilusão de domínio, quando, na verdade, o que ele faz é reconstituir um repertório de intenções, que projecta na obra, fundadas no próprio conhecimento anatómico de si mesmo (ou seja, a recapitulação da intencionalidade conformadora do objecto).

Nos seus traços essenciais, esta intuição aparece reflectida e especificada no trabalho de Rosalind Krauss e na já canónica obra de 1977, *Passages in Modern Sculpture*. A leitura de Rosalind Krauss do destino da escultura no século XX toma o pulso à mudança de paradigma do objecto escultural do modernismo europeu — especificamente com Rodin — e o fecho desse ciclo na segunda metade do século XX, as consequências do qual fazem parte da leitura “expandida” da escultura no artigo de 1979 já citado. No conjunto dos dois textos, o que ressalta é a tendência que percorre todo este intervalo temporal e que se separa do objecto estático para se orientar na direcção do que podemos designar como a experiência de um processo, uma experiência que, estruturalmente, não é a do espectador, nem a do criador, mas que é a própria condição da irrupção da escultura como objecto.

Essa tendência assume uma forma primeiramente numa temporalização do encontro escultórico. Na "Introdução" das *Passagens...*, lê-se:

A história da escultura moderna fica incompleta sem a discussão das consequências temporais de uma certa forma de composição formal [*arrangement of form*]. Com efeito, a história da escultura moderna coincide

²⁰⁸ Einstein: 132.

com o desenvolvimento de dois corpos de pensamento, a fenomenologia e a linguística estrutural, nos quais o sentido é entendido na sua dependência do modo como cada forma ou ser contém a experiência latente do seu oposto: a simultaneidade contém sempre uma experiência implícita de sequência.²⁰⁹

É o confronto com esta temporalização do encontro escultórico que, em parte, está em causa na análise de Rodin, no primeiro capítulo dessa obra. A noção está ligada à de movimento, mas depressa se percebe que esse movimento não é aquele denunciado por Einstein, o da inscrição de um qualquer tipo de signo na massa, mas um movimento, uma condição, que parte da “armadura” interior da escultura — as componentes internas que dão sentido a uma escultura — na direcção da superfície da obra, desafiando assim a ideia de uma experiência privilegiada, interior e *a priori* do corpo: “E se o sentido não depender deste tipo de experiência prévia? E se o sentido, em vez de anteceder a experiência, ocorrer dentro dos limites [within] da experiência...?”²¹⁰

O que se passa com Rodin, argumenta, é que as suas obras realizam este descentramento. A sua segmentação deliberada da forma humana nos seus *L'Homme qui marche*, figuras sem braços que se impulsionam num movimento para a frente, ou no *Balzac*, cuja cabeça suspensa tanto impressionou Rilke, respondem pela incapacidade súbita do movimento anatómico servir como referência ou critério de verdade e de sentido. Em particular nos seus grupos escultóricos, Rodin, na tese de Krauss, aboliu toda a reciprocidade dinâmica de movimento imprimindo às suas figuras uma opacidade referencial que talvez Einstein tivesse querido resguardar com a indicação ressaltante do “quase” com que inicia o extracto dele aqui citado. Em suma, Rodin significa o rompimento com toda a retórica espontânea do anatómico e todo o adquirido da corporalidade subjacente à unidade da percepção e da projecção da própria consciência do observador (no sentido enunciado por Merleau-Ponty) na obra plástica. As superfícies de Rodin, lembra-nos Krauss, não retêm já qualquer transcendência em relação a si mesmas.

²⁰⁹ *idem*: 4-5

²¹⁰ Krauss 1977: 27.

O segundo modo desta tendência é apresentado no já citado ensaio “Sculpture in the Expanded Field”, Rosalind Krauss formula a intuição de que qualquer domínio da produção artística conhece um momento em que os seus limites são experimentados, e em que, por isso, possibilidades antes tidas como inconsistentes nesse domínio são incorporadas; mas isso significa, genericamente, o perigo de colapso desse domínio. O domínio que ela submete a consideração é, obviamente, a “escultura”. Mais precisamente, submete à consideração o termo “escultura”, pois a discussão refere-se ao domínio abrangido pela categorias operantes numa certa divisão das artes que o modernismo veio abalar (mas, no caso da escultura, a análise de Krauss pensa esse abalo especificamente na relação ao Minimalismo e ao que chama “earthworks”). Visando uma forma particular de historicismo que costuma formular linhagens para integrar o novo em relações com o que já se conhece, Krauss conclui que, por essa via, “escultura”, na época em que escreve, se tornara uma espécie de palavra-mala que ameaçava exceder-se a si mesma, com resultados ora positivos, ora negativos. “Mas ao acontecer assim”, escreve, “esse mesmo termo que pensávamos estar a resgatar [ao tentar ampliá-lo], tornou-se, em vez disso, algo obscuro. Pensávamos usar uma categoria universal para autenticar um grupo de particulares, mas a categoria agora foi obrigada a cobrir uma heterogeneidade tão grande que se encontra, em si mesma, ameaçada de colapso.”²¹¹

É possível contrapor (é o que Krauss faz) que, apesar de tudo, sabemos bem a que se refere o termo escultura, embora pareça cada vez mais difícil de delimitar: é uma categoria histórica, uma convenção, uma prática com uma lógica interna e regras de procedimento. Mas esta lógica — ponto essencial no argumento de Krauss — sofreu um colapso originário (que chegaria ao fim do seu ciclo em meados do século XX) no final do século XIX com Rodin e instalou-se numa espécie de nomadismo, a ser entendido literalmente porque naquele colapso esteve em causa o rompimento com os lugares de posicionamento e de atribuição de significado da escultura (o monumento, o lugar comemorativo, a arquitectura, a pró-

²¹¹ Krauss 1979: 33.

pria “galeria”).

Em todo o caso, que sinais se desenham nesse colapso? O facto de o “termo” aparentemente só poder ser determinado por via de uma dupla exclusão: a escultura é o que aparece como não-paisagem e não-arquitectura. Dito de outro modo, a escultura transformou-se nessa paisagem e nessa arquitectura, e o termo que a designa em face deste colapso, é um anacronismo, a menos que consigamos detectar realidades que correspondam a essa dupla negação. Este estado de coisas deve-se, segundo Krauss, a uma suspensão da categoria modernista de escultura, no lugar da qual irrompem as três novas categorias do “site construction”, “marked sites” e “axiomatic structures”. Isto significa o modo como a escultura foi levada ao ponto transformador da sua expansão. E embora em Krauss não haja esta implicação, a partir desta expansão que leva o objecto escultórico a ver disseminado o seu horizonte ontológico tradicional, podemos ver esta circunstância como libertadora, no sentido em que abre a possibilidade de investir o termo “escultura” sob o ponto de vista de uma independência do objecto e da obra, quer dizer, como uma função de intervenção na matéria centrada num *olhar* e num trabalho *interior*.

Uma perspectiva contemporânea tenderia a declarar a ausência do lugar a partir do qual o objecto artístico poderia ser reconhecido. E isto porque, aparentemente, as relações que suportaram tradicionalmente a arte desapareceram. É uma posição que se terá popularizado, por exemplo, a partir de Arthur C. Danto, quando, com Duchamp e Warhol em mente, defendeu, como posição geral, que os predicados estéticos já não estão aptos a discriminar suficientemente entre objectos de arte e outro tipo de objectos.²¹² Isto lançaria a arte contemporânea num estranho dilema, em que se cruzariam uma vigilância mais apurada do ponto a partir do qual se quer dar a ver, e uma recusa de que o observador afirme acerca dela uma

²¹² Cf. sobretudo Danto, Arthur C., "The Transfiguration of the Commonplace", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, N° 2 (Winter, 1974), pp. 139- 148.

consciência igualmente intensa. Em certa medida, isto explicaria o sucesso do fragmento, do informe e do híbrido na produção actual (formas com que, por outro lado, a própria arte contamina o pensamento que sobre ela se produz). O objecto artístico quer apresentar-se como o que resta de uma dissipação, como uma ruína, que irrompe da paisagem sem que se desenhe já o panorama que o remeteria a uma função e a um sentido. Mas na relação que o olhar escultórico poderia manter com este estado de coisas, tudo aparece sob a forma de uma libertação. Na verdade, nessa deserção das formas e da sua repartição em categorias, desenha-se um retorno à matéria elementar e ao poder formador que nela se encerra.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO *ou Paragone*

A escultura é feita com duas mãos em operação conjunta, referidas uma à outra e envolvendo os seus utensílios nessa auto-referência. A pintura é feita com uma mão, e referida a uma superfície plana. Os utensílios da pintura pressupõem a capacidade que o corpo tenha de se dissociar de si mesmo: daí a entrega histórica da pintura à tentação intelectual representada, por exemplo, pela *istoria*, entrega nunca verdadeiramente consumada na escultura. O caso de Pollock, que utiliza ambas as mãos, e na verdade o corpo todo, não conta; ou, a contar, conta a favor da escultura. Com efeito, o que preenche a tela de Pollock é a redução bidimensional de uma dinâmica performativa ocorrida no espaço-tempo real. Nesse sentido, a tela de Pollock pressupõe a possibilidade ideal da reconstituição da textura como peso e da manchas como movimento, por assim dizer, pressupõe uma verticalidade a que as dinâmicas do olhar só são sensíveis sob o ponto de vista sinestésico. A tela de Pollock é assim o registo ou inscrição de um movimento escultural: é, mais *lapidaramente*, o que resta do facto de algum modo, a estátua ter sido impossibilitada, a matéria com que realizar a estátua se ter retirado e apenas ter ficado em seu lugar — tinta.

O trabalho articulado de duas mãos que se referem mutuamente diz respeito certamente à condição específica de uma arte que procede *per levare*, quer dizer, de uma arte cujo trabalho pressupõe uma disjunção: a que separa a matéria da escultura, a sua massa informe, e a “forma” encerrada no seio dela. A estátua na sua forma e beleza preexiste na matéria informe. A resistência da matéria, do mesmo modo que protege a forma “escondida”, também indica às mãos o modo da sua libertação. Mas isso significa que, ao contrário da pintura, e na medida mesma do seu envolvimento total, o corpo do escultor não está entregue a uma presunção de transcendência. Isto está imediatamente pressuposto na articulação das mãos e

no modo como elas, para trabalhar, realizam a dominante gestual menos indicada à significação da transcendência ou da alteridade: o de encerrar e envolver. Dizer porém que essa intimidade seria conhecida de si mesma é insuficiente: ela conhece-se pelo acto de experimentar a resistência da matéria.

O mesmo não se passa com a pintura. Assim como ela pressupõe a dissociação do corpo consigo mesmo — ou precisamente por essa razão — a sua técnica é também anterior à superfície ou ao suporte em que se quer fixar. Por isso se pode dizer que a pintura é uma arte aplicada, quer dizer, não põe em questão a natureza e o estatuto do suporte, pois tudo o que lhe diz respeito e a identifica é anterior a essa questão. A inscrição do hieroglifo não diz respeito à parede. Mas pode-se forçar a parede, sem que ela deixe de o ser, a acolher o hieroglifo. O que significa isto se generalizarmos a parede às superfícies do mundo? Apenas isto: que a pintura multiplica o processo que está já em curso desde a noite dos tempos: a reflexão nas superfícies vazias da existência de imagens significantes (sombas, reflexos luminosos, colorações nupciais, brilhos nos olhares). Trata-se de um processo de participação humana no fluxo irrepresável da produção imagética e, sem dúvida, mas sempre, sem dúvida, na tentativa de controle da sua profusão a partir de dentro, a tentativa de redução do fluxo do mundo a um processo humano. Mas nisto, as superfícies permanecem intocadas e a relação que elas permitem permanece ainda e sempre no plano relacional da horizontalidade, cuja premissa formadora é sempre a da recusa da superfície se fazer deixar avançar ou recuar.

Que a superfície se preencha, isso é o que diz respeito a uma ilusão. Na escultura, porém, esta ilusão não é permitida, pois a escultura não retoca: ela recusa e, na recusa, acrescenta. Do plano que, em fundo, se afirma inamovível (a matéria) ela extrai um novo centro significativo de coordenadas a partir das quais posicionar o fenómeno da corporalidade na relação ao fenómeno do mundo. Ela faz aparecer da superfície, por extracção ou por adição, aquilo que desmente a sua condição de superfície, que impede a permanência da superfície nessa condição. Ela,

por assim dizer, liberta a superfície de si mesma e do papel secundário e apenas receptivo a que é remetida pelo trabalho da imagem pictórica. A emancipação da matéria é o trabalho antigo da escultura, na medida em que ela lhe permite viver sem ser como serviçal das superfícies.

É por isso o gesto que diz respeito à escultura tem de ser o das mãos que se referem uma à outra. Isso significa que elas trabalham para além do ponto de superação da lógica que associa superfícies e hieroglifos, quer dizer, para além da lógica da aparência suportada pela premissa de que a realidade consiste numa série de planos de fundo inamovíveis mas retocáveis. As duas mãos juntam-se ou auto-referem-se porque isso é uma forma de resgate: elas assim prolongam um gesto para fundos que a cristalização das imagens tapou. A escultura faz, assim, a cada nova estátua, recuar o plano do real ou avançar o plano do real ao encontro de si mesmo. A pintura não muda o mundo e requer apenas que ele se revele receptivo a um olhar atento: para isso aplica a sua arte. As mãos da escultura não pretendem esse olhar senão para tornarem plásticos os seus limites externos, inserindo-os no espaço.

É por isso que a mão aparece tão explicitamente tematizada nas esculturas de Michelangelo: por exemplo, a mão auto-erótica do chamado *Escravo Muribundo* (Museu do Louvre), ou nas mãos dramaticamente aumentadas do *David* (Accademia, Florença) ou através dos dedos de *Moisés* que para sempre cofia as suas barbas revoltas (San Pietro in Vincilli, Roma). Isto não parece funcionar tanto como uma alusão à importância do toque na avaliação das formas esculpidas, mas, mais exactamente, como uma sinédoque visual que representa o trabalho do escultor e o próprio escultor como um todo. As mãos de David guardam, por assim dizer, as mãos de Michelangelo como marca interpretativa originária, que permitirá situar aquele objecto na ontologia que reclama e que não é obra do olhar.²¹³

²¹³ O toque gerador das mãos do artista é uma aparição recorrente na sua poesia: “Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in se non circunscriva / col suo soverchio; e solo

a quello arriva/ la man chi ubbidisce all'intelletto [...]” Michelangelo Buonarroti, *Le Rime*, (Sonneti, XV), Firenze: Felice Le Monnier, 1863: 173. E noutros poemas, Michelangelo usa o trabalho físico envolvido no desbaste do mármore como metáfora para o desejo do amante desvelar as emoções ocultas do objecto de amor.

*“... pois que os olhos aborrecem as cousas que as mãos não querem tocar.”*²¹⁴

²¹⁴ Castro 1810: 290 n.15.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALAIN (Émile Chartier), *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Paris : Éditions Gallimard, 1931, 6e édition. Collections nrf.
- ALBERTI, Leon Battista, [1966] *On Painting*, New Haven: Yale University Press, 1966.
- ALBERTI, Leon Battista, [1804] *Della Pittura e della Statua*, Milano: Società Tipografica di Classici Italiani, 1804.
- ALBERTI, Romano, *Trattato Della Nobiltà della Pittura* [1585] in P. Barocchi (ed.), Bari: Laterza, 1960, vol. 3.
- ALDEMIRA, Varela, *Um ano trágico. Lisboa em 1836: a propósito do centenário da Academia de Belas Artes*, Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937.
- ARISTÓTELES, *Physics*, transl.: William Charlton, The Clarendon Aristotle Series, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- ARISTÓTELES, “Physiognomics”, in *Aristotle Minor Works*, T. E. Page (ed.), Cambridge (Ma)/ London: Harvard University Press and William Heinemann, 1955.
- ARISTÓTELES, *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.
- ARISTÓTELES, *Política*, (ed. bilingue) Lisboa: Vega, 1998
- ARISTÓTELES, *The Nicomachean Ethics*, transl.: David Ross, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- ARISTÓTELES *Metafísica*, trad. Valentín Garcia Yebra, ed. trilingue, Madrid, Gredos, 1982.
- ARISTÓTELES, *Organon I - The Categories. On Interpretation. Prior Analytics*. The Loeb Classical Library, Cambridge (MA)/ London: Harvard University Press / William Heinemann: 1962
- ARISTÓTELES, *The Nicomachean Ethics*, transl.: David Ross, Oxford: Oxford University Press, 1980.

- ARNHEIM, Rudolph, *O Poder do Centro*, Lisboa: Edições 70, 1990.
- AUDRAN, Gérard, *Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris: Chez Girard Audran, 1683.
- AUSTIN, J. L., *How To Do Things With Words*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1975.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BAKER, Malcolm, *Figured in Marble. The Making and Viewing of Eighteenth-Century Sculpture*, London: V. & A. Publications, 2000.
- BAKER, Malcolm, “ ‘The Marble Index’. Physiognomy and the Sculptural Portrait in the Eighteenth Century” Workshop II, session 7: Enlightenment Representations, London 2008, in *The History of Physiognomy: A Leverhulme Trust International Network*. Queen Mary University of London (London), Ecole Normale Supérieure (Paris), and Scuola Normale Superiore (Pisa). [<http://physiognomy.history.qmul.ac.uk/london2008.htm> consultado em 10/10/2012]
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations: essai sur la légende des formes, les perspectives dépravées-I*, Paris: Flammarion, 1995.
- BARÃO, Ana Luísa, “Teoria e Crítica de Arte entre a Europa e Portugal – finais do séc. XVIII, inícios do séc. XIX” in Associação Portuguesa de Historiadores da Arte - III Congresso Internacional de História da Arte: Portugal na encruzilhada de Culturas, das Artes e de Sensibilidades, Boletim Interactivo da APHA, nº 4, Dezembro 2006. ISSN 1646-4680. [acta de congresso]
- BAUDRY, Marie-Thérèse (et al), *Principes d'Analyse Scientifique: Sculpture, Méthode et Vocabulaire*, Paris: Monum, Éditions du patrimoine, Imprimerie Nationale, 2002.
- BAXANDALL, Michael, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, Madrid: Visor, 1997.
- BÉGUIN, Albert, *El Alma Romántica y el Sueño*, Mexico (DF)/ Madrid, Fondo de Cultura Economica, 1993 [1939].
- BELTING, Hans, [1994] *Likeness and Presence: A History of Image Before the Era of Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994
- BELTING, Hans, *A Imagem Verdadeira*, Porto: Dafne Editora, 2011.
- BLANC, Charles, *La Grammaire des Arts du Dessin : Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris: Librairie Renouard, 1867.

- BLUMENBERG, Hans, “ ‘Imitation of Nature’: Toward a prehistory of the idea of creative being” in *Qui Parle*, Vol. 12, N° 1, *The End of Nature* (Spring/Summer 2000), pp. 17-54.
- BOIS, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin, Foster, Hal, *et al* (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 1994.
- BORDES, Juan, *Historia de las Teorías de la Figura Humana: el dibujo / la anatomía / la proporción / la fisiognomía*, Madrid: Cátedra, 2003.
- BOUTARD, Jean-Baptiste, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l’architecture*, Paris: Chez Le Normant Père, 1826.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L’oeil cartographique de l’art*, Paris: Éditions Gailée, 1996.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy* (1621), London: William Tegg and co., 1854.
- CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto: FAUP Publicações, 1995.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Torino: Einaudi, 1965.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *O Cortesão*, trad. Carlos Nelson Moulin Louzada, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTRO, Joaquim Machado de, [1780], *Carta, que hum afeiçoado ás artes do desenho escreveo a hum alumno da Escultura para o animar á perseverança do seu estudo; mostrando-lhe as honras, e utilidades, que ainda modernamente se tem feito, e fazem aos Professores destas Artes*, Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1780.
- CASTRO, Joaquim Machado de, [1788] *Discurso sobre as utilidades do desenho, dedicado á rainha n. Senhora por seu author... [&c.]*. Lisboa: na offic. De Antonio Rodrigues Galhardo, impressor do conselho de guerra, 1788.
- CASTRO, Joaquim Machado de, [1810] *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I. França, José-Augusto (posfácio)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810].

- CASTRO, Joaquim Machado de, [1842] *Carta, que hum afeiçoado ás artes do desenho Escreveo a hum Alumno da Escultura para o animar á perseverança do seu estudo...* [&c.]. Lisboa, na Offic. da Academia R. das Sciencias, 1842.
- CASTRO, Joaquim Machado de, [1937] *Dicionário de escultura*. (Diccionario arazoado, ou filosofico d'alguns termos technicos, pertencentes á bella arte da escultura, e seus utensilios, manuscrito posterior a 1812). Lisboa: Livraria Coelho, 1937.
- CENNINI, Cennino, *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, Firenze: Felice Le Monnier, 1859.
- CÍCERO, *De inventione*, H. M. Hubbell (ed.), Cambridge (MA): Harvard University Press, 1952.
- CLARK, Kenneth, *O Nu. Um Estudo Sobre o Ideal em Arte* [1956], Lisboa: Ulisseia, s.d.
- CLEMENTE de Alexandria, *The Exhortation to the Greeks*, G. W. Butterworth (ed., trad.), Loeb Classical Library, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1960.
- COSTA, Félix da, *The Antiquity of the Art of Painting*. Intr. George Kubler, New Haven e London: Yale University Press, 1967.
- COURTINE, Jean Jacques, HAROCHE, Claudine, *História do Rosto: Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa: Editorial Teorema, 1988.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge (MA): MIT Press, 2000.
- DANTI, Vincenzo, *Trattato delle perfette proporzioni*, in Barocchi, Paola (ed.), *Trattati d'arte del cinquecento*, 3 vols., Bari: Giuseppe Laterza e Figli, 1961, vol. 1. [disponível em linha em: www.memofonte.it]
- DANTO, Arthur C., *The Body / Body Problem: Selected Essays*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2001.
- DA VINCI, Leonardo, *Traité de la Peinture*, Paris: Librairie Delagrave, 1919.
- DEONNA, Waldemar, "Essai sur la genèse des monstres dans l'art" in *Revue des Études Grecques*, publication trimestrielle de l'association pour l'encouragement des études grecques, tome XXVIII, Paris: Ernest Leroux, Éditeur, 1915, pp 288-349.

- DERRIDA, Jacques, [1988] “Signature Event Context” in *Limited Inc.*, Evanston: Northwestern University Press, 1988
- DERRIDA, Jacques, [2010] *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DESCARTES, René, [1628] *Règles Pour la Direction de l’Esprit*, Paris: Jean Vrin, 1990.
- DESCARTES, René, [1647] *Méditations Métaphysiques. Objections et Réponses Suivies de Quatre Lettres* Paris: Garnier Flammarion, 1979.
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Lerond [1994] *L’Encyclopédie. Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur Explication. Dessin et Peinture* [Edição fac-similada], Paris: Interlivres, 1994.
- DIDEROT, Denis, D’ALEMBERT, Jean Le Rond (eds.) [2013] *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... [&c.]* University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed) <http://encyclopedia.uchicago.edu/> [doravante: *Enc.*]:
- DIDEROT, Denis, [1984] “Essai sur la Peinture pour faire suite au Salon de 1765” in *Oeuvres Complètes, t. 11: Beaux-arts Essais sur la Peinture*, ed. critique par J. Assézat, Paris: Garnier, 1992.
- DIDEROT, Denis, [1984] *Essais sur la peinture*, Paris: Hermann, 1984
- DIDEROT, Denis, [1984b] *Salon de 1765*, Paris: Hermann, 1984
- DIDEROT, Denis, [1992] *Lettre sur les aveugles* in *Oeuvres Philosophiques*, Paris: Garnier, 1992 [1749].
- DIDEROT, Denis, [2000] *Lettres sur les sourds et muets*. Paris: Flammarion, 2000 [1751].
- DIDEROT, Denis, [2007] *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa: Nova Vega, 2007 [1749].
- DIDI-HUBERMAN, George, ‘Wax Flesh, Vicious Circles,’ in DÜRING, Monika von, Poggesi, Marta, et al, *Encyclopedia Anatomica*, Köln: Taschen, 1999.
- DOLCE, Ludovico, *Dolce Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, M. W. Roskill (ed.), Toronto: University of Toronto Press, 2000.

- DU BOS, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719]. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- DUFAY, Sébastien, “Retrouver la Face: étude du visage dans les dessins d’Antonin Artaud et d’Alberto Giacometti” In: *Visage et portrait, visage ou portrait*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. [arquivo electrónico disponível em; <<http://books.openedition.org/pupo/962>> consultado em 21/08/2013].
- DUFRÊNE, Thierry, *Giacometti Genet: Masques et portrait moderne*, Paris: Éditions l’insolite, 2006.
- DUBUS, Pascale, *Qu’est-ce qu’un portrait?* Paris: Éditions L’insolite, 2006.
- DÜRER, Albrecht, *Clarissimi Pictoris et Geometrae Alberti Dureri de varietat figurarum et fleuris partium ae gestibus imaginum libri duo qui prioribus de symmetria quondam editis nunc primum in latinum converciacresserunt*, Nuremberg: 1533.
- ECO, Umberto, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio*s. Lisboa: Difel, 1989.
- ECO, Umberto, *The Open Work*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1989.
- EINSTEIN, Carl, “Negro Sculpture”, in *October* 107, Winter 2004 [1915], pp. 122–138.
- FARIA, Alberto, *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto*. S/l: Fim de Século / CFCUL, 2011.
- FARIA, Miguel Figueira de, *Machado de Castro (1731-1822): Estudos*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- FERRARI, Federico/ Nancy, Jean-Luc, *Nus Sommes (La Peau des Images)*, Bruxelles: Yves Gevaert, 2002
- FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentário a “El Banquete” de Platón*, Madrid: Tecnos, 2001.
- FOSTER, Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge (MA), London: The MIT Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa: Edições 70, 1989.
- FRANCO, Francisco Soares, *Elementos de Anatomia* [1818], Tom. I Lisboa: na Impressão Régia, 1825. (2ª ed.)

- FÜLLER, Josef, *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, Livrarias Aillaud e Bertrand, 2ª ed., s.d.
- FULLER, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- GAURICO, Pomponio, *De Sculptura* (1504), Comentário e notas de André Chastel e Robert Klein (1969), Madrid: Ediciones AKAL, 1989.
- GHIBERTI, Lorenzo, *I Comentarîi*, ed. Julius von Schlosser [*Denkwürdigkeiten*], Berlin: Julius Bard, 1912.
- GIACOMETTI, Alberto, *Escritos*, Madrid, Editorial Sintesis, s.d.
- GOMBRICH, Ernst H., *Art & Illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (1960), Oxford: Phaidon Press Limited, 1991.
- GOMBRICH, Ernst H., [1990], “Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?”, *Idea: VI Colloquia internazionale*, Roma, 5-7 gennaio 1989: Lessico intellettuale europeo, Rome, 1990, pp. 411-20 [arquivo electrónico disponível em: <<https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc24.pdf>> consultado em 03/02/2015].
- GOMBRICH, Ernst H.; KRIS, Ernst, “The Principles of Caricature”, in *British Journal of Medical Psychology*, Vol. 17, 1938, pp. 319-42 [arquivo electrónico disponível em: <<https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>> consultado em 03/02/2015].
- GOMBRICH, Ernst H., 1945, “Portrait Painting and Portrait Photography”, in *Appropos*. London: Lund Humphries, 1945, pp. 1-7 [arquivo electrónico disponível em <<https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/09/showdoc110.pdf>> consultado em 03/02/2015].
- GÓMEZ, José Luis Pajares, 2001, *Los ojos: fisionomía, expresiones y análisis de su representación plástica*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ, Román Hernández, *Aspectos estructurales formativos y significativos del Canon de proporción en la Escultura*, La Laguna, Servicio de publicaciones,
- GUIMARÃES, Fernando, *História do Pensamento estético em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, (ed.), *Arte in Theory 1815 – 1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Maiden: Blackwell Publishers, 1988.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, (ed.), *Arte in Theory 1648 – 1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Maiden: Blackwell Publishers, 2000.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul, (ed.), *Arte in Theory 1900 – 1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Maiden: Blackwell Publishers, 2000.
- HEGEL, G. W. F., [1975] *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, transl.: T. M. Knox, Oxford: Clarendon Press, 2 vols., 1975.
- HEGEL, G.W.F., [1993] *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. de Jarczyk, G. e Labarriére, P-J., Paris, Gallimard, 1993.
- HEIDEGGER, Martin, *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica. Mundo—Finitude—Solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- HEIDEGGER Martin, “A Origem da Obra de Arte” in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, s/d.
- HEMSTERHUIS, Franz, “Lettre sur la Sculpture”, in *Oeuvres Philosophiques, Tome Premier*, Paris: Imprimerie de H. J. Hansen, 1792.
- HERDER, Johann Gottfried von, *Sculpture*, ed., transl. J. Gaiger, Chicago: The University of Chicago Press, 2002
- HERÓDOTO, *Histories*, transl.: A. D. Godley, The Loeb Classical Library, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press and William Heinemann, 4 vol. 1975.
- HOLANDA, Francisco de, [1984] *Diálogos em Roma*, Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga [1548]*, Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. S.l., Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural [1549]*, Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. S.l., Livros Horizonte, 1984.
- JOMBERT, Charles-Antoine, *Methode Pour Apprendre le Dessen, Où l'on donne les Regles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectioner en peu de tems*: ENRICHIE de cent Planches représentant différentes parties du Corps Humain d'après RA-

- PHAEL & les autres grands Maîtres, plusieurs Figures Académiques deffinées d'après nature par M. COUCHIN, les proportions & les mesures des plus beaux Antiques qui se voient en Italie, & quelques études d'Animaux & de Payfage. A PARIS, De l'Imprimerie de l'AUTEUR (...) MDCCLV (1740).
- JOHNSON, William McAllister, "Visits to the Salon and Sculptors' Ateliers during the *Ancien Régime*", in *Gazette des Beaux-Arts*, 120 (1992), pp. 18-25.
- JUNOD, Philippe, 2000 "Diderot et Goethe : un dialogue paradoxal", *Revue germanique internationale*, 13 | 2000. [arquivo electrónico disponível em: <<http://rgi.revues.org/773>> consultado em 17/10/2012]
- KANTOROWICZ, E. H., *Os dois corpos do Rei. Um estudo sobre a teologia política medieval*, São Paulo: Editora Schwarcz, 1988.
- KANTOROWICZ, E. H., "Souveraineté de l'Artiste" [2004] in *Mourir pour la Patrie et autres textes*, Paris: Fayard, 2004, pp. 43-73.
- KEMP, Martin, *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- KOED, Erik, "Sculpture and the Sculptural", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 2 (Spring, 2005), pp. 147-154.
- KRAUSS, Rosalind, [1979] "Sculpture in the Expanded Field", in *October* 8 (Spring, 1979), pp. 30-44.
- KRAUSS, Rosalind, [1977] *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 1991.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *El Pensamiento Renacentista y las Artes*, Madrid: Taurus, 1986.
- LANGER, Susanne K., *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- LANTERI, Edouard, *Modelling and sculpting the human figure*, New York: Dover Publications, 1985.
- LAVIN, Irving, "Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor's *Tour de Force*", in *Sonderdruck aus Il Cortile Delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21-23. Oktober 1992*, (heraus.) M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz: Philipp von Zabern, 1988, pp. 191-210.

- LE BRUN, Charles, *Methode pour apprendre a dessiner les passions, Proposée dans une Conference sur l'expression générale, et particuliere*. Amsterdam: chez François van der Plaats, 1749.
- LESSING, Gottfried Ephraim, *Laokoon*, in *Selected Prose Works of G. E. Lessing*, ed. Edward Bell, Londres: George Bell and Sons, 1895.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Ed. 70, s.d.
- LIMA, Joaquim Augusto Pires de, “Estudo de Anatomia Artística: variação muscular numa escultura de Soares dos Reis”, separata da Revista MVSEV, vol. I, 1942. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo.
- LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Lisboa: Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- LYOTARD, Jean-François, *O Inumano. Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa: Estampa, 1997.
- LUCIANO, “Imagines” in *Works*, trad. A. M. Harmon, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1953.
- MACHADO, Cirilo Volkmar, *Conversações sobre Pintura, Escultura e Architectura: Escriptas e dedicadas aos professores e amadores das Bellas Artes*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794-1798.
- MACSOTAY, Tom, 2013, “Sculpture and Pathognomics in Classical France” in *Representations of Pain in Art and Visual Culture*. Maria Pia Di Bella, James Elkins (eds.). New York: Routledge, 2013, pp. 12-27.
- MACSOTAY, Tom, “Suffering bodies, sensible artists. Vitalist medicine and the visualising or corporeal life in Diderot” in *Blood Sweat And Tears – the changing concepts of physiology from antiquity*. Manfred Horstmanshoff Helen King, Claus Zittel ((ed.) Pp. 267-289.
- MARAVALL, José Antonio, *Culture of Baroque. Analysis of a Historical Structure*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- MARTIN, David F., *Sculpture and Enlivened Space*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1966.
- MARTÍN, Paris Matía, *Influencia de nuevos materiales y procesos en el concepto escultórico del cuerpo humano (la plasticidad de la carne)*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.

- McEVILLEY, Thomas, *Sculpture in the Age of Doubt*, New York: Allworth Press, 1999
- MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- MILLIN, A. L., *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris: Desray, 3 vol., 1806.
- MIRANDA, José A. Bragança de, *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan, *El Manual de Dibujo: Estratégias de su Enseñanza en el siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2001.
- MORRIS, Robert, “Some Notes on the Phenomenology of Making. The Search for the Motivated”, in *Artforum*, vol 9 (April 1970).
- NANCY, Jean-Luc – *Corpus*, trad. MAIA, Tomás; Col. Passagens, Lisboa: Vega, 2000.
- NUNES, Filipe, *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Ed. fac-simile da ed. de 1615 com estudo introdutório de VENTURA, Leontina. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- OVÍDIO, *Metamorphoses*, with an English Translation by F. J. Miller, vol. I-II, The Loeb Classical Library, Cambridge (Ma): Harvard University Press / London: William Heinemann, 1971.
- PANOFSKY, Erwin [1989], *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PANOFSKY, Erwin [2000], *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PATER, Walter, “Luca della Robbia” (1893), in *The Renaissance: studies in art and poetry*, ed. Adam Phillips, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (sistema clássico)*. Edição do Autor, 1980.
- PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- PEREIRA, José Fernandes, “Francisco de Assis Rodrigues ou o mal-estar de um clássico entre Românticos”, in *Arte Teoria, Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º3, 2002, pp. 80-87.

- PEREIRA, José Fernandes, “O desenho português e o classicismo: pensar e fazer, Arte”, in *Arte Teoria, Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 3, 2002, pp. 48-60.
- PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da escultura oitocentista (1836-1874)”, in *Arte Teoria, Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 8, 2006, pp. 88-109.
- PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da escultura Portuguesa: de 1870 ao fim do século”, in *Arte Teoria, Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 9, 2007, pp. 288-314.
- PEREIRA, José Fernandes – “Teoria do Desenho Português: O Sistema Clássico”. In: *Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 9-33.
- PETRARCA, *The Letters of Petrarch*, transl. Morris Bishop, Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- PILES, Roger de, [1699] *Abregé de la vie des Peintes, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un traité du peintre Parfait, de la connoissance des Dessins & de l'utilité des Estampes*, Paris: François Muguet, 1699.
- PILES, Roger de, [1708] *Cours de peinture par principes*, Paris: Gallimard, 1989.
- PLATÃO, *Cratyle*, in *Oeuvres Complètes*, Tome V - 2^e partie, trad. Luis Méridier, Paris: Belles Lettres, 1931.
- PLATÃO, *Eutífron. Apologia de Sócrates, Críton*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, s/d.
- PLATÃO, *República*, trad.: M. H. Rocha Pereira, Lisboa, Gulbenkian, 1980
- PLATÃO, *Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, trad. R. G. Bury, The Loeb Classical Library, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press and William Helmann, 1999 (1929)
- PLÍNIO, *Natural History*, With an english translation in ten volumes. Volume IX: Libri XXXIII -XXXV. The Loeb Classical Library. Ed. H. Rackham, Cambridge (Ma): Harvard University Press / London: William Heinemann, 1961.
- POMMIER, Édouard – Introdução – “Retratar”. In BASÍLIO, Kelly (coord.) *Concerto das Artes*, Porto: Campo das Letras, 2007. Pp. 165-185.
- POTTS, Alex, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven and London: Yale University Press, 2000.

- POTTS, Alex, [2000b] *Flesh and Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- QUADROS, Sandra Costa Saldanha e – *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra*. Tese de Doutoramento em História, especialidade de História da Arte. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.
- RAFAEL, Joaquim, *Elementos de Desenho, colligidos e adoptados pela Academia de Bellas Artes de Lisboa*, para uso dos seus Discipulos, Lisboa: [Academia das Belas Artes] 1840.
- RAMOS, Artur, *Retrato: o desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010.
- READ, Herbert, *The Art of Sculpture*. London: Faber, 1956.
- RENSSELAR, Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: Norton, 1967
- REYNOLDS, Joshua, *The Works of Joshua Reynolds Containing his Discourses... And A Journey to Flanders and Holland*, 3 vols., London: T. Cadell and W. Davies, 1809.
- RICHER, Paul, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Paris: Aulanier et C^{ie}, Éditeurs, 1896.
- RODRIGUES, Ana Leonor – *O Desenho. Ordem do pensamento arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, *As proporções do corpo humano medidas sobre as mais bellas estatuas da antiguidade*. Lisboa: Na Imprenssão Régia, 1830.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Memoria d'esculptura apresentada e preferida no concurso para o provimento do lugar de professor substituto da aula e laboratorio d'esculptura*. Por Francisco de Assis Rodrigues. Lisboa: na Imprenssão Regia. Anno 1829.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Methodo das proporções, e anatomia do corpo humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás artes do dezenho*. Por Francisco de Assis Rodrigues, Professor da Aula de Esculptura. LISBOA: Typographia de a. S. Coelho & comp^a, 1836.

- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Na sessão publica trienal, e distribuição de premios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, na presença de suas Magestades fidelissimas, e Altezas, em ___ de outubro de 1856, discurso pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues, professor proprietário da aula de Esculptura, e director geral da mesma academia*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856.
- RORTY, Amelie Oksenberg (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SANCHEZ, Domingo Hernández, *A comédia do sublime*, Lisboa: Nova Vega, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul, “La Quête de l'Absolu” in *Situations III, Lendemains de Guerre*. Paris: Gallimard, 1976 [1949].
- SAURAS, Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- SERRANO, Teresa Guerrero, *Representación escultórica del ojo humano en la cultura mediterránea*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996. Tesis Doctoral.
- SCHAH, Nguyen, Hassan: 2012 “Asymmetric eyebrow elevation and its association with ocular dominance”, PMID: 22186983 [PubMed – indexed for MEDLINE]
- SCHLOSSER, Julius von [2008], “History of Wax Portraiture”, in Roberta Panzaneli (ed.) *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles: Getty Publications, 2008
- SCHLOSSER, Julius von, *La Littérature Artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*. Paris, Flammarion, 1996.
- SCHUTZE, Sebastien, “Bernini and the Physiognomy of Spirit and Soul” Session 3: Rethinking Physiognomy, 7 nov 2008, consultado em 11.10.2012
- SERRANO, Teresa Guerrero – *Representación escultórica del ojo humano en la cultura mediterránea*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1996.

- SHELLEY, Mary, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, Philadelphia: Running Press Books, 1987 [1818].
- SIDNEY, Philip. *An Apology for Poetry*. Geoffrey Shepherd (ed.), New York: Barnes & Noble, 1973.
- SILVA, João de Castro, *O Corpo Humano no ensino da Escultura em Portugal: Mimese e Representação*, Lisboa: Universidade de Lisboa, Tese de Doutoramento, 2009
- SILVA, Vítor Manuel Oliveira da, *Henrique Pousão*, Porto: Dafne Editora, 2001.
- SILVA, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho: Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004.
- SLOBODKIN, Louis, *Sculpture: Principles and Practice*. New York: Dover, 1973.
- SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- SOUZENELLE, Annick de, *Le Symbolisme du Corps Humain*, Paris: Editions Albin Michel, 1991.
- STAFFORD, Barbara Maria, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1993.
- STIMILLI, Davide, *The Face of Immortality: Physiognomy and Criticism*, Albany: State University of New York Press, 2005.
- STOICHITA, Victor, *A Short History of the Shadow*, London: Reaktion Books, 1997.
- STOICHITA, Victor, *O Efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa: KKYM, 2011.
- SYNNOTT, Anthony, “Truth and Goodness, Mirrors and Masks – Part I: A Sociology of Beauty and the Face”, in *The British Journal of Sociology*, vol. 40, nº 4 (Dec., 1989), pp. 607-636.
- SYNNOTT, Anthony, “Truth and Goodness, Mirrors and Masks – Part II: A Sociology of Beauty and the Face”, in *The British Journal of Sociology*, vol. 41, nº 1 (Mar., 1990), pp. 55-76.

- TAMINIAUX, Jacques, “The Reappropriation of the Nicomachean Ethics: Poiesis and Praxis in the Articulation of Fundamental Ontology”, in *Heidegger and the Project of Fundamental Ontology*, New York: SUNY Press, 1991.
- TAUNAY, Félix-Émile, *Epítome de Anatomia relativa ás Bellas Artes, seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano; offerecido aos alumnos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Typographias Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1837.
- TAVARES, Eduardo, *Anatomia Artística: construção plástica do corpo humano*, Porto: Edições Asa, 1994.
- TEIXEIRA, Pedro Anjos, *Anatomia Artística do Homem & comparada dos animais*. Cacém: Edições Ró, 1983. 2 vols.
- TEIXEIRA, Pedro Anjos, *Tecnologias da Escultura* (1984). Sintra: Câmara Municipal de Sintra, Pelouro da Cultura, 2006.
- TUCHERMAN, Ieda – “Imagem, rosto e identidade: relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo”, in *Logos 24: cinema imagens e imaginário*, ano 13, 1º semestre, 2006.
- VANCE, Robert D., “Sculpture”, in *British Journal of Aesthetics*, 35, 217–26. 1995.
- VASARI, Giorgio, [1878] *Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze: G. C. Sansoni, 1878.
- VASARI, Giorgio, [1907] *Vasari On Technique, Beeing the Introduction of the Three Arts of Design, prefixed to the Life of the Most Excellent Painters...* [&c], London: Dent & co., 1907
- VASCONCELLOS, Ignacio da Piedade, *Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*. Lisboa: Off. de José António da Silva, 1733.
- VENTURA, Leontina, estudo introdutório à edição *fac-simile* de NUNES, Filipe, *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva* (1615), Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema, 1991.

- VITRUVIUS, *On Architecture*. The Loeb Classical Library, Cambridge (MA) and London: Harvard University Press and William Heinemann, 1955.
- WATELET, Claude-Henry, LÉVESQUE, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. Paris: Chez L. F. Praut, 5 vol., 1792.
- WINKELMANN, *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, Leipzig: chez l'Auteur et chez Jean Gottl, Imman. Breitkopf, 1781.
- WILKINS, E. H., *Studies in the Life and Work of Petrarch*, Cambridge (Ma): Harvard University Press, 1955.
- WITTKOWER; Rudolf, *La Escultura: procesos y principios*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- ZUCCARO, Federigo, *L'Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (1607), Roma: Nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1768