

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÃO
A Atitude na Escultura Pública em Portugal

Maria Luísa Lima de Barros Cabral do Amaral

Dissertação

Mestrado em Escultura – Especialização em Escultura Pública

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor João Castro Silva

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Maria Luísa Lima de Barros Cabral do Amaral, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Um Estudo sobre Representação - A Atitude na Escultura Pública em Portugal”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato,

Maria Luísa Barros Amaral

Lisboa, 30 de dezembro de 2016

RESUMO

A dissertação tem como base estudar a relação que existe entre a representação, ação e atitude, pelo discurso realizado através e com o corpo humano, a partir de um eixo essencial e estruturante para a sua representação, a Atitude.

Na escultura de representação do corpo humano, a posição exprime uma atitude, e a atitude define uma posição através da qual a escultura se expressa; partindo da posição dos membros para enfatizar um discurso, da relação posição/estrutura e do equilíbrio e harmonia entre forma e conteúdo/significação, através dos quais se aprendem os pressupostos da conceptualização e pensamento escultórico, sistema de relações intrínseco que se materializa numa obra.

Com o intuito de clarificar um pouco a compreensão sobre esta problemática, possibilitando um estudo focado apenas na questão prática e teórica da “atitude do corpo humano” e da sua respetiva contextualização, surge uma abordagem mais particular, que permite enquadrar no pensamento português, os primeiros momentos sobre a Atitude na Escultura. Em Machado de Castro e Assis Rodrigues reúnem-se dois conteúdos essenciais do escultor clássico: o domínio tecnológico da obra e uma sólida cultura artística cuja explicação se consolida em obras e textos de referência. Estes têm o mérito de prover a escultura portuguesa com um corpo teórico de que essa arte carecia desde o século XVI, retirando-a do anátema oficinal e integrando-a no *corpus* mais vasto da cultura portuguesa. São, assim, os primeiros escultores que teorizaram sobre a atitude, e que a representavam nas suas obras – há um paralelismo evidente no modo de representar de ambos. É de sublinhar a importância destas duas figuras incontornáveis no panorama escultórico português que sucede, tendo uma forte influência na estatuária pública de 1800, expressa na evocação da memória através da forma.

Palavras-Chave:

CORPO; ATTITUDE; MOVIMENTO; REPRESENTAÇÃO; ESCULTURA.

ABSTRACT

The dissertation is based on the study between the relationship of representation, action and attitude, through the dialogue carried out through and with the human body, from an essential and structuring axis for its representation: Attitude.

While representing in sculpture the human body, the position expresses an attitude and the attitude defines a position through which the sculpture expresses itself; starting from the position of the members to emphasize a dialogue, the relationship between position and structure and the balance and harmony between form and content / signification, through which the premises of conceptualization and sculptural thought are understood as a system of inherent relations that materializes in sculpture.

In order to clarify the understanding of this problem, allowing a study focused only on the practical and theoretical question of the "human body attitude" and its contextualisation, a more particular approach is dedicated to the first moments about Attitude in Sculpture. In Machado de Castro and Assis Rodrigues there are two essential contents of the classic sculptor: the technological domain of the work and a solid artistic culture whose explanation is consolidated in works and reference texts. These have the merit of providing the Portuguese sculpture with a theoretical body that this art lacked since the sixteenth century, removing it from the official anathema and inserting it in the wider *corpus* of Portuguese culture. They are thus the first sculptors who theorized about attitude, and who represented it in their works - there is an evident similarity in their way of representing. It is significant to emphasize the importance of these two remarkable figures in the Portuguese sculptural scenery that succeed, having a strong influence in the public statuary of 1800, expressed in the evocation of memory through form.

Key Words:

BODY; ATTITUDE; MOVEMENT; REPRESENTATION; SCULPTURE.

AGRADECIMENTOS

Um especial agradecimento ao Professor João Castro Silva pela orientação, pelas palavras de sabedoria, conhecimento e disponibilidade demonstradas durante a concretização desta dissertação.

Aos professores com que me fui deparando ao longo da licenciatura e mestrado, e que, de alguma forma, influenciaram o meu trabalho e o meu percurso, em especial ao Assistente José Viriato Bernardo; Professor José Teixeira; Professora Sandra Tapadas e Professor José Carlos Pereira.

Aos meus pais e irmã, pelo apoio e motivação.

Aos meus avós, Maria José e Carlos, pelo apoio constante à minha formação, pela motivação e pelos valores que me inspiraram.

À minha família.

Aos meus amigos, por todas as gargalhadas e partilha de experiências, que nos ajudaram a crescer.

E por fim, ao Rui, pelo apoio, amor, paciência e companheirismo em todos os momentos.

Obrigada!

Índice

I - INTRODUÇÃO	7
1.1 - A Escolha do Tema.....	7
1.2 - Eixos Fundamentais da Pesquisa	9
1.3 - Metodologia e Fontes de Pesquisa	11
II - O CORPO E A ESCULTURA	13
2.1 - Atitude, Alma e Ação	13
2.2 - O Corpo Humano: “Corpo” e Alma.....	33
2.3 - Ação, Gestos, Movimento	37
III- REPRESENTAÇÃO E MIMESE	47
IV – A ESCULTURA COMO REFLEXO DA CIVILIZAÇÃO	56
V – MOMENTOS DE TRANSIÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DO CORPO.....	71
5.1 - Machado De Castro.....	75
5.2 - Assis Rodrigues	97
VI– ATITUDE NA ESCULTURA PÚBLICA PORTUGUESA OITOCENTISTA ...	111
VII – CONCLUSÃO.....	130
VIII – BIBLIOGRAFIA E FONTES DOCUMENTAIS.....	134
8.1 - Bibliografia Específica.....	134
8.2 - Bibliografia Geral	138
8.3 - Índice de Imagens	141

I - INTRODUÇÃO

1.1 - A Escolha do Tema

O principal objetivo desta dissertação é estudar a relação entre a representação, ação e atitude, pelo discurso realizado através e com o corpo humano - o principal referente deste trabalho - na Escultura Pública.

Dando foco a este referente como veículo principal de estudo, à mimese, à composição e à atitude do mesmo para a representação do corpo humano na escultura.

Aquando da pesquisa para esta investigação, sentimos a necessidade de nos focar sobre um eixo que nos parece ser essencial e estruturante para a representação do corpo, a Atitude.

Por Atitude entende-se a interpretação da expressão corporal com apoio no estudo da Anatomia Humana, na Iconografia dos elementos compositivos, no seu movimento, dinâmica e na própria representação, pois *“A escultura não é apenas uma forma, mas é também uma moral e só na reunião das duas qualidades se pode afirmar com inteireza”*¹. Na escultura de representação do corpo humano, a posição exprime uma atitude, e a atitude define uma posição, quase como uma linguagem não-verbal, mas física, através da qual a escultura se expressa.

Independentemente da questão iconográfica, para nós escultores, permanecem a escala, a proporção e a própria representação. Um epítome “vivo” de umas das maneiras de dar forma a um corpo humano, de como tirar partido da posição dos membros para enfatizar um discurso, da relação posição/estrutura e do equilíbrio e harmonia entre forma e conteúdo/significação, através dos quais se aprendem os pressupostos do pensar, do conceptualizar e do fazer escultura, sistema de relações intrínseco que se materializa numa obra².

O corpo surge na representação escultórica desde os seus primórdios, por ser o referente mais próximo que temos. Somos indissociáveis deste pressuposto, ao sermos corpo e simultaneamente “indivíduo”, não somos só forma/volume, nem a representação do mesmo será apenas isso.

¹ **PEREIRA, José Fernandes** - *“Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa”* in Arte Teoria, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pág. 16.

² **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010]; Pág. 210.

A escultura é, assim, reflexo de um pensamento, de um dicionário imagético pessoal de quem a faz e conseqüentemente, da maneira como vê e apreende o mundo em seu redor. Dado o seu tempo, local, cultura, a representação do corpo humano é, também, culturalmente construída através de escolhas ou imposições sociais e de um conjunto de valores que configuram o que o homem deve ser.

“Olhar para o corpo é sempre procurar decifrar uma outra linguagem que fale da sociedade e da sua dinâmica.”³

Contextualizando no encadeamento de diferentes outros fatores de relação entre o corpo humano e a escultura, confirmamos a importância que a mimese e a representação do corpo humano possuem para a prática da escultura na sua globalidade; dos paradigmas clássicos à atualidade.

Estudam-se também as origens e proveniência das concepções teóricas que em cada momento se assumem como paradigmáticas, determinar quais as esferas de influência que progressivamente vão afetando o “fazer” da escultura e a transversalidade que a transmissão de saberes baseados na essencial representação do corpo humano mantém na representação figurativa pública.

Esta investigação tem também o intuito de clarificar um pouco a compreensão da problemática que diz respeito à escultura, e aos escultores, nos seus aspetos formais e compositivos, no âmbito de possibilitar um estudo focado apenas na questão prática e teórica da “atitude do corpo humano” e da sua respetiva contextualização.

³ **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa : Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010].

1.2 - Eixos Fundamentais da Pesquisa

A partir das premissas referidas, é-nos permitido afirmar que é devido ao facto do corpo ser representado na escultura, e da escultura ser uma manifestação plástica que se dirige (enquanto objeto material) fortemente para o corpo, que essa referência se mantém como uma constante na sua própria definição enquanto escultura.

Esta dissertação divide-se em cinco momentos: **O Corpo e a Escultura e Representação; A Escultura como Reflexo da Civilização; Momentos de transição na Representação do Corpo e A Atitude na Escultura Pública Portuguesa.**

O primeiro momento desta investigação foca-se no Corpo e na sua relação com a Escultura desde os seus primórdios. Através de uma pesquisa inicial sobre o tema, surge o principal pressuposto desta pesquisa, retirado da obra de Joaquim Machado de Castro, *Descrição Analytica da Estátua Equestre D'el Fidellismo Rei D. José I*, ponto de partida para esta dissertação, na qual o escultor aborda os momentos que considera fulcrais para a conceção de uma obra: a atitude, a ação, o movimento e a iconografia/ “traje”.

Com o intuito de abordar e contextualizar o corpo humano enquanto *referente significativa*, que através de um gesto ou movimento, revela uma atitude na *intenção/ação* da sua representação, em diferentes momentos históricos e sociais, sendo que, por referente significativa, entende-se o corpo como veículo de uma intenção. O corpo, por ser referente mais próximo que temos (por também sermos corpo) na sua representação ao longo do tempo, seja nu ou vestido, constituiu desde sempre um tema maior da Arte ocidental. Representar o próprio corpo é para o homem, através dos tempos, uma necessidade absoluta. O que nos leva ao segundo momento deste trabalho, o corpo humano, apreendido através da escultura de acordo com de acordo com modos de representação diferenciados: tempos, locais, escultores, academias ou escolas.

Surge assim, derivado do momento anterior, a necessidade de aprofundar, no âmbito da relação com a atitude corporal, o campo da representação, relativamente à mimese, o ideal e idealização talhada na escultura por cada tempo.

Os seguintes capítulos, Momentos de transição na Representação do Corpo e A Atitude na Escultura Pública Portuguesa, são relativos ao contexto específico português,

voltando ao pressuposto desta pesquisa, com os dois primeiros teóricos em relação ao seu trabalho prático e teórico: Joaquim Machado de Castro e Francisco de Assis Rodrigues. Ambos os escultores se debruçaram sobre o momento de concepção da obra, em especial sobre a significação / conteúdo da forma, da sua composição e da atitude dos corpos que representavam. São assim analisados os momentos que permitiram uma transição significativa na representação escultórica em Portugal, que começam com Joaquim Machado de Castro: a escola de Mafra, onde inicia o seu percurso na estatuária; a Basílica da Estrela, cujo projeto de concepção de figuras lhe foi encarregue; o Laboratório de Escultura do Palácio Nacional da Ajuda, onde contacta com vários escultores como José Joaquim Barros Laborão e Faustino José Rodrigues, pai de Francisco de Assis Rodrigues. Como seu precursor, Assis Rodrigues procurou seguir os ensinamentos do seu pai e de Machado de Castro, optando por uma via teórica face ao trabalho prático executado.

Seguidamente são abordadas as questões que, destes momentos de transição, seguiram / tiveram grande influência na escultura portuguesa e são analisadas a questão da forma (representação/composição) face aos conteúdos explorados a cada período temporal.

Diogo de Macedo distingue entre monumentos e estátuas ao evocar “*o modo aldeão de chamar memórias aos monumentos e imagens às estátuas*”⁴. O esvaziamento do conteúdo de memória do monumento e a consequente monumentalização das imagens como forma de veicular a ideologia do poder tornam-se uma das características mais evidentes da arte e, principalmente, da escultura, dos regimes autoritários nos anos 30. A função celebrativa do monumento, que sempre se constituiu afirmação de poder político, ganha contornos específicos neste período. No sentido tradicional do termo, um monumento recorda e celebra um acontecimento ou uma pessoa.

Teremos como principal objetivo mostrar a importância e enorme diversidade da representação do corpo, através de algumas análises e comparações entre obras e escultores, dando ênfase à relação forma-conteúdo, traduzida pela atitude.

⁴ MACEDO, Diogo de – Notas... (Vol. III, nº 8(Dez. 1938), pág.368.

1.3 - Metodologia e Fontes de Pesquisa

No decorrer desta investigação, ao pesquisar sobre o tema, foi desde cedo perceptível que se trata de um assunto pouco abordado, especialmente no âmbito da Escultura. Muitos autores tratam a questão da Atitude na Representação, sem a designar por atitude, mas sim como uma fase da composição ou até mesmo como um modo de representar do próprio escultor/ de quem representa. No panorama português, apenas três escultores (Joaquim Machado de Castro, Francisco de Assis Rodrigues e João Castro Silva) abordaram um pouco mais extensivamente esta questão, os quais constituíram grande parte das referências e fontes bibliográficas (seja através da sua própria investigação, como de obras citadas).

A definição dos eixos a partir do qual o trabalho cresceu, permitiu estabelecer relações contextuais e históricas, que são essenciais para o desenvolvimento da investigação.

Ao abordar este tema de um modo “geral para particular”, portanto, da relação do Corpo Humano enquanto referente da Escultura, da sua contextualização histórica e social; houve também a necessidade de recorrer a pensamentos e textos do mesmo período ou estudos sobre estes contextos, para elaborar uma reflexão mais coesa.

As obras referidas ao longo deste trabalho têm, cada uma, a sua história própria, cuja especificidade importa referir, na medida em que tal análise pode contribuir para um mais correto entendimento das respetivas características formais, materiais e iconográficas, bem como um primeiro grau de questionamento das respetivas funcionalidades e variações de significado. Admitindo que uma análise detalhada dos processos envolvidos na criação artística, destinada a fruição pública, exige estudo que, pela sua complexa especificidade interdisciplinar, estará fora do âmbito do presente trabalho, pretende-se tão somente assinalar a sua relevância ilustrando, exemplarmente, a multiplicidade de situações, como forma de assegurar algum grau de contextualização que, à partida, se considera importante e pertinente.

Para uma melhor compreensão/aplicação, analisam-se transversalmente um conjunto de esculturas, em Portugal, pelos evidentes exemplos que representam, seja em termos compositivos, de integração espacial e da própria representação, mas especialmente pela sua Atitude.

A própria localização geográfica das obras também é um fator crucial, uma vez que o acesso às mesmas, seja para um estudo/análise presencial ou para registo fotográfico, se mostrou fundamental.

Este grupo de esculturas está maioritariamente compreendido entre o século XVII e o final do século XX, através da reunião de um conjunto de esculturas o mais variado possível.

Para esta investigação foram consultadas a Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes, a Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian, a Biblioteca/Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, a Biblioteca Nacional, o arquivo Municipal da Câmara de Esposende, bem como a Biblioteca Municipal de Esposende e o Museu Militar de Lisboa. Também foram consultados alguns arquivos digitais, como o da *Bibliothèque Nationale de France*⁵.

Os fatores que definem esta análise consistem num conjunto de elementos, todos eles interligados, fazendo assim parte de um “esquema circular”, pelo qual toda a dissertação se rege, através fusão das questões temáticas fulcrais, criando relações estruturais transversais em todos os pontos focados.

Existe assim uma relação próxima entre as fontes de pesquisa, os eixos fundamentais e a metodologia utilizada.

⁵ Biblioteca Nacional Francesa.

II - O CORPO E A ESCULTURA

2.1 - Atitude, Alma e Ação⁶

Sobre a Atitude, ou aquilo que tentamos definir como constituinte deste termo, devemos ter em consideração que é uma terminologia específica utilizada sensivelmente desde o século XVI, com as Academias Francesas, no âmbito da Pintura. Ainda neste mesmo período, este termo surge no contexto da escultura, na Academia Inglesa e Alemã, sendo tratada principalmente por filósofos e por alguns escultores que começaram a investir na Teoria da Escultura. Em Portugal, o primeiro escultor a escrever sobre a Atitude é Joaquim Machado de Castro, sendo seguido pelo seu discípulo Francisco de Assis Rodrigues.

Fazem parte da Atitude, a Ação e o Movimento/Gesto (muitas vezes relacionado com a Iconografia, seja através de um gesto peculiar – por exemplo, nas representações do Padre António Vieira (fig. 1), este é frequentemente representado a pregar, com um braço levantado – ou um elemento caracterizante/evocativo), bem como a significação (associada à ação). É de frisar que muitos outros autores se debruçaram sobre este assunto, sem nunca o designar de “Atitude”.

No contexto desta investigação, surge como principal pressuposto, o excerto escrito por Joaquim Machado de Castro, no qual desenvolve sobre a Estátua Equestre de D. José I (fig. 2).

O escultor que, desde a sua infância, teve um contato direto com o meio da Escultura, apesar de nunca ter saído de Portugal, teve sempre um grande interesse e esforço por conhecer mais. As suas referências bibliográficas são perceptíveis tanto na sua obra escrita como escultórica.

Nas primeiras páginas da sua *Descryção Analítica*, o escultor fala da relação que as “*três belas-artes imitadoras da natureza*”, a Escultura e Pintura, que são “*poesia muda pois têm, nas suas ideias, e ainda em muitas instruções entusiasmo*”.

Compara ainda a eloquência do Poema épico com a Epopeia da Escultura: a execução de uma Estátua Equestre, “que aspira ao colossal, como a que trato”⁷.

⁶ Adaptação do título do capítulo SOBRE A ATITUDE, ACÇÃO E ACTO, in *Dicionário de Escultura*, de Joaquim Machado de Castro.

⁷ CASTRO, Joaquim Machado - *Descryção Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I*. Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975 – pág. 5.



Figura 1 - Padre António Vieira a Pregar aos Índios no Brasil



Figura 2 - Estátua Equestre de D. José I

Menciona ainda a importância de representar com fidelidade máxima as expressões das suas personagens: *“Esta expressão de afetos é tão importante, que o artista, a quem faltar este dom, este fogo, nunca fará nada, isto é, ainda que as suas figuras sejam bem desenhadas, ainda que tenha um bom estilo, faltando-lhe a viva, e coerente expressão, nunca chegará a tocar o sublime da Escultura e Pintura”*⁸. Refere, desde logo, que a atitude, *“na tradução da Poética de Horácio, não se animou a usar deste vocábulo; e disse por circunlóquio (perífrase), um como movimento, e ainda esta circunlocução não explica tanto, como aquela única palavra Atitude”*⁹.

Tal como refere que a Ação Épica deve unidade, chama à atenção, que também na Escultura é igualmente indispensável, ou seja, tal como já aqui explicamos, podemos observar no estudo de Machado de Castro, uma ordem de intenções para abordar aquilo em que consiste a Atitude, através de múltiplas comparações com a poesia épica: pode haver uma ação coletiva, composta por várias ações individuais, subordinadas ao mesmo tema/contexto, que constituem a composição, tal como diversas figuras/personagens. *“Todas estas devem concorrer por diversos modos a declarar, o mais que for possível, aquele facto, em que se quer exprimir a figura principal da composição; e aqui temos a ação do poema, com a sua unidade.”*¹⁰ Na continuidade desta relação afirma que a ação épica é equivalente à representação de um feito heroico e que deve ser representada consoante a sua verdade e virtude *“revestido com as circunstâncias, que declaram os Mestres da poesia, na Escultura e Pintura é o mesmo coma diferença que o Poeta representa a Fábula (imaginação) da sua Epopeia e Ação do seu herói por espaços de tempo, e vários incidentes; e o escultor ou pintor mostra isto mesmo num ato momentâneo”*.

Ao debruçar-se sobre os elementos que ajudam/devem ser integrados na obra para a compreensão de um determinado acontecimento – como por exemplo, no âmbito da estátua equestre – na composição do seu todo, existem no pedestal outras estátuas subalternas, baixos-relevos, *“que são os episódios destes mudos poemas; porém, havendo estes acessórios, devem rigorosamente ser análogos da figura principal, e da Ação,*

⁸ CASTRO, Joaquim Machado - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975, pág. 5.

⁹ Ibidem, pág. 4.

¹⁰ Ibidem, pág.6

*Facto, Costume ou Afeto, em que se intenta mostrar o Herói aos espectadores: e só desta sorte será a composição bela e judiciosa*¹¹.

Também desenvolve sobre a importância do desenho, do estudo da forma, da elegância de expressões e harmonia de grupos, em termos compositivos, onde explica que deve haver equilíbrio e proporção, uma relação harmoniosa entre todas as partes. Destaca a importância da “ação épica” para uma Estátua Equestre, que deve ser ornamentada destes predicados de modo a representar a virtude mais brilhante do herói, e “*com uma tal atitude, que além de ser animada, seja muito conforme ao caracter, qualidade, emprego e estado da pessoa, cuja imagem se representa: não só para respeito e veneração da personagem efigiada (representada); mas para que este padrão das suas virtudes fique mudamente falando e servindo de estímulo de imitação à posterioridade*”. Aqui o autor faz uma chamada a rodapé sobre o termo que empregou para definir a postura da figura a ser representada – **Atitude** - da qual refere que “*Não são poucas as obras que tenho visto deste nosso Lusitano (Francisco Vieira Lusitano, 1699- 1783), e observo nas atitudes e mais circunstâncias das suas figuras, tal verosimilhança na expressão dos caracteres, que me parece ser uma das qualidades distintivas das suas obras, o dar com fidelidade cada um o que lhe pertence*”.

As composições da escultura de vulto, figurativa, de Machado de Castro são equilibradas, animadas, claras, concentradas e utilizam um número restrito de atributos. Para Machado de Castro, é o tipo iconográfico que orienta primeiramente a composição, na qual a “ação”¹² é representada numa atitude conscientemente selecionada e definidora da posição geral da escultura de vulto¹³. Machado de Castro define ação como o que está a acontecer na representação (“*a ação expressa a atitude*”¹⁴) e atitude como a forma em

¹¹ **CASTRO, Joaquim Machado** - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975, pág. 8.

¹² A questão de as figuras estarem em repouso ou “acção” não se pode transpor da escultura francesa para a escultura portuguesa, porque o *La Sculpture* considera como estando em ação as esculturas que representam figuras a andar, correr, etc e se adotássemos este critério só o grupo *Diana e as Duas Ninfas* apresentava esculturas em ação. Nesta diferença de representação de uma ação, vemos a interpretação pessoal de Joaquim Machado de Castro e a interação que exerceu sobre as influências externas, transformando-as com o seu sentir mais contido.

¹³ O artista é obrigado a contemplar muito maduramente que acção, ou feito, há-de representar o heroe que vai a figurar; feito que deve servir-lhe de assumpto para a sua composição; nesta deve escolher uma actitude animada, que indique o feito proposto, com tal arte que não desdiga da majestade: circunstancias tão necessárias, como dificultosas em um momento d’estes”. Joaquim Machado de Castro, “Explicação dos assumptos, que se expõem nos três diversos desenhos de uma estatua da Rainha N. Senhora” *apud O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.

¹⁴ **CASTRO, Joaquim Machado de** - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975 – pág. 11.

que esta é representada¹⁵. A título de exemplo, vejamos o caso da imagem intitulada *Nossa Senhora da Encarnação* (fig. 3). A ação representada nesta escultura é a fusão do mistério da Anunciação com o da Encarnação, quando a Virgem diz “*Fiat*”¹⁶ a aceitar a Imaculada Conceição. A atitude que escolheu foi a posição vertical com as mãos sobre o peito e o rosto inclinado em sinal de total abnegação. A atitude da figura determina, assim, a posição adequada para a representar e, conseqüentemente, o esquema geral da composição.

Ao analisar as partes que constituem este “processo” da conceção da Estátua Equestre, o escultor descreve ainda as quatro qualidades que remetem à escultura: “Composição geral; Ação ou Feito, que representa o Herói; Atitude da Imagem; e o seu Traje, ou modo de vestir”. Pelo que respeita à Composição “*toda ela é frigidíssima, sem concordarem as partes em coisa alguma umas com as outras*”¹⁷.

Sobre a terceira qualidade que promete falar, a Atitude, explica que para conceder a uma figura, esta qualidade, é necessário determinar antes a Ação que o “Herói” executa. Adverte igualmente para o cuidado no desenho da forma, na simetria e proporção das formas e evitar tudo o que concorra para a insipidez, descrevendo que “*Este ponto ainda é mais difícil, e ainda que a figura tenha beleza, faltando-lhe o espírito, pouco será o seu merecimento. (Como diz Horácio: “não basta que o poema seja belo, deve ser persuasivo”). [...] Não faltará quem julgue ser uma mesma coisa “Atitude” e “Ação ou Feito”, em que se exprime a figura, porém eu acho-as muito diferentes, confesso que elas são tão unidas como a alma com o corpo; mas assim como a alma e o corpo são duas substâncias completamente diversas, assim “Ação” e “Atitude” são dois acidentes absolutamente distintos. Por exemplo: quer-se representar um homem a ler um livro; o ler é a ação ou feito, neste caso, porém, pegar no livro com uma ou ambas mãos, estar de pé, sentado ou encostado, mais ou menos torcido, etc. esta é que é a Atitude*”.

¹⁵ “Exemplo: quer-se representar um homem lendo um livro; o ler, he a Acção ou Feito neste caso; porem pegar no livro com huma, ou ambas as mãos, estar de pé, sentado ou encostado, mais ou menos torcido, esta he a Actitude”. CASTRO, Joaquim Machado de - *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937 - pp. 20-21.

¹⁶ Palavra derivado do latim; significa “faça-se”. Neste contexto surge relacionada com uma referência bíblica, na *Anunciação*, diálogo entre Maria e anjo São Gabriel, onde Maria responde “*faça-se em mim segundo a Sua Palavra*”, quando o anjo anunciou que Deus a queria para Mãe do Salvador.

¹⁷ CASTRO, Joaquim Machado de - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975; pág. 9.



Figura 3 - *Nossa Senhora da Encarnação*

É ainda útil comparar duas esculturas que representam a mesma ação, mas com atitudes diferentes, porque na diferença reconhecemos o estilo sereno de Machado de Castro. Assim, o modelo da sua *Santa Verónica* (fig. 4) sustenta a imagem de Cristo num pano à altura da bacia, e a *Santa Verónica* (fig. 5) de Francesco Mochi (1580-1654), exhibe a mesma imagem, mas com um violento movimento de rotação que lhe imprime muito mais dinamismo. O dinamismo incutido nesta última representação não provém apenas da sua torção corporal, mas da própria expressividade da ação/intenção que está por trás da sua figura. Desde a expressão facial ao movimento e à maneira, conseguimos observar a ânsia (expressão facial), a exaltação (na maneira como agarra o pano) enquanto acudia Cristo a caminho do Calvário. Já na representação de Machado de Castro, *Santa Verónica* surge com uma expressão corporal mais estática, envergando o pano nos braços caídos, quase que em desespero e prostração.

A atitude em que Machado de Castro decide representar a ação própria do tipo iconográfico escolhido, determina a posição construída. As suas esculturas de vulto apresentam-se maioritariamente de pé, isoladas, sustentando atributos distribuídos equilibradamente. Também existem esculturas em posição vertical com um ponto de apoio, como a *Santa Teresa de Ávila* (fig. 6) da fachada da Basílica da Estrela, contra um muro, como o *Apolo* (fig. 7) e a *Diana* (fig. 8) à frente de um tronco de árvore¹⁸ e como a *Gratidão* (fig. 9) apoiada num escudo. Mais raras são as posições sentadas - como a *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler* (fig. 10) - ou com várias figuras em posições movimentadas e inter-relacionadas como nos grupos *Neptuno entre o Rio Tibre e o Rio Tejo* e *Diana e as Duas Ninfas* (fig. 11). Quando representa uma figura sentada afasta-lhe os joelhos e aproxima-lhe os pés sem cruzar, como podemos ser na *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*.

O esquema organizador das regras internas da composição, ou seja, as principais linhas que estruturam e dão formas a estas obras e as características que daí resultam, dependem da atitude, em que o escultor escolheu representar determinado

¹⁸ A intervenção do escultor em jardins, tem ainda uma expressão de grande qualidade na Quinta do Paço Real de Caxias, iniciada nos começos do século XVIII. Trata-se de um espaço de lazer no qual a mitologia tem invariavelmente um lugar central. Machado de Castro colaborou com as suas obras no espaço do jardim, com estátuas de Hércules e outras alusivas às Quatro estações. Trabalhando em barro, a intervenção mais cenográfica do escultor verifica-se na cascata, peça principal do jardim, na qual recria a história de *Atião* e *Diana*. – **PEREIRA, José Fernandes (dir.)** - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005; pág. 134.



Figura 4 - *Santa Verónica* (Joaquim Machado de Castro)



Figura 5 - *Santa Verónica* (Francisco Mochi)



Figura 6 - Santa Teresa de Ávila (na Fachada da Basílica da Estrela)



Figura 7 – Apolo

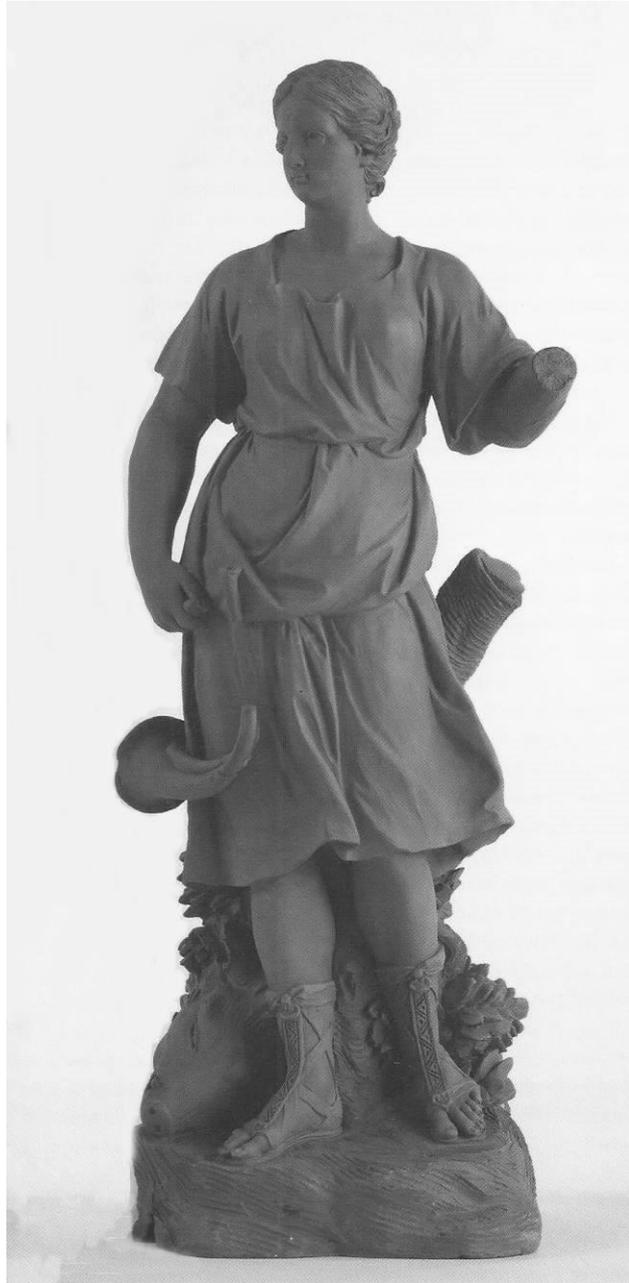


Figura 8 - Diana



Figura 9 - Gratidão



Figura 10 - *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*



Figura 11 - *Diana e as Duas Ninfas*

O dinamismo equilibrado da composição é proporcionado por feixes de oblíquas que se cruzam umas com as outras, partindo dos dois lados do eixo da escultura, tendendo-se a compensar-se. Na maior parte das imagens estudadas a quase equivalência de linhas do lado esquerdo e direito do eixo é notória, dando um ênfase à sua expressividade, bem como uma harmonia formal e visual.

Esse equilíbrio dinâmico sustenta a uma determinada expressão do movimento - um ponto de uma ação que a figura hipoteticamente desenvolveria, como a *Diana*, da Quinta Real de Caxias captada no momento em que ia descer o rochedo para tomar banho. Evidencie-se, também, a conceção das figuras em *contrapposto*, sendo que nestes casos a linha do tronco atravessa o meio do pescoço e cai sobre o maléolo interno do pé esquerdo que sustenta todo o peso do corpo, enquanto a outra perna fornece um ponto de apoio suplementar, de tal forma que poder-se-ia levantar sem comprometer o equilíbrio. Para além disso, a composição em *serpentinata*¹⁹ é obtida pela colocação dos apoios em planos diferentes ou pelo fletir de um joelho e sublinhada pela oposição estabelecida entre o ombro esquerdo e o joelho direito e vice-versa.

Por outro lado, as esculturas carregam ainda alguma teatralidade (vejamos o *Santo Elias* (fig. 12), da Quinta Real de Caxias) veiculada pela expressividade gestual da composição, mas perdem dramaticidade como se uma contida serenidade abafasse qualquer fulgor excessivo.

Na escultura de vulto, os planos analisam-se pela altura dos pés, dos joelhos, da anca e dos ombros. Encontramos dois ou quatro planos nas esculturas de vulto de Joaquim Machado de Castro que se orientam alternadamente para a esquerda e para a direita, ou se inclinam, os dois planos superiores, para um lado e depois, os dois inferiores, para o lado oposto. A alternância de planos produz no corpo representado uma ondulação suave ou mais forte consoante o movimento que a ação exige. De modo a dar ênfase ao movimento, dão-se também pequenas alterações na forma. As modificações das dimensões destinadas a equilibrar a aparência das estátuas e a corrigir deformações óticas, a partir do Renascimento, foram por vezes calculadas com a ajuda de construções geométricas exatas²⁰.

¹⁹ Deriva do *contrapposto* clássico, onde o corpo humano se equilibra sobre uma das pernas, enquanto a outra permanece fletida, em repouso. Como consequência, o corpo inclina-se numa suave torsão, dando-lhe um certo dinamismo, ao mesmo tempo em que preserva a naturalidade e a estabilidade da postura.

²⁰ Estas modificações destinadas a equilibrar e retificar deformações óticas, têm como objetivo corrigir aquilo que se dá pelo nome de Erro de Paralaxe, que ocorre na observação errónea, derivada de um desvio ótico causado pelo ângulo de visão do observador.



Figura 12 - *Santo Elias*

tema. Cada figura/posição insere-se numa determinada forma geométrica (consoante a sua composição), conceito que devém desde o Renascimento. Assim, com este esquema de repartição das figuras geométricas, intersecciona-se outro, definido pela predominância de linhas côncavas e convexas oblíquas, com um claro domínio da linha curva, que confere às figuras uma noção de movimento e dinâmica.

Mas na maior parte dos casos, em que Machado de Castro se inclui, o cálculo das alterações eurítmicas²¹ foi feito empiricamente, considerando os escultores que não havia “regra certa para julgar qual devia ser a grandeza de uma estátua colocada num lugar elevado de modo a parecer de uma grandeza natural”²², bem como permitir que se pudesse ver o corpo em todo o seu desenvolvimento.

Relativamente à composição dos conjuntos de esculturas de vulto de Machado de Castro, podemos dizer que os mesmos concorrem para a unidade, no sentido de que todas as figuras contribuem para esclarecer a ação da figura principal da composição²³. A ação ocupa sempre o meio do “quadro”, e neste espaço ele dá o lugar mais distintivo à personagem principal, “*expondo-a o mais visível, e desprovida de impedimento que for possível*”²⁴ para ser vista de frente. As personagens secundárias “*falam mais em particular, em tom mais moderado; para deixar sobressair as deliberações da principal personagem*”²⁵.

Na composição do grupo escultórico da Quinta Real de Caxias, existem dois diálogos²⁶, onde Machado de Castro, valorizando a variedade das fisionomias, das

²¹ Eurítmia (Eurhythmia) é um conceito que varia da aplicação apropriada dos “refinamentos óticos” que, ao aumentar ou diminuir as dimensões objetivamente corretas, evita as distorções subjetivas numa obra. Segundo Vitruvius, é o lado belo, a “aparência agradável”, apropriada, também designada por Filon de Bizâncio como ajustado, harmonioso ao olhar. É, portanto, uma alteração nas medidas de uma obra de modo a que, visualmente, seja perceptível e harmoniosa, apesar de não corresponder à realidade, pois causa menos a impressão de estar distorcida ao observador.

²² **BAUDRY, Marie-Thérèse (et al)**, *La Sculpture - Principes d'analyse scientifique* ; Édition du Patrimoine, Imprimerie Nationale, Paris, 2002 ; pág. 374.

²³ “(...) porém eu não fallo de huma só figura, mas sim de huma composição, que compreende varias. Todas estas devem concorrer por diversos modos a declarar, o mais que for possível, aquella Facto em que se quer exprimir a figura principal da composição; e aqui temos a Acção do Poema com a sua unidade”. **CASTRO, Joaquim Machado de** - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975 – pág. 6.

²⁴ Ibidem, pág. 205.

²⁵ Ibidem, pág. 212.

²⁶ À semelhança do que se passara entre as personagens do baixo-relevo da estátua equestre: “*neste Drama Esculturesco (permita-se-me chamar-lhe assim) há dous diálogos; hum, que he como público, outro particular. No primeiro, são actores a Generosidade Regia, o Governo da Republica, e o Amor da Virtude; e por isso estas figuras se voltão reciprocamente humas a outras. Os Interlocutores do segundo, são o Commercio, a Providencia Humana, e a Arquitectura, que da mesma sorte discorrem entre si, ou assim se finge. O dialogo segundo não deve interromper o primeiro; não só por ser da maior importância o que neste se trata, e he origem do que se lhe segue; como por se achar nelle a Personagem mais distincta*”.

atitudes, da disposição dos grupos, do arranjo das vestes, da colocação dos acessórios, e colocando tudo como se fosse ao acaso - “*sendo esta sabia, e bella desordem para as nossas composições, hum dos seus melhores efeitos; pois que todas ellas participarão do entusiasmo Poetico. Se o não consegui, fiz diligencia por acertar o alvo, sem faltar ao decoro, e ao sublime do assumpto*”²⁷ - induz todas as personagens secundárias a esclarecer e enriquecer o significado da personagem principal.

Quanto ao número de figuras numa composição de várias esculturas, adverte quanto às desvantagens de uma composição ter mais de doze personagens – precisamente, o número das esculturas da cascata da Quinta Real de Caxias - e refere que o seu número devia ser ímpar²⁸.

CASTRO, Joaquim Machado de - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelissimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975 – pág. 211-212.

²⁷ Ibidem, pág. 218.

²⁸ “Esta regra, e também as de contraposição, tem persuadido bons Artistas, a seguirem, que o número de personagens seja impar; assim como é o das graças, e o das Musas.” Ibidem, pág. 198.

2.2 - O Corpo Humano: “Corpo” e Alma

“Atitude, Alma e Ação”²⁹ aplicam-se ao corpo humano e à sua representação, e a partir deste conjunto podemos logo identificar uma mais valia intrínseca, que na sua totalidade com o corpo, tem o sujeito/indivíduo. Está assim patente um discurso, uma linguagem, que nos permite comunicar, ainda que sem palavras, de modo universal: a expressão do corpo. Essa “expressão”, esse discurso de movimentos reflete uma ação que vem de uma motivação interior.

Podemos observar, ao olhar para qualquer pessoa que se encontre em nosso redor e tomar conta da sua ação e atitude corporal. E é isso que se traduz para a Escultura, ao representar o corpo. Qualquer escultura reflete um pensamento, independentemente de este ser livre ou coagido por uma razão qualquer intrínseca, ou não à obra. Assim, o modo como se representa ou está representado um corpo (deitado, sentado, em pé, por exemplo) é o reflexo de um pressuposto pelo qual se rege essa mesma representação.

Contudo, nesta união de conceitos que formam um todo indivisível, é necessário abordá-los separadamente, para uma melhor compreensão.

Qualquer discurso sobre o **corpo** parece ter de enfrentar uma certa “resistência” que muito certamente provém da própria natureza da linguagem/palavra, pela sua definição que varia consoante diferentes domínios epistemológicos ou culturais. Contudo, no contexto desta investigação, destaca-se a profusão não tanto das designações do “corpo”, mas do emprego metafórico desta palavra³⁰.

<Corpo: **Corpo Humano**; Corpo: **corporalidade**; Corpo: **volume /forma**; Corpo: **Composição**>

O corpo humano pode ser considerado equivalente a um recetáculo de crenças sociais, políticas ou culturais. Por isso, será necessariamente o contexto histórico (que inclui as variáveis socioculturais e temporais), que terá a missão de concretizar o seu **significado** para uma sociedade, cultura ou grupo de pessoas. Assim, tanto a escultura (enquanto categoria) como o próprio corpo humano dependem da totalidade social para a

²⁹ Adaptação do título do capítulo SOBRE A ATITUDE, ACÇÃO E ACTO, in *Dicionário de Escultura*, de Joaquim Machado de Castro.

³⁰ **GIL, José**; *Metamorfozes do corpo*; Lisboa; 1980; pág.7.

sua definição e compreensão. O conceito de corpo resulta, também, de um acordo alcançado pelos preceitos do seu tempo, e o seu sentido será sempre manifestação dos imperativos culturais, na medida em que é capaz de conter e expressar de uma forma ampla as concepções valorativas de uma sociedade num contexto histórico e cultural particular, fazendo-se eco da expressão dominante numa determinada época. Sendo manifestação dos mitos e crenças da sociedade, bem como das condições políticas e sociais, também o será do poder que ostenta a classe política, religiosa ou cultural.

Quando nos referimos ao **corpo humano** estamos conscientes de que este é o primeiro referente da representação e instrumento fundamental da apreensão individual da nossa identidade física, da nossa corporalidade e do mundo que nos rodeia³¹. Honoré de Balzac (1799-1850) escreveu num dos seus tratados políticos: “*Tudo é forma, e a própria vida é uma forma*”³². O corpo é, portanto, matéria e espírito, forma e conteúdo.

Tal como encontramos no nosso corpo a chave para descodificar o que está em nosso redor, também ele será, para a escultura, o seu léxico e meio de aprendizagem e desenvolvimento.

Manuel Azevedo Fortes (1660-1749) define o corpo como “*uma massa extensa, em comprimento, largura e profundidade*”, comparando-o com uma máquina composta por “*um infinito número de moles e ressaltos impercetíveis*”, disposta e ordenada em todas as suas partes, para todas as funções que são próprias do Homem, como o Criador as designou, pois “*apenas a alma quer mover o braço, logo o braço se move; se quer ver os objetos sensíveis, logo se abrem os olhos; para levantar alguma coisa, logo se estende o braço; e se queremos andar, logo se movem os pés.*”³³ Neste momento, o autor, ao definir que o corpo é matéria e alma, leva-nos para o âmbito da ação, que vem da vontade da alma.

A partir do corpo, temos a perceção da realidade e, enquanto escultores, temos a necessidade de materializar, de traduzir essa realidade para a escultura. É uma realidade construída através da nossa perspetiva. Por exemplo, no contexto de uma aula, onde os modos de representação são muito diferentes: quando é colocado um modelo para uma turma de alunos, sendo a proposta igual para todos - o desenho ou modelação de

³¹ “(...) o homem é composto de duas partes, a saber, de espírito e de corpo, e que estas duas substâncias se acham unidas no homem. E assim, devemos examinar separadamente estas três cousas no homem, a saber, o espírito, o corpo e a união.” - **FORTES, Manuel de Azevedo**; Lógica Racional. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002; pág. 77.

³² **Balzac apud FOCCILON, Henri**; *A Vida das Formas*; edições 70; Lisboa, 2001; pág.12.

³³ **FORTES, Manuel de Azevedo**; Lógica Racional. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002; pág. 77.

observação com o objetivo da cópia mais fiel possível do natural - os resultados são muito diferentes. Cada um de nós representa a mesma figura à sua maneira, segundo as suas capacidades e os “princípios” /saberes adquiridos através da(s) sua(s) vivência(s).

Através de uma escultura, podemos observar que dentro da sua realidade formal e conceptual, surge uma relação da materialidade intrínseca de que é feita com a volumetria de um corpo. Ou seja, há um paralelismo entre a estrutura do corpo humano e a estrutura do corpo-escultura; assim como um corpo humano depende da distribuição de peso/equilíbrio de massa para vencer a gravidade, também na escultura é necessário conjugar esta harmonia de formas, através de mecanismos que permitem a verticalidade.

A escultura que fazemos tem sempre como referente uma realidade objetiva, que reconstruímos a partir da reflexão sobre essa mesma realidade.

Essa harmonia e verticalidade, muitas vezes associada a uma questão estética, que nos leva à beleza/apreciação da forma/corpo, pode dividir-se em duas: o corpo enquanto experiência artística e o corpo enquanto experiência física. Existem relações entre a experiência estética corporal do ponto de vista artístico, e a experiência estética corporal do ponto de vista físico (entre a beleza da arte e a beleza do corpo humano), relações essas de convergência e divergência. As duas podem estar ligadas, e muitas vezes uma influenciar a outra.

A análise continuada e aprofundada da estrutura física humana e de como ela influi na forma exterior, possibilita o entendimento da estrutura psíquica, responsável pelas formas que o corpo adquire. A figura humana é a única que contém, verdadeiramente, uma “alma” que interioriza sentimentos e que os exprime, pensa e racionaliza. Na verdade, é em função da representação do corpo humano que se terá concetualizado entre as afinidades de interior e exterior das demais formas do mundo. É única a relação que a representação do corpo mantém entre o objeto que se mostra visível e aquilo que dele se intui, tudo o resto é vazio e retórica.

Hegel (1770-1831), filósofo alemão, observa que é a escultura que assinala o retorno do espírito a si próprio, a partir do maciço e do material³⁴. Na escultura, o corpo é invólucro (corporal) de uma determinada manifestação, ideia proveniente do espírito³⁵.

³⁴ HEGEL; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Coleção Filosofia e Ensaios; Guimarães Editores; Lisboa: 1962; pág. 171.

³⁵ “Falta à figura escultural, na medida em que representa o espírito entranhado no corporal e por consequência não devendo ser visível senão através da totalidade desde o ponto capital da subjetividade, a expressão concentrada enquanto alma, o olhar dirigido a quem observa e encontrando o seu olhar de

Para explicar a relação que existe entre a alma e o corpo, este autor reflete que de certos movimentos do corpo resultam certos pensamentos da alma e, de certos pensamentos da alma se seguem certos movimentos do corpo. Refere também que devemos saber a anatomia de todas as partes da cútis do nosso corpo de onde procedem um infinito número de fibras e nervos impercetíveis, que têm seu princípio no cérebro, “*cujos diferentes movimentos excitam na alma diferentes sensações*”³⁶.

Daqui também devemos inferir que a principal lei do “Criador” insurge que, para haver diálogo entre a alma e o corpo, há uma unidade composta pelas duas partes que se revela em pensamento e movimento: são duas partes inseparáveis que funcionam em reflexo uma da outra, os pensamentos e sensações que são modos da alma e o corpo com os seus movimentos, que são modos do corpo³⁷. A partir do entendimento destas relações de afinidade intrínsecas se poderá verdadeiramente representar um corpo humano que evoque as excecionalidades que o identificam como único.

A escultura atém-se à representação da figura que trata, por assim dizer, de uma maneira estereoscópica: desconstruindo cada parte que a compõe, desde a representação (da ideia à sua materialização), ao corpo que é reproduzido (da sua ação, intenção/significação, gesto e movimento e Atitude), com apoio na Anatomia Humana, referências históricas e culturais (Iconografia).

volta. Por outro lado, a individualidade tal como a representa a escultura, não estando particularizada ao ponto de aparecer com todos os traços que a constituem e a diferenciam, enquanto a individualidade de todas as outras, não têm necessidade da magia das cores que, pela sua delicadeza e variedade nos seus matizes, são capaz de pôr em relevo todo o conjunto de traços de carácter particular, todas as manifestações do espírito enquanto interioridade, assim como na concentração da alma sobre si própria, tal como se exprime o olhar. Do mesmo modo a escultura serve-se somente das foras da figura humana.” - HEGEL, G.W.F.; Estética - A arquitetura e a Escultura; Coleção Filosofia e Ensaios; Guimarães Editores; Lisboa. 1962; pág. 180.

³⁶ *Idem.*

³⁷ **FORTES, Manuel de Azevedo;** *Lógica Racional.* Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002; pp. 79-80.

2.3 - Ação, Gesto, Movimento

A escultura tem o corpo humano como matriz fundamental: o sonoro, o visual, o verbal e o movimento, são elementos da linguagem cujas potencialidades nascem com o corpo, e que no caso do ser humano, se expressam de modo significativo através de ações.

O corpo tem a escultura como veículo fundamental de comunicação. Ao analisar como o corpo humano pode ser apreendido, criado e imaginado na multiplicidade de expressões corporais, compreendemos que existe uma relação quase matemática entre a motivação interior de circulação e as funções do organismo. A fonte de onde a perfeição e mestria final do movimento deve fluir é o entendimento de uma parte da vida interior do homem, onde o movimento e ação se originam. Tal compreensão promove o fluxo espontâneo de movimento e garante uma vivacidade eficaz. O impulso interior do homem em relação ao movimento pode ser equiparado à aquisição de habilidade externa em movimento³⁸. Na dança, por exemplo, a sensibilidade para com a beleza física dos corpos e da sua expressão corporal, contribui para realçar a beleza do próprio movimento.

Desde os tempos antigos, a escultura conteve em si as manifestações culturais dos Homens na forma dos seus próprios corpos, em que o Homem deu a sua figura para dar forma às diversas maneiras de conceber-se a si mesmo, assim como para a criação do seu imaginário. Há uma ligação intrínseca entre a escultura e o corpo, pois a escultura foi reconhecida como a representação da imagem corpórea, dos Deuses (Divindades) e dos Homens.

Sabemos, no entanto, que quando afirmamos essa relação permanente em relação ao corpo, está-se a aludir à vontade dos escultores representarem de uma maneira figurativa, mimética.

Nas obras de Fídias (430-480 a.C.), como podemos observar (Fig. 13), tudo respira vida: o mínimo ponto, todas as formas, todos os movimentos, todos os membros. Aqui nada é insignificante e sem expressão, tudo é ativo e eficaz, e, por qualquer lado que consideremos a obra de arte, perceberemos que o impulso e as

³⁸ **LABAN, Rudolf**; *The Mastery of Movement*. 4ª Edição, Revista por Lisa Ullman; Dance Books, Ltd. Alton, UK, 2011; pág. 7.



Figura 13 - *Dionísio; Personificação do rio Ilíssos; Fragmento do friso da cela*

pulsações da vida livre, de uma vida que é a vida de um Todo, a expressão de um só contexto, de uma só individualidade, de uma só ação³⁹.

Contudo, cremos que a ligação entre escultura e corpo supera a pura representação figurativa, dado que antes de ser obra, a escultura é um objeto material, e, portanto, seja ou não antropomórfica, continuará a estar inabalavelmente referida a um corpo. Mesmo quando se trata de uma representação não-figurativa, a escultura refere-se sempre ao corpo, pois, tal como a Arquitetura, a Escultura é feita pelo Homem e para o Homem: no mundo construído, tudo é feito pelo homem e à sua escala. Existe uma relação próxima entre a corporeidade humana e a corporeidade da escultura, que se traduz na simplicidade de questões volumétricas, que ocupam o mesmo espaço físico e sensível que nós.

Segundo Hegel, a escultura, é uma criação imanente do espírito, pois em lugar de se servir, para as suas expressões, de manifestações simbólicas, implicando simples alusões ao espiritual, a escultura utiliza a figura humana que representa a existência real do espírito.

A escultura representa o espírito, não na ação, mas numa série de movimentos constituintes de uma ação, relativos a uma atitude, tendo um fim e tendendo para um limite, que nos empreendimentos e atos revelam um carácter, mas de uma maneira, por assim dizer, objetiva, imprimindo à figura um esboço de movimento ou uma atitude que represente um primeiro e ligeiro esboço de ação⁴⁰.

Ao representar o corpo sendo corpo (a corporeidade do corpo humano), a escultura fascinava os seus espectadores por essa “presença de realidade”, pela qual foi considerada desde a Antiguidade como depositária de poderes mágicos, propícia para a “totemização⁴¹” do homem e a materialidade da divindade, e, portanto, esteve sempre propensa ao mito e à superstição. Esta dita “totemização” está intrinsecamente ligada ao simbolismo do corpo, cuja materialidade (escultórica e formalmente) irá criar condições determinadas para a escultura, na sua convivência dentro do seu meio (a arte). Dado que, ao representar mimeticamente o corpo do homem através da matéria e pelo facto de ocupar o mesmo espaço físico que o do corpo humano, diferencia-se como um género, primeiro como corpo humano (representado) e segundo como corpo físico da escultura (espacialidade), ou seja, relacionam-se pelo facto de ambos serem *corpo*.

³⁹ HEGEL; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Lisboa: 1962; pág.16.

⁴⁰ HEGEL; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Lisboa: 1962; pp. 179-180.

⁴¹ TEIXEIRA, José – “*Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos (séc. XX)*”. FBA/UL, Lisboa, 2008; pp.165-173.

Nós, escultores, somos corpo e alma/espírito, concebemos uma ideia e ao materializarmos essa mesma ideia, estamos a dar corpo e, por conseguinte, estamos também a dar uma “alma”, uma parte do espírito a essa matéria. A escultura surge como um simulacro de uma realidade, que pode ser entendida como entidade mística, que adquire, junto do homem, os ditos “poderes mágicos”, acima referidos.

Podemos então dizer que a escultura faz parte das representações que o homem fez do seu próprio corpo, isto é, ocupando um lugar no espaço, a mesma zona física ocupada pelo corpo dos homens. Assim, as esculturas tiveram a “corporeidade” como característica central que as diferencia das outras formas da arte, por serem objetos materiais dotados de limites físicos que são perceptíveis pelos nossos sentidos. Se o carácter corpóreo veio determinar de tal maneira a escultura, também deverá gerar necessariamente relações com o meio em que se desenvolve, que como já foi referido, é o mesmo em que se desenvolvem os corpos e, por conseguinte, o mesmo do espectador. Também se irá desvendando a relação da escultura, dado que ao ser uma manifestação tridimensional, objetual e espacial, terá certas implicações dentro das categorizações artísticas. É, portanto, tarefa importante tentar desvendar e expor estas questões que voltam a articular a relação entre o corpo e a escultura.

A Escultura procura aproximar-se, tanto quanto possível, da verdadeira expressão do espírito, para reentrar em si própria, na sua interioridade que se afirma na relação conteúdo-forma e vice-versa, assumindo possibilidades diversas na sua materialização. Mas, também na escultura, o espírito não se exprime ainda de uma maneira puramente imaterial, ideal; tem necessidade, para se realizar, de uma aparência homogénea, de um invólucro corporal, que através da escultura, ganha corpo e apresentará uma individualidade espiritual sob a forma de uma manifestação material imediata e propriamente dita. Porque se o espírito se exterioriza, igualmente no discurso - a linguagem - essa exteriorização ou objetivação, em lugar de ter o valor de um material concreto imediato, não é para o espírito mais do que um meio de comunicação por intermédio do som, de um movimento, de um impulso do corpo inteiro e de um elemento abstrato representado.

A corporeidade imediata, pelo contrário, é a que representa a materialidade espacial, tudo o que está disposto no espaço tridimensional; mas, como já foi dito, a única forma que convém ao espírito é a da sua própria corporeidade, através da qual a escultura

realiza o incorpóreo na sua totalidade espacial⁴². É a Escultura que assinala este retorno do espírito a si próprio, a partir do maciço e do material.

A escultura é assim a representação do inteligível, do espírito relativo à mente, do pensamento às atitudes, a mais fiel e a mais conforme a natureza.

A figura tem, na realidade, um lado puramente abstrato da corporeidade humana concreta; o movimento, a ação, gesto ou atitude de um corpo provém de uma significação. Sendo a arte uma criação imanente do espírito, procede gradualmente e separa o que é separável segundo o conceito e a natureza da coisa, mas não na existência real. Por conseguinte convém distinguir a matéria que constitui o elemento da escultura, a corporeidade, enquanto totalidade espacial, e a sua forma abstrata, a *figura* corporal como tal.

A escultura encarna em si a própria espiritualidade, a finalidade e a independência em si, numa forma corporal conforme ao conceito do espírito e adequada à sua individualidade, e oferece à nossa contemplação o corpo e o espírito incorporados num todo indivisível⁴³. Quer se trate de uma estátua isolada ou de um grupo de estátuas, temos diante de nós a forma espiritual na sua plena e íntegra corporeidade, o homem tal como ele é⁴⁴.

O corpo pode ser visto como um emissor de signos/símbolos, sendo simultaneamente contendor de significações e expressões, que se articulam sob a forma de gestos, palavras e ações⁴⁵. Através deste processo, podemos descarnar o corpo até transformá-lo em puro material para significar, sobrando um quase-corpo sintetizado, como um elemento “sinalético”; no entanto, o próprio corpo /composição formal, resiste à ausência da corporeidade ao impor o limite designado pelo seu papel natural na função significante: o gesto, a ação, a expressão e plasticidade, como um significante da linguagem, ao tomar o corpo como veículo do sentido. A “infraestrutura” que a afetividade constitui nunca será sistemática, nem nunca se constituirá em linguagem, fugindo então para o gesto, para o simbolismo caracterizante dessa intenção. O corpo humano, como já foi dito, “ao ser corpo e alma”, descreve uma ação, que induz um gesto ou movimento; tal como a ação tem uma significação, um propósito, a sua “materialização” será reflexa. Contudo, devemos frisar que a observação e compreensão

⁴² HEGEL, G.W.F.; *Estética*. Coleção Filosofia e Ensaios In Folio; Guimarães Editores; Lisboa, 1993 - pág. 393.

⁴³ HEGEL; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Lisboa: 1962; pp. 172-173.

⁴⁴ HEGEL; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Lisboa: 1962; pág. 176.

⁴⁵ “A metáfora está no centro do pensamento simbólico”; GIL, José; *Metamorfoses do Corpo*, pág. 32

das intenções/símbolos/signos da ação e do gesto variam em cada cultura, tempo e espaço.

Por exemplo, numa situação em que um escultor queira desenvolver uma obra que num determinado contexto obriga a representar dor, angústia, tristeza (numa situação representada/traduzida por um corpo humano), esse mesmo corpo deve transmitir essa mesma dor, o sentimento ou ação que vem da alma, de uma determinada vontade. Essa mesma **ação, gesto ou movimento particular caracterizante** (uma ou duas mãos a tapar o rosto, o corpo encurvado sobre si próprio), induz o que se quer “retratar”. Por exemplo, podemos observar três manifestações distintas de alguém em sofrimento, nas obras abaixo apresentadas: a primeira, *Mademoiselle Alix Lesgards* de Simões de Almeida (Sobrinho) (fig. 14)⁴⁶ mostra uma figura feminina debruçada, despida e despojada, apresenta-se fechada sobre si própria; na segunda obra, *A dor* de António Teixeira Lopes (fig. 15), podemos observar uma figura igualmente feminina desfalecida e desesperada perante a dor, com a cabeça encostada e o corpo desamparado; já na terceira representação, *A História* de António Teixeira Lopes (fig. 16), a dor surge representada através de uma figura andrógina, sob outros contornos⁴⁷, “*o rosto, que parece não ter idade, acompanha a solenidade geral, mostrando-se impassível, quase inumano no seu autoconvencimento, olhando-nos sem nos ver, do alto da sua infinita sabedoria, esboçando apenas uma suave melancolia como todos aqueles que observam a inelutável passagem do tempo*”⁴⁸.

⁴⁶ Obra da autoria de Simões de Almeida (Sobrinho). Escultura do túmulo da Mademoiselle Alix Lesgards. A obra foi encomendada por uma amiga da Mademoiselle Alix Lesgards, distinta professora nascida em Toulouse, que contrata José Simões de Almeida (Sobrinho) para fazer uma escultura tumular de homenagem. A obra original encontra-se no Cemitério dos Prazeres em Lisboa. É uma escultura Naturalista, realizada no século XX entre 1904 e 1907, durante a estadia do autor em Paris na condição de Bolseiro.— in [http://www.belasartes.ulisboa.pt/wpcontent/uploads/2016/10/E_2016_180ANOS_simoesdealmeida.pdf] _consultado no dia 28-11-2016]

⁴⁷ “*Em 1898, Teixeira Lopes realiza para o Cemitério dos Prazeres um monumento fúnebre que evoca Oliveira Martins. A obra é conhecida como A História. (...) Sendo um monumento, o escultor trata-o de novo como uma peça íntima, recolhida sobre si mesma, ignorando tudo o que está além do estrito espaço físico em que se encontra sentada. De algum modo a mulher que alegoriza A História comporta-se, em termos de pose, como se estivesse recolhida num nicho despojado, composto por uma vaga sugestão de arcaria medieval albergando o desenho polifónico de uma rosácea. A História, nesta figura de mulher, é um ser austero, de algum modo desajustado do discurso imaginativo, problematizador e envolvente dos livros de Oliveira Martins. (...) esta mulher, esta História, apresenta um corpo seco e hirto, oculto num grande manto que parece cobrir o nada, um grande oco sem o tradicional sentido corpóreo que Teixeira Lopes sempre deu às suas peças.*” - PEREIRA, José Fernandes (dir.) - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005; pág. 362.

⁴⁸ *Idem*.

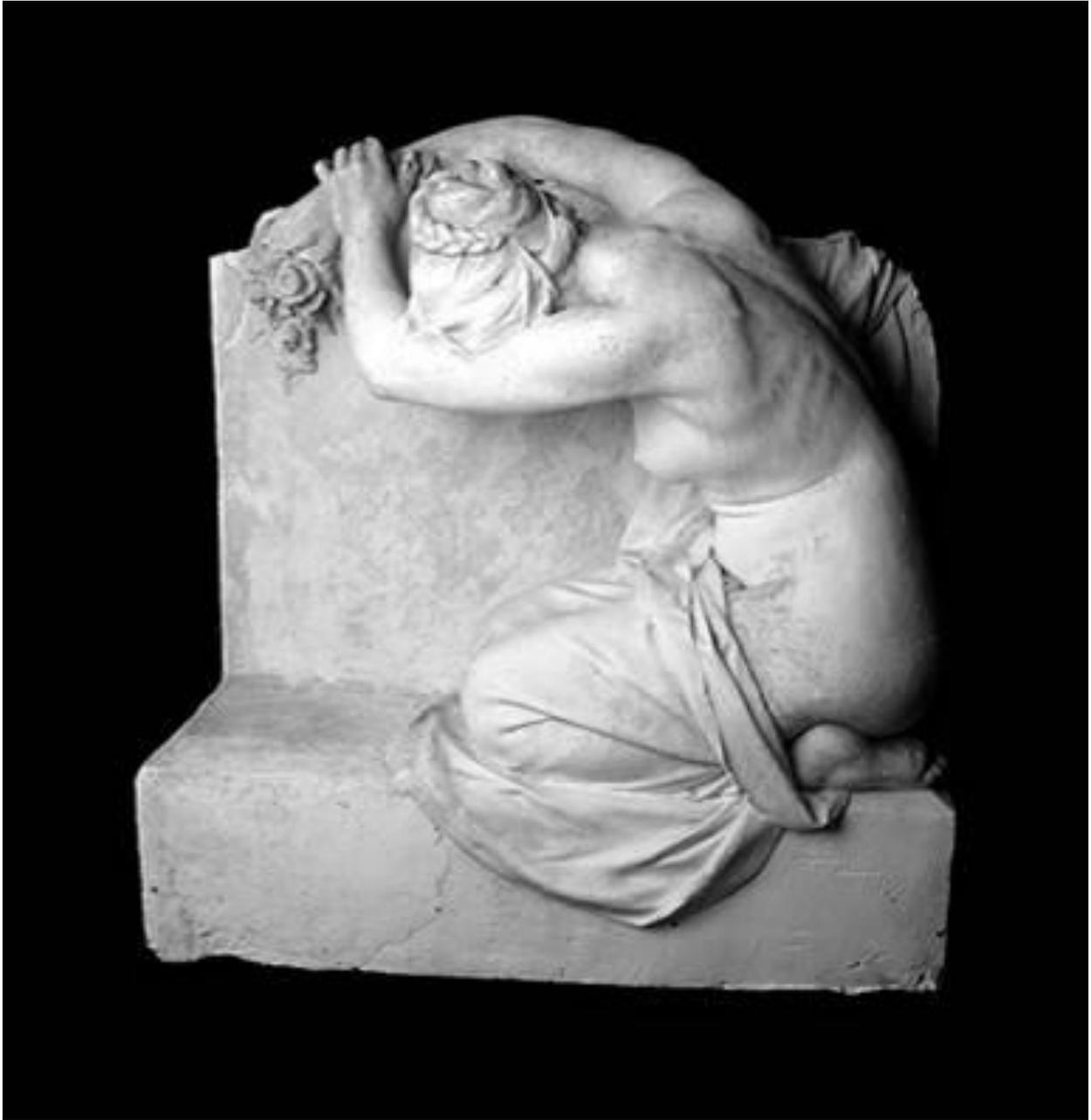


Figura 14 - *Mademoiselle Alix Lesgards*, 1920. Simões de Almeida (sobrinho).



Figura 15 - *A dor*, 1898. António Teixeira Lopes.



Figura 16 - *A História*, 1898. António Teixeira Lopes.

Assim, todo o “sistema” de significação inerente impõe certas “restrições” às descrições dos movimentos aos quais se atribuirão limites “artificiais (será, por exemplo, o corpo apercebido pelo outro), ou seja, o modo como o escultor vai dar ênfase a esses movimentos característicos do ser humano, confere muitas vezes uma expressão superior, que permite uma identificação/significação mais imediata. Na representação de um corpo em movimento, há que ter presente que qualquer gesto é reflexo de uma sensação ou estado de alma, um movimento revela sempre uma intenção “*desde a mera deslocação no espaço à expressão de um sentimento*”⁴⁹.

Sobre a figura em ação, Juan Bordes (1948), explica que o movimento de uma figura é um problema que os teóricos da arte têm tentado tratar a partir de quatro aspetos: das suas regras compositivas, das deformações dos seus contornos, das variações de proporção e significados da sua imitação. Cada uma tem suas especificações sobre o desenho, anatomia, proporção e a fisionomia.

Leon Battista Alberti (1404-1472), através de múltiplos estudos, concluiu que o movimento da figura é o principal instrumento do artista ao contar uma história: “*Alguns movimentos são da mente e que aos quais chamaremos de prestação (...) outros são do corpo; e para os que são do corpo, diremos que se movem em várias maneiras, quando cresce e encolhe, quando decaí na enfermidade e recupera a saúde, e quando muda de posição*”. Estes são três categorias que Aristóteles, na sua *Physica*, grande tratado sobre o movimento, e que é a fonte óbvia de Alberti. Os movimentos mecânicos são limitados a seis: cima, baixo, esquerda, direita, para trás, para frente e ao redor, e sempre baseados estudos em fontes clássicas gregas e latinas (*Timeu* de Platão e obra de Quintiliano)⁵⁰.

⁴⁹ **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010] – pág. 257.

⁵⁰ **BORDES, Juan** – *Historia de las Teorías de la Figura Humana: El dibujo, la anatomia, la proporcion, la fisiogonomia*. Madrid, Cátedra, 2003.

III- REPRESENTAÇÃO E MIMESE

Representação é um termo oriundo do latim (*representazione*) que significa a tradução de uma ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de alguma coisa. Em termos filosóficos refere-se ao conteúdo apreendido pelos sentidos, pela imaginação, memória ou pelo pensamento na elaboração de uma coisa concreta, abstrata ou intelectual, a partir da qual a mente tem presente a imagem, a ideia ou o conceito que correspondem ao objeto que se encontra dentro ou fora da consciência.

Através da escultura podemos observar e questionar como os homens se conceberam a si mesmos através da história e depositaram nela os seus conflitos, frustrações e sonhos, o que nos permite abordarmos a história do corpo humano através do estudo da sua representação. A história da escultura está intimamente ligada à história do corpo, na medida em que sempre houve corpos representados tridimensionalmente, vínculo, esse, que permaneceu inalterável até hoje⁵¹.

Com esta ideia, a escultura teve sempre a função de reproduzir uma realidade fenomenológica. Uma figura escultórica não é só uma presença pela sua representação anatômica e de movimento (“corpo” /corporeidade) mas também uma atitude (ou representação) moral (“alma” /significação)⁵².

Aristóteles explica que esta relação, intrínseca aos sentimentos do homem, (*katharsis*⁵³) é a primeira de uma larga série de conceções que atribuem valor moral do consumo de obras de arte, e quando se diz consumo refere-se à percepção e à fruição das mesmas. Este conceito está sempre presente na figuração da obra, expresso na qualidade da verossimilhança de acordo com a sua natureza, como se verifica em qualquer obra de arte que ascenda ao plano do simbólico⁵⁴. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real⁵⁵. Esta conceção remete-nos para uma noção de espaço-tempo que consolida o processo representativo, em função do modelo cultural de referência em que se instaura a consciência da percepção, significa isto que, enquanto processo de consciência, qualquer sistema epistemológico constitui sempre um meio de representação do real, uma vez que

⁵¹ FLYNN, Tom - *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Akal, 2002; pág. 7.

⁵² TEIXEIRA, José – *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos (séc. XX)*, FBA/UL; 2008; pág. 17.

⁵³ ARISTÓTELES – *Poética*. 4ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.- ver Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, pp. 15-21.

⁵⁴ PANOFSKY, Erwin - *Ideia: A evolução do conceito de Belo*; tradução de Paulo Neves; Ed. Martins Fontes, 2ª Edição. São Paulo, 2000.

⁵⁵ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*; Relógio de Água, 1991; pág. 9.

substitui o referente vivo pela linguagem. É esse processo de substituição sem sobreposição e codificada que faz da representação o modo privilegiado de produção de sentido do mundo para o sujeito. Por isso, não se deve reduzir aos diferentes elementos nela determinantes: nem ao sujeito nem ao objeto, nem ao sensível nem ao inteligível, nem ao existentes nem ao inexistente.

A representação surge assim como uma simulação da realidade, onde um sistema científico com os seus modelos de pensamento, perspectivados em torno da decifração do real, constitui sempre um modo de representação, ao integrar uma realidade que contém sempre um duplo ou um simulacro de si⁵⁶; esta consciência pressupõe sempre a figura de eu/outro, em que o “eu” se desdobra para haver a possibilidade de pensar na figura virtual de um outro. O outro é uma figura exteriorizável do “eu”, mediado pela alteridade da linguagem, enquanto o “eu” corresponde ao “em sim mesmo”, traduzido na presença imanente do ser. Esta problemática acerca-nos, também, da duplicidade de conceitos, herdados dos dois mais conhecidos filósofos do mundo grego, Aristóteles e Platão, onde a representação surge associada ao termo *mimese*, vinculada pela percepção do que é semelhante⁵⁷. Contudo, embora, por natureza, o simulacro assente num suporte sóico, a representação dá-se numa exterioridade a esse mesmo suporte significativa, a essa dimensão constituinte do signo, encontrando o seu fundamento numa exportação que interseja uma exterioridade referencial, para estabelecer um elo onde minimamente se detenha com sentido. Mas, apesar desta necessária exteriorização do “suporte-signo”, muito menos a representação pode fazer coincidir este suporte com o representado ou objeto-referente, ao qual nunca se pode substituir. Mas a representação não é o vazio entre estas duas dimensões (signo/referente), antes é o que a preenche coma produção e estabilização de sentido para o sujeito: a representação é um elo de contiguidade significativa e expressiva dos elementos que separa - sujeito/significante/sujeito.

A representação assenta numa distinção entre o que representa, que implica uma *presença*, e o que é representado, que coloca sempre o problema de uma *ausência* entre

⁵⁶ **BAUDRILLARD, Jean** - *Simulacro e Simulação*; Relógio de Água, 1991; pág. 11.

⁵⁷ Quando Aristóteles fala na noção de *mimesis* (“imitação”), podemos fazer um paralelismo com a “República” de Platão, onde também se desenvolve sobre este conceito, “importante nos diálogos do Mestre ateniense, particularmente – mas não só- na República, onde, de acordo com o plano educativo para a cidade ideal, o autor condena sucessivamente as imitações de tudo o que não for perfeito, e termina por declarar que a *mimesis* está três pontos afastada da natureza, logo, distante da verdade.” - **ARISTÓTELES** – *Poética*. 4ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.- Ver Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, pág. 10.

⁵⁷ **BAUDRILLARD, Jean** - *Simulacros e Simulação*; Relógio de Água, 1991; pág. 13.

⁵⁷ **ARISTÓTELES** – *Poética*. 4ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011; pág. 48.

as duas. Nesta contraposição entre presença e ausência, pragmaticamente surda para a eficácia da representação, atua essa relação de uma coisa que representa outra coisa.

Se a representação abre para um “outro” representado, exterior à presença do que representa, se ela lhe está exterior, então tem que atuar no fechamento ou redução dessa relação com o que se quer representar de modo a determinar o próprio vínculo a estabelecer, para supostamente se adequar ao que representa.

A estrutura da representação do pensamento metafísico já foi o mesmo comparado ao oráculo antigo, criando um duplo da realidade e do acontecimento, que o prediz e não se encontra aqui, mas além, pelo que o real imediato só pode ser compreendido como expressão de um outro real, que lhe confere o seu sentido e realidade.

Platão lançou para o mundo ocidental o estigma deste funcionamento duplo ou de segundo grau de representação, de estrutura metafísica: por um lado a relação entre o significativo que representa e a realidade sensível, mas depois para gestão desta relação, outro grau entre esta realidade e os protótipos das ideias – assumindo-se esta como a primeira e originária relação, que gere os graus de verdade, das relações da outra, tornada secundária.

A própria mimesis do sistema de representação, com o equilíbrio sincretizado com marcações aristotélicas, viveu entre estes dois paradigmas praticamente até à Era Contemporânea: ou seguir o modelo da realidade sensível (concreto); ou seguir o modelo do mundo das Ideias (abstrato).

O termo imitação (*mimese*) é de maior problemática, porque a sua denominação altera-se e contrai incessantemente com o movimento da dialética; e outro tanto ocorre com os seus substitutos e sinónimos, *methexis* (participação), *homoisis* (parecido) e *paraplexia* (semelhança).

Todas as formas para Platão são imitações e num sentido mais restrito são imagens falaciosas que não são como são, mas como parecem que são... A arte pode oferecer autênticas semelhanças, não só de aparências, mas de realidades, e imitam inclusivamente, o caráter ou personalidade da alma humana, sendo possível julgá-las pela sua verdade ou semelhança com o real. “*Primeiro deve-se ter o conhecimento da natureza, depois um conhecimento da exatidão da cópia e em terceiro lugar um conhecimento da perfeição com que a cópia é executada*”.

Na escultura figurativa, todo o princípio da mimese está implícito, mas as teorias clássicas sobre a mimese, tinham unicamente um significado de referência. Uma representação visual de algo, significa uma coisa do mundo, uma imagem “*de ahí*”, como

escreve Aristóteles. Significa também o prazer que todo o homem experimenta frente a uma obra de arte ao vê-la; averigua, infere-a, descobre o que é cada objeto, e dá-se conta de que o homem é um homem em particular. A imitação é o natural; e o reconhecimento dessa imitação é causa natural do prazer do homem.

Para Aristóteles, a *representação/mimese*, reside na possibilidade de substituição de uma coisa por outra; a consciência do “eu” /pensamento desloca-se para o exterior para se acercar da figura do “outro”. A representação surge como poder dialético, mediação visível e inteligível do real, ao apresentar um “duplo”. “*Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro*”⁵⁸, finge ser uma aparência, no sacrifício simulado do ser corpo, a fim de salvar o seu princípio de realidade – esta relação surge da corporeidade, da presença do corpo e da relação que temos com o mesmo, ao sermos também “corpo”.

Na *Poética*, de Aristóteles, o conceito de *mimese* refere-se fundamentalmente à ao teatro, mais especificamente à tragédia grega, que consiste num enredo encadeado por eventos que lhe concedem a estrutura. Este enredo tem como principal função imitar as ações do Homem: “*É que a tragédia não é uma imitação dos homens, mas das ações e da vida*”⁵⁹, tal como se verifica na escultura figurativa. Enquanto escultores, o nosso processo criativo tem como base as nossas vivências, a nossa experiência, que conscientemente ou não, influencia sempre as nossas escolhas. A observação e a imitação (*mimesis*) são assim base de aprendizagem e conhecimento, sendo intrínsecas à atividade humana.

A escultura, tem vindo a ser, desde os seus primórdios, a representação do real – contudo, ao implicar o termo “real/realidade”, é preciso contextualizar que a imitação, por mais fiel possível que seja, é sempre influenciada por fatores particulares de cada tempo histórico, social e religioso específico.

*“As representações humanas surgem dos princípios, dos modelos apreendidos e dos conceitos metafísicos, éticos e estéticos próprios a cada civilização”*⁶⁰.

⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*; Relógio de Água, 1991; pág. 13.

⁵⁹ ARISTÓTELES – *Poética*. 4ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011; pág. 48.

⁶⁰ SILVA, João Castro - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010]; pág. 231.

Ao estabelecer os diferentes tipos de morfologias que encontramos ao longo do tempo, em função de distintas maneiras de conceber o corpo humano, diferentes maneiras de olhar o mundo através da representação de um corpo, surge a consciência da importância da observação, a qual dá início a um processo (interior) de criação. Da observação partimos para a mimese: a mimese representa a forma como nos revemos em corpo, função de um tempo feito de especificidades distintamente estabelecidas.

A mimese compreende igualmente, na sua dimensão, as relações entre a expressão interior e a revelação exterior: assumindo o conteúdo espiritual como motor para a forma exterior e vice-versa, permite o entendimento, construção de um corpo, real ou esculpido, através de variadas conceções.

“A mimese do corpo é mais do que isso: o ser humano é indivisivelmente corpo e espírito numa entidade só. As expressões físicas são sempre reflexo de expressões psíquicas. Somo ou agimos por determinada sensação. Assim, e ultrapassadas as dificuldades técnicas na representação de um corpo em movimento, há que ter presente que qualquer gesto é reflexo de uma sensação ou estado de alma, um movimento que revela sempre uma intenção desde a mera deslocação no espaço, à expressão de um sentimento⁶¹”.

A memória pode ser vista como uma estruturação individual a partir de referentes (que constituem o nosso dicionário imagético) que retivemos ao longo da vida, o que existe para nós, é dependente da nossa compreensão.

Perante a admiração de um objeto, a palavra pode ser omitida. Os olhos vêem e a necessidade da palavra para partilhar esta experiência da fruição pode ser secundarizada. Em quaisquer outras experiências por onde não passa a visão, sentimos a necessidade de convocar a linguagem para a descrever. E essa, ficará sempre aquém, ou é significativamente mais subjetiva do que a verdade vivida pelos olhos.

A escultura é um processo de realização formal tridimensional que se baseia em representações concetuais ligadas diretamente a uma expressão interiorizada de sentimentos, reflexões ou encadeamento de ideias. O desenho é a materialização de um gesto, a eternização do efémero através de um registo, a sintetização de um momento que se desenvolve no espaço e no tempo. Por ser a mais essencial e espontânea forma de

⁶¹ Ibidem, pág. 257.

expressão artística, revela-nos características que nos distinguem dos restantes animais: a capacidade de abstração e de simbolização, sem as quais o desenho seria impossível.

A imposição de traduzir uma realidade tridimensional num suporte bidimensional obriga a sintetizar os dados provenientes da experiência do homem no mundo, num conjunto de elementos cuja aparência é puramente espiritual e abstrata na sua realidade desenhada, representativa e universal, simbólica e individual. Desenhar é então equivalente a pensar⁶², desenha-se com a mesma intenção com que se escreve, o desenho é definidor de uma ideia, o meio de dar forma a um pensamento.

Processo de entendimento sobre o mundo e veículo de conhecimento, a prática do desenho baseia nos seus modelos de aprendizagem e desenvolvimento na observação e representação, as suas relações e proporções que adquirimos um verdadeiro entendimento da essência dos objetos e dos espaços que os definem e nos rodeiam. É, desde sempre, conotado com o campo da reflexão, íntimo e individual; o desenho revela o conhecimento que temos das coisas e é a expressão primária do nosso relacionamento como mundo.

Pelo facto de ser corpo, a escultura estabelece uma série de relações mediando a interrogação do homem e do seu corpo com o espaço propriamente dito. Sabemos que num primeiro momento o espaço se concebeu em escultura-espaco como volume, isto é, como a pura corporeidade do objeto escultórico sem abarcar o circundante, mas também se concebeu noutros momentos como um lugar determinado (como no barroco e as suas escultura/instalações, ou a influência significativa exercida pela localização do monumento na cidade), onde a escultura aparece determinando o *locus* (lugar), na medida em que este é definido como um sítio determinado por relações de significação, atendendo às suas variáveis significativas, físicas, psicológicas ou geométricas.

Todo este conhecimento feito em ação foi incorporado “corporalmente”: situo-me num determinado mundo de acordo com um conhecimento que é corporal, eu sei que através dos meus sentidos onde os objetos estão, posso perceber a sua distância, sem necessidade de a medir empiricamente, posso determinar os meus movimentos para não chocar contra eles sem ter que conhecer com antecedência a sua situação. Por conseguinte estabelece-se um sistema de classificações baseado no corpo e, portanto, dependente das habilidades que esta possua. Assim, o esquema corpóreo é um sistema de orientação, proporção e localização que depende de cada sujeito e, finalmente, o seu sistema de posições será o seu próprio corpo.

⁶² **BORDES, Juan** – *Historia de las Teorías de la Figura Humana: El dibujo, la anatomia, la proporcion, la fisiogonomia*. Madrid, Cátedra, 2003; pág. 18.

Se entendermos a representação do corpo como composição, como uma “imagem”⁶³, compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção, existência de um sujeito; imaginária ou concreta, essa “imagem” passa por alguém que a produz ou reconhece⁶⁴. Supõe-se assim que a “natureza” não nos propõe imagens, mas que estas são forçosamente culturais. Platão define a imagem dizendo que “Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras, em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste género”⁶⁵. A Imagem é, portanto, o espelho, o reflexo e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação, evidenciado assim o facto de que a imagem seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares.

A moralidade final afirma a superioridade do Senhor criador das coisas e a beleza da imagem não é mais do que o reflexo de uma beleza superior⁶⁶.

Assim, tal como foi anteriormente referido, outro conceito que pode ser relacionado à representação escultórica é a ideia de simulacro, esta transmutação de corporeidade e presença (que já havia sido tratada por Platão, no diálogo Sofista⁶⁷), no qual a arte de copiar (*mimese*) é separada da arte do simulacro, definindo-a como algo que é semelhante ao belo, mas que não se assemelha ao original.

Contextualizando no encadeamento de diferentes outros fatores de relação entre o corpo humano e a escultura, confirmamos a importância que a *mimese* e a representação do corpo humano possuem para a aprendizagem e prática da escultura, na sua globalidade⁶⁸.

⁶³ De um modo mais ou menos confuso, recordamo-nos de que “*Deus criou o Homem à sua Imagem*”. Este pressuposto já não evoca uma representação visual, mas sim uma semelhança. “*O Homem-Imagem de uma perfeição absoluta, para a cultura judaico-cristã, junta-se ao mundo visível de Platão, sombra, “imagem” do mundo ideal e inteligível, nos fundamentos da filosofia ocidental.*” Do mito, alegoria da caverna à Bíblia, aprendemos que somos nós próprios, imagens, seres que se assemelham ao Belo, ao Bem e ao Sagrado. **JOLY, Martine** – *A Imagem e os Signos*. Trad. Laura Carmo Costa. Edições 70, Lisboa; 2005; pág. 17.

⁶⁴ *Ibidem*; pág. 13-14.

⁶⁵ **PLATÃO** – *A República*; 5ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987; [509e – 510a].

⁶⁶ **PEREIRA, José Fernandes** - “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” *Arte Teoria*, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pág. 9.

⁶⁷ **STOICHITA, Victor** – *The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock*. Trad. de Alison Anderson. United States of America: The University of Chicago Press, 2008; pág. 1.

⁶⁸ **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010]; pág. 3.

Como teoria da representação, o conceito de simulacro, só é possível partindo da técnica, do dar forma à matéria, para chegar a uma figuração que simula a realidade, dando a impressão de vida e de movimento⁶⁹.

O ser humano expressa-se na sua comunicação por palavras e atitudes, que têm correspondência com os estados de alma. Na escultura, esses mesmos estados de alma, sensações ou sentimentos, são materializados através do corpo/forma, de uma atitude corporal com a qual nos identificamos.

Reforçando o papel desempenhado pelo corpo na função significante (simbolismo), testemunhamos uma dupla possibilidade do corpo se elevar a uma espécie de “metalinguagem” e os próprios limites desta possibilidade. A linguagem faz do corpo um meio de comunicação dependente da linguagem articulada, faltando-lhe os significantes para desempenhar corretamente este papel. Utilizando o corpo como sistema de signos para significar os mesmos significados que a linguagem, esta “metalinguagem”, é capaz de substituir todas as outras conseguindo, num contexto cultural determinado, abolir o máximo de equívocos que a linguagem arrasta consigo: no interior de uma mesma cultura, os gestos, a expressividade corporal, os signos do corpo, obedecem a uma codificação que é imediatamente compreendida pelo “público”⁷⁰.

Ao observarmos o desenvolvimento da escultura ao longo do tempo, reconhecemo-la como umas das formas expressivas que existem, e com a qual o homem consegue dar vida a simulacros (tangíveis e visíveis de organismos estruturados e de certo modo, viventes). Assim como nas outras “artes imitativas”, a um só objeto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma ação, deve ser a imitação de uma ação una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo⁷¹.

Outros conceitos como imagem, forma, significação e simbologia ajudam-nos a definir a escultura como objeto de interpretação, “objeto” principal esse, o corpo. Também a presença, o efeito da presença e evidência, tem origem na comparação entre a dimensão de uma obra com quem a observa, numa experiência em que a forma/corpo humano e o ser (humano) ficam intimamente ligados. A referência da escultura ao corpo

⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*; Relógio de Água, 1991; pág. 13.

⁷⁰ GIL, José - *Metamorfoses do corpo*; Lisboa; 1980; pp. 25-26.

⁷¹ ARISTÓTELES – *Poética*. 4ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011. - Ver Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, pág. 53.

descreve uma dupla relação no que se refere ao objeto: em primeiro lugar, estar referida espacial e sensorialmente ao corpo; em segundo lugar, ao ser objeto, terá no corpo o seu epicentro simbólico e relacional. O objeto quanto ao seu tamanho, função ou significado estabelece tais relações com o corpo, de tal maneira que se convertem noutra forma de representação do objeto e, a partir destas o corpo estará sempre presente.

IV – A ESCULTURA COMO REFLEXO DA CIVILIZAÇÃO

Se a escultura muda, também mudará a maneira de conceber o corpo, e, portanto, também será reflexo de que alguma mudança importante acontece dentro do seu contexto histórico, que é o que em definitivo determina o significado dos conceitos. Por outro lado, se é o contexto que se altera, ao definir tanto o corpo como a escultura, tenderão necessariamente a transformar-se. Se o corpo se move, a escultura também se moverá⁷².

“Base da representação antropomórfica ocidental, a representação do corpo humano é a tradição escultórica mais antiga, que enraíza a imagem do homem junto do pensamento do Criador de uma forma profunda e que nos remete para os primórdios da nossa existência. Isto deve-se, acima de tudo, à singularidade do motivo e à importância que cada homem dá ao seu próprio corpo e simultaneamente, à importância do corpo – a sua centralidade mesmo – como matéria e conhecimento”⁷³.

O conceito de corpo não é uma ideia imutável na história do Homem, a mudança é a característica que melhor o define, e é esta a possibilidade de transformação que, sendo o corpo um veículo transmissor, foi sendo preenchido ao longo do tempo com conteúdo e sentidos. Somente dessa maneira é possível falar de uma história do corpo, entendida como classificação temporal das formas particulares como as diferentes sociedades têm entendido esse conceito, e assim, compreender de que forma tais concepções foram transferidas de cultura para cultura⁷⁴.

A representação do corpo reflete, na sua generalidade, os padrões sociais, estéticos e morais da época em que a obra foi realizada.

Como exemplo, o nu é um tema complexo de abordar pelas suas múltiplas variantes, tanto formais, quanto estéticas e iconográficas. No contexto desta investigação, não nos interessa tanto as particularidades de cada época, mas a relação do ser humano, a cada tempo, espaço e pensamento.

O estudo da representação do corpo humano remete-nos às primeiras manifestações e desenvolvimentos de formas escultóricas baseadas no referente mais

⁷² **CORREIA, Victor (org.)** – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte, vol. 1*; Lisboa, 2014; pág. 318.

⁷³ **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010]; pág. 256.

⁷⁴ No caso do corpo, para o conceder de significação convergem aspetos físicos, estéticos, políticos, morais ou religiosos, cujos conteúdos dependeram da totalidade social no tempo histórico em que é gerada, isto é, de variáveis culturais (o grupo humano e a sua localização geográfica), e temporais (o tempo histórico de tais sociedades). – **CORREIA, Victor (org.)** – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte, vol. 1*; Lisboa, 2014; pág. 320.

próximo e intrínseco de que dispomos, o próprio corpo. Representação essa que esteve sempre presente, de uma forma ou outra, ao longo da história. No entanto, os seus modos variaram muito de época para época e de lugar para lugar, sendo condicionadas por valores e juízos de cada sociedade e de cada momento histórico. A representação do corpo pode também variar de indivíduo para indivíduo num mesmo período de tempo, num mesmo lugar e num mesmo grupo social⁷⁵. Essa intenção revela o ato de conhecer o universo pelo próprio homem, que logo começa por ser um (re)conhecimento de si próprio.

A toda a representação do corpo humano está implícita a ideia que o escultor tem do corpo, ideia essa expressa através dos meios que possui. Teremos sempre uma métrica essencial de construção, linhas estruturais de composição e desejo de encontrar o cânone perfeito, expressão universalizante do corpo humano. Estão ainda sempre presentes os valores tácteis da voluptuosidade natural do corpo humano em que as formas se dão de *per se*, sem outra necessidade de fundamentação que a sua existência real. É através da mão do escultor que a forma encontra a sua materialidade, volume e matéria, sujeito e objeto, exterior e interior elaborando-se reciprocamente⁷⁶.

Assim, se o corpo tem sido o centro de referência predominante da representação escultórica, pode-se afirmar que ao representá-lo a escultura contenha também parte da sua própria história particular, pois é o seu primeiro instrumento, e através deste último contém também parte das estruturas do contexto cultural que lhe dá forma e significado. Se o corpo possui uma história particular como conceito, esta tem de estar contida na escultura; da mesma maneira, se a escultura teve o corpo como principal referência, através deste necessariamente terá representado uma particularidade cultural de uma sociedade.

É possível que a escultura, de uma forma ou de outra, se refira a uma conceção particular do corpo, assim como também às conceções valorativas gerais de uma sociedade, podendo também ser portadora de uma maneira particular de entender a própria disciplina da escultura, ou seja, a forma como a própria escultura foi exercida em termos disciplinares, técnicos, políticos ou sociais⁷⁷.

⁷⁵ Sobre as Representações do Corpo na História da Arte - **CORREIA, Victor (org.)** – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte, vol. 1*; Lisboa, 2014; pág. 12-29.

⁷⁶ **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimése e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010]; pág. 231.

⁷⁷ **CORREIA, Victor (org.)** – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte, vol. 1*; Lisboa, 2014; pág. 320.

Não há uma escultura, mas tantas quantos os sistemas de representação que regem a criação artística e todas elas são, ou fazem, a Escultura. Podemos dizer que, para o imaginário ocidental o conceito de escultura anda associado ao discurso clássico regido pela *mimesis* que permite uma identificação rápida com o modelo, parâmetro vinculado habitualmente à representação do corpo.

Mais do que um fazedor, o artista (por exemplo, Vitruvius, séc. I a.C.; Cennino Cennini (1370 – 1440); Lorenzo Ghiberti, 1381-1455; Benvenuto Cellini, 1500-1571) era um pensador que se expressava através duma linguagem não-verbal constitutiva das obras. A Arte não era então uma questão exclusiva de materiais, de tecnologias, mas era dotada de um pensamento visual com gramática e semântica, próprias⁷⁸. Pode-se dizer que havia uma empatia poética.

Era mais difícil este comércio intelectual com o escultural, na qual o simulacro representativo tem uma materialidade mais afirmativa e incontornável. Pode-se afirmar que nenhuma obra de arte existe sem uma teoria que a sustenta que ela própria demonstra e desenvolve⁷⁹.

A escultura contém, portanto, um fragmento importante da história do corpo, sendo um elemento que fala dos acontecimentos históricos e culturais em geral, e dos assuntos próprios do corpo, em particular. O corpo humano e a sua representação, foram recetáculos sensíveis a várias interpretações, assimilando morfologias variadas que expressam o pensamento específico de cada contorno histórico. Para o entendimento desta investigação, é necessário compreender sumariamente as variadas morfologias que foi adquirindo, sendo a mais significativa e abrangente ,para o desenvolvimento do eixo fulcral da investigação, a constituição do Nu, reflexo de uma sociedade focada na cultura do corpo. A esta cultura antecede a um período que tinha como principal cariz representar deuses e divindades, conferindo ao corpo um sentido sagrado, de culto, que remete para uma ideia ou conceção de uma entidade.

Este pressuposto foi igualmente transmitido à escultura da Antiguidade, onde podemos observar um conjunto vasto de referências a figuras mitológicas, que se assemelham fisionomicamente ao homem comum, apresentam um corpo musculado e cuidado, Ideal, reflexo de uma motivação social e cultural marcada pela educação do

⁷⁸ PEREIRA, José Fernandes - “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” *Arte Teoria*, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pág. 6.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 7.

corpo. É de notar que há um fator transversal na representação do corpo humano ao longo dos tempo, a sua fisionomia é mais ou menos desenvolvida face à sua carga simbólica. Ou seja, depende da importância que cada civilização e tempo histórico lhe confere; o ratio ideia/forma varia em relação ao seu conteúdo/significação, tendo em conta as premissas de cada momento.

O nu pode ter diversas interpretações e significados, da mitologia até a religião, passando pelo estudo anatómico, ou ainda como representação da beleza e ideal estético da perfeição; contudo, há que estabelecer a distinção entre despido e nu. A palavra “nu” não contém em si, na aplicação culta, qualquer ideia de desconforto ou impudor. A vaga imagem que ela projeta não é a de um corpo em situação pouco normal, e indefinidamente desprotegido, mas sim a do corpo equilibrado pujante e como consciente da sua própria razão de ser: o corpo recriado.

Através do estudo da estatuária da Grécia Clássica, como exemplo, podemos dizer que a representação de homens despojados das suas roupas nas esculturas, coincidia com a nudez que os Gregos cultivavam na Atenas de Péricles (430 a.C.), e essa nudez não era senão a incarnação do seu ideal de democracia e de abertura, onde expor o corpo teria uma similitude com o expor uma opinião. A educação do corpo que cultivaram no ginásio, palavra que provém de *gymnoi*, que significa “nu”, revela o objetivo grego do controle tanto físico como do domínio das paixões, cuja correspondência escultórica Flynn⁸⁰ encontra ao analisar o efebo de Crítio (fig. 17), pois afirma que essa escultura encerra a virtude grega da *sophrosyne* (prudência), o domínio interior que tanto educa para a cidade como abre caminho para a luz e evita o caos e a desordem.

⁸⁰ FLYNN, Tom - *El Cuerpo en la Escultura*. Madrid, Akal, 2002; pág. 7.

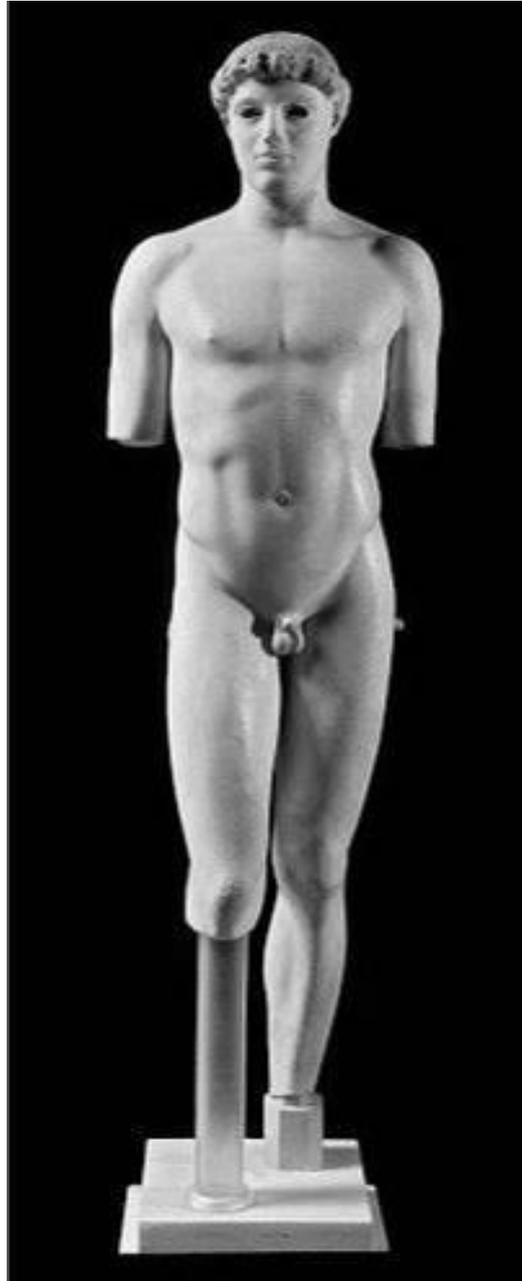


Figura 17 - Efebo de Crítio c. 485- 480 a.C.

O corpo humano, na sua nudez, foi um tema central da arte, contudo, não é um daqueles assuntos que podem ser transmitidos à obra de arte por simples transcrição direta; como ideal de beleza, o nu foi um tema recorrente na produção artística praticamente em todas as culturas que se sucederam no mundo ao longo do tempo.

Frequentemente, ao olharmos para o mundo natural e animal, identificamo-nos de bom grado com aquilo que vemos; e pode ser criada uma obra partindo dessa espontânea identificação⁸¹.

O nu na sua expressão, tem sofrido limitações no espaço e no tempo⁸², desde os primórdios da humanidade tornou-se um distinto componente estético, pois como “corpo” é um referente que nos é bastante próximo, e constitui um ideal de beleza que vai mudando com o tempo, segundo o gosto coletivo de cada época e cada povo.

Na representação escultórica, o conceito do **Belo** está associado à escultura como uma “Coisa Bela” (*kalliste*), “Sublime” ou o Homem enquanto **Ideia**.

A Ideia e Idealização de uma determinada *forma* pressupõem um conhecimento e contextualização dado um determinado período/momento histórico e social.

O corpo, ao ser o primeiro referente da representação, é simultaneamente reflexo de todas mudanças, contextos sociais, históricos, religiosos, etc. A percepção do corpo é diferente de indivíduo para indivíduo, assim como é diferente para cada civilização. O Ideal, a noção de Belo varia, conseqüentemente, consoante estes fatores.

A Arte concebe o natural, o vivente e o símbolo de um modo muito diferente; a beleza, quando relacionada com a obra, exige, logo de começo, sucessivas tentativas e demorados exercícios para chegar ao domínio de uma técnica perfeita. A simplicidade, na sua relação com o belo, que tem a grandeza ideal, resulta do esforço despendido após numerosas mediações que tiveram, por fim eliminar a variedade, os exageros, as confusões.

O conceito de Belo exige que se objetive também para a contemplação direta e exterior, para os sentidos e para a representação sensível, que é a única maneira pelo qual o Belo pode afirmar a sua existência como verdadeira beleza e verdadeiro ideal.

⁸¹ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - *O Nu na Antiguidade Clássica*. Ed. Caminho, Lisboa, 1992; pág.19.

⁸² CLARK, Kenneth - “O Despido e o nu”, *O Nu*, (Tradução de Ernesto de SOUSA), Ed. Ulisseia, Lisboa, 1956; pág. 26.

Com base nos primeiros estudos de modelo do nu⁸³, a diversidade de formas que a realidade desvenda, o corpo humano é a mais complexa com que nos podemos confrontar. Nas representações do corpo humano há que estudar cientificamente a anatomia, pois para representar um corpo humano, tem de haver um entendimento do sistema físico que o conforma e lhe possibilita a mobilidade, compreender a sua estrutura óssea, os músculos, as camadas adiposas e a pele, conhecimentos esses que nos ensinam de que maneira as estruturas definem uma forma, um movimento, uma atitude.

Desde a Antiguidade Clássica que podemos observar uma forte idealização na representação do corpo, ainda que seja uma representação com base na imitação do natural, procura na forma humana um ideal de perfeição que transcenda a matéria para evocar a alma, a pureza da união entre corpo e espírito. Mais do que imitar o corpo humano, havia um esforço para aperfeiçoar as formas.

Os gregos encontraram no seu próprio corpo (nu) o seu melhor exemplo de objeto de culto ao divino. Reconheceram nele a ordem e lei do “*kosmos*”, o mundo ordenado, belo e harmonioso. Facto é que este pensamento é característico na Grécia Antiga constituindo um dos fundamentos da sua arte.

Refletindo sobre este período em que o artista desvenda a lei do corpo, a qual permaneceu fortemente na Arte – a invenção do Nu – surge numa conjuntura específica histórica e sociocultural que favoreceu indubitavelmente à formação de um tema de arte que viria a ser perpetuado. Foram os gregos que trataram em primeiro lugar o Nu, não como tema de arte, mas como forma de arte. E é através desta conjuntura que se deseja aqui refletir o que veio constituir as bases para a formação do Nu.

A nudez era (fig. 18) profundamente fundamentada na religião e na filosofia. Acreditava-se de que não havia melhor tributo aos deuses do que na sua imitação. O homem grego deveria, assim, tornar-se o mais divino possível, tanto mentalmente como fisicamente. Aristóteles escreveu a este respeito da seguinte forma: “*Como os poetas nos recomendam o homem não deve, porque é homem, pensar apenas nas coisas humanas, nem, porque é mortal, pensar apenas nas coisas mortais: o homem deve, na medida das suas possibilidades, viver uma vida divina*”.⁸⁴ Esta crença está assim

⁸³MATOS, Lúcia Almeida; SILVA, Raquel Henriques da; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do século XX*; Fundação Gomes Teixeira; Faculdade de Belas-Artes do Porto; 1998; pp. 23-25.

⁸⁴ Por Aristóteles “*Ética a Nicómaco*” (X, 7, 1177 B 30) *apud* ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - *O Nu na Antiguidade Clássica*. Ed. Caminho, Lisboa, 1992 ; pág. 6.



Figura 18 - Zeus ou Poseidon, c. 460-450 a.C.

associada aos conceitos e valores estéticos e éticos. O bom e o belo, valorizando a beleza física ao lado dos valores morais. E porque os gregos acreditavam na relação próxima entre a essência e forma, existiu, assim a crença numa totalidade humana, a associação constante entre mente e corpo. E quando pensamos sobre a forma que tomam os deuses, extraímos exatamente a mesma noção.

Portanto, é preciso pegar nas duas grandes características da mentalidade Grega fundadoras do Nu, tal como apontadas pelo autor Kenneth Clark, que dedicou as suas palavras a um estudo sobre este fenómeno. A primeira grande característica é a paixão pela matemática. A segunda é a crença no corpo digno de orgulho e conservação. O objetivo é entender a conceção do Nu como uma forma de arte perdurável.

Foi no corpo humano que os gregos acharam as leis do universo. Como fruto do Cosmos, o corpo continha em si mesmo uma estrutura ordenada e harmoniosa, mas mostrava-se incompleto. Daí surgiu a vontade de o aperfeiçoar e de o aproximar do divino. E era ao artista grego que cabia essa tarefa, tal como afirmou Aristóteles: “*A arte completa o que a natureza não pôde acabar. O artista proporciona-nos o conhecimento dos fins não realizados da natureza.*”⁸⁵, surgindo como elemento descodificador e transmissor que materializa “*os fins não realizados da natureza*”, fazendo a mediação entre o campo do visível (natural) e inteligível (ideia).

Os gregos não nos mostraram uma forma de representar um corpo belo, deram-nos, pois, a conhecer a forma de representar o corpo belo.

Para os gregos terem chegado a uma forma ideal, foi preciso que, ao longo de um vasto processo de fusão de imagens, explica Kenneth Clark, a imagem resultante ser considerada “única e verdadeira”. A beleza ideal foi então concebida pela “*memória difusa daquele tipo físico peculiar que se cultivou na Grécia até 440 a.C., memória essa que, em diversos graus de intensidade e consciência, proporcionou ao espírito do homem ocidental um padrão de perfeição, desde a Renascença até ao século presente*”⁸⁶.

A procura pela beleza ideal transformou o corpo num padrão de perfeição, o corpo como “módulo”, não como “modelo”, como nos dizem as palavras de Sophia de Mello Breyner⁸⁷. Deixou de ser um tema de representação, para ser uma forma de representar.

⁸⁵ CLARK, Kenneth, “O Despido e o nu”, *O Nu*, Lisboa, (Tradução de Ernesto de SOUSA), Ed. Ulisseia, 1956.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - *O Nu na Antiguidade Clássica*. Ed. Caminho, Lisboa, 1992 ; pág. 14.

Mas este fenómeno foi resultado do singular e único sistema de pensamento da época e contribuiu sem dúvida para uma perpetuação da forma ideal como proposta pelos artistas gregos, e neste aspeto, Kenneth Clark, no seu estudo “O Despido e o Nu”, em *O Nu*, oferece-nos uma explicação. O autor enumera duas características relevantes: a primeira é a paixão pela matemática; a segunda é a crença no corpo digno de orgulho e conservação, o culto à nudez.

Tudo o que está em medida e em harmonia, é razão, inteligência e vida. É aqui que assistimos à conceção daquilo que é o *cosmos*, sendo Pitágoras o primeiro a aplicar-lhe o nome, conceção que exerceu grande influência no pensamento grego, e conseqüentemente na Arte. O *cosmos* era um universo originado e regido por harmoniosas relações matemáticas, das quais podiam ser reconhecidas nos ciclos e objetos naturais, incluindo o corpo humano. Daí encontrarmos expressas no Nu esculpido uma profunda crença nos números harmoniosos, isto é, nas Leis do Universo.

O Cânone de Policleto, embora do qual temos muitos poucos registos, pensa-se estar relacionado com a filosofia pitagórica. Sobre o tratado, a teoria grega das proporções do corpo humano, temos apenas uma alusão nas palavras de Galeno: “*Crisipo (...) defende que a beleza não reside nos elementos, mas na proporção harmoniosa entre as partes, a proporção de um dedo com o outro, de todos os dedos com o resto da mão, do resto da mão com o resto do pulso, deste com o antebraço, do antebraço com o braço todo, afinal, de todas as partes com todas as outras, como está escrito no cânone de Policleto*”⁸⁸. Sabemos então que a beleza ideal residia na proporção entre as partes e com o todo (fig. 19).

Os ideais de beleza (o Belo Ideal), são julgamentos de gosto, reflexões estéticas que derivam de um conceito de beleza ideal inerente/ induzido pelas culturas, tempos históricos, etc.

Nas estátuas gregas não encontramos apenas um corpo despido, anatomicamente correto. O Nu nasceu na complexa fusão grega entre o corpo, a crença nos deuses e a paixão pela proporção racional, e deste modo, tornou-o perdurável. O corpo transformou-se, pois, num equilíbrio perfeito entre racional e irracional, entre um

⁸⁸ Galeno, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3. apud **PANOVSKY, Erwin** - *O Significado das Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

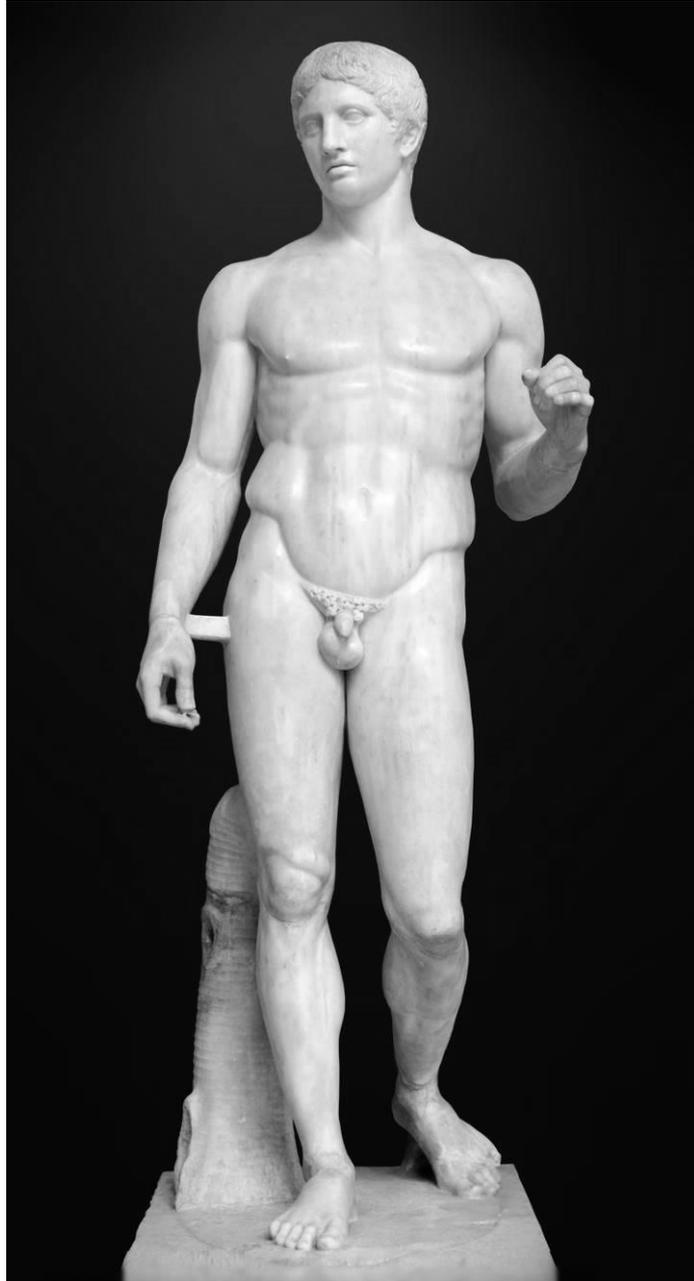


Figura 19 – *Dorífero*, c. 450-440 a.C.; Policeto.

mundo metafísico e o material, entre o orgânico e o geométrico, entre o erotismo e o ascetismo. E apesar do seu valor se ter perdido ao longo da história da arte - por deixar de parte, como por exemplo, o desejo de exprimir uma ideia em detrimento da beleza física - o nu permaneceu como um grande interesse para os artistas.

Contudo, estas tentativas de fundamentar o corpo humano em proporções perfeitas, matemáticas, baseiam-se na harmonia das formas ao nosso olhar, porque não há fórmulas para instituir de modo exato a beleza do corpo, pois a nossa percepção é sempre depurada pelo pensamento, pelo nosso gosto, pelas nossas lembranças e vivências induzidas pelo tempo em que vivemos e pela cultura onde nos integramos; os cânones são pontos de partida para uma representação harmoniosa. Pode-se concluir que o fator estético do nu depende tanto de certas regras enquanto a proporção / simetria como a um variado conjunto de valores de caráter subjetivo, da espontaneidade e exuberância da natureza até a componente psíquica da percepção estética, sem recusar o caráter individual do gosto.

Segundo Kenneth Clark, “*o nu representa o equilíbrio entre um esquema ideal e as necessidades funcionais*”, sendo estas o conjunto de fatores que outorgam vida e credibilidade ao nu artístico, permitindo-nos afirmar que se deve observar a natureza, pois esta tende sempre para a harmonia. Assim, há uma necessidade de sistematizar o corpo, com recurso à métrica - proporção e cânones, que refletem um ideal consoante os valores de cada tempo.

Apesar de ter havido, o que podemos chamar de uma quebra na representação do Nu, face às ideologias patentes a determinado tempo, o corpo humano em si, não deixara de ser objeto de interesse. A representação do corpo humano, numa visão geral, não é linear, ainda que constante, servindo as vicissitudes de cada contexto.

O objetivo da representação torna-se evidente com as alterações e variedade formal e temática que nos chegam e permanecem até à atualidade. Fruto de uma necessidade humana, rege-se pelo discurso traduzido por um sujeito particular, que transmite uma realidade de acordo com a sua vivência e experiência: o escultor.

O escultor serve-se do desenho, ponto de partida para a materialização, momento em que a ideia começa a estruturar-se e a mostrar as suas capacidades inventivas⁸⁹. Este instante, podemos designar de Composição, que constitui, a par da Ideia, parte daquilo

⁸⁹ CENNINI, Cennino - *El libro del Arte*; introd. Licisco Magagnato ; trad. Fernando Olmeda Latorre. - Madrid: Ediciones Akal, 2009; pág.120-121.

que damos o nome de processo criativo ou, na sua primeira definição, Invenção (*Inventione*). Na atualidade, esta noção pode ter uma repercussão semelhante à de criação artística. Entendida no *Cinquecento* como a matéria temática de uma obra de arte, a qual deveria selecionar-se do *corpus* da literatura e dos temas históricos. Para o poeta, a sua ciência consistia na invenção e na medida, invenção de temas e medida de versos.

A *inventio* na sua unidade é conseguida por meio de um trabalho de composição de dados novos e pré-existentes. Supõe uma ligação entre o literário e o visual, entre o não representado e o que de facto se representa, especialmente relacionada com o carácter emocional da figura da obra, o que hoje denominamos por expressão.

O termo *compositione*, entendido como harmonização sistemática de cada elemento tendo em vista obter o efeito global desejado, aparece pela mão de L.B. Alberti (1404-1472), como modelo encontrado na crítica literária clássica dos humanistas, para os quais *compositio* designava o modo como uma oração era construída em quatro níveis: oração, *clausula*, frase e palavra; transferida para a pintura como: quadro, corpo, membro e superfície, permitiu analisar em profundidade um quadro, examinando em detalhe a sua articulação, e rejeitou o supérfluo bem como o relacionamento entre os meios formais com fins narrativos⁹⁰.

Quando, no *De Sculptura* (1504), Pomponius Gauricus (1481-1530) afirma, “nas artes devem contemplar-se e admirar-se a medidade e a simetria”⁹¹, trata-se de outro modo de expressar a crença que Alberti deposita na medida objetiva e nas regras uma *compositione*. O *Libro dell Arte* de Cennino Cennini (1370-1440), propugnador da identidade das artes, realça a sua natureza comum, fundamentando-a na invenção, imaginação ou criatividade, bem como mais tarde o tratado *Da Pintura Antiga* (1548), de Francisco de Holanda (1517-1585), sobre os momentos do método, afirma “o primeiro é invenção ou ideia, o segundo é proporção ou simetria, o terceiro é decoro ou decência”⁹². Holanda define a pintura não como imitação da natureza, *leitmotiv* de todos os tratados dos séculos XV e XVI, mas como uma “declaração do pensamento em obra visível e contemplativa”, a conhecida segunda natureza. Utiliza o conceito de “furor divino”, para designar essa especulação do espírito, essa contemplação da ideia que o escultor deve

⁹⁰ MATOS, António in “Momentos de Composição na obra de arte”. *Com ou sem Tintas: composição, ainda?* FBA/UL, Lisboa, 2013; pág. 59.

⁹¹ GAURICO, Pomponio; *De Sculptura* (1504), edição anotada e tradução de A. Chastel e R. Klein; (...) 1969; pág. 92.

⁹² HOLANDA, Francisco da; *Da Pintura Antiga* (1548), introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: livros horizonte, 1984; pág. 21.

aproveitar imediatamente para fazer um desenho com uma tal urgência que seria melhor vendar os olhos para não a perder, fazendo do desenho encarnação da ideia, toda a substância e os ossos da escultura, sombra do pensamento.

Os eruditos, nos tratados de arte, apelaram à autoridade dos antigos, os artistas que em geral a Vitruvius, os escritores à Poética de Aristóteles. Por conseguinte, clássico, no que se refere à poesia ou arte, significa o mesmo que excelente, digno de emulação, universalmente reconhecido, aplicável não só a artistas e poetas, mas também à erudição e aos eruditos, que definiram os componentes da categoria clássica como a seguir se apresenta.

Apesar da especulação filosófica ou matemática, por um lado, e a experiência do atelier de artista, por outro, sugere-se que a teoria da prática está pensada para mediar entre a especulação e a experiência, entre a teoria científica ou literária e a tarefa do artista; algumas vezes à prática também se chamou composição, dependente da adequação das proporções, da harmonia das partes e da conservação da medida.

Para Vitruvius, “*A composição dos tempos depende da simetria e a simetria depende da proporção*”⁹³. Em Lorenzo Ghiberti (1378-1455), a prática da escultura combina com um domínio teórico sentido e do objeto, bem como um talento natural ingegno e uma sólida aprendizagem prática - a disciplina, sendo essencial o domínio do desenho e da perspectiva, ainda que reconheça o papel da invenção e da fantasia. Nas *Reminiscências*, de Ghiberti, a proporcionalidade apenas delicada e grandiosa, leva-o a admirar Giotto por ter alcançado a naturalidade e a graça sem exceder a medida. Do mesmo modo, para Fra Luca Pacioli (1445-1517) no tratado *De Divina Proportione* e numa atitude quase pitagórica, os números têm uma significação mística associada à beleza. Alberti descreve a beleza como consistindo no acordo e na harmonia, já Pomponio Gaurico apela que devemos contemplar e amar a medida⁹⁴.

Quando a beleza reside “na natureza das coisas”, constitui uma propriedade objetiva das mesmas, é independente da invenção ou convenção humanas; a criação deve partir da via empírica. Para alguns teóricos classicizantes, imitar não significava copiar a aparência das coisas, em todas elas existe algo primário e transversal à corporeidade,

⁹³ VITRÚVIO; *Os Dez Livros de Arquitetura de Vitruvio*; adaptado e traduzido por H. Rua. Lisboa: IST/FA-UTL, 1998; pág. 56.

⁹⁴ MATOS, António in “Momentos de Composição na obra de arte”. *Com ou sem Tintas: composição, ainda?* FBA/UL, Lisboa, 2013; pág. 60.

como se de uma norma tratasse pois, nas mesmas formas dos corpos existe algo que é natural e inato, sendo constante e imutável, falta-nos ainda dizer alguma coisa acerca da obra de arte, na sua realização sensível.

Através do estudo e recuperação de obras literárias, promove-se a ideia de circularidade do tempo, implícita na ideia de renascimento, que conduz a uma linearidade progressiva, enriquecendo o discurso e obra.

Porque é somente pelo facto desta realização que a obra vem a ser (uma obra) concreta, um indivíduo real, delimitado, autossuficiente, que se basta a si próprio⁹⁵.

⁹⁵ HEGEL, G.W.F.; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Coleção Filosofia e Ensaios; Guimarães Editores; Lisboa. 1962; pág.10.

V – MOMENTOS DE TRANSIÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DO CORPO

No campo da Escultura, o período compreendido entre o século XV até ao século XVII é fortemente marcado pela influência de artistas estrangeiros que vieram para Portugal e trouxeram consigo linguagens artísticas próprias, provenientes de variadas formações, o que contribui, na complexidade fascinante deste período, para a elaboração de interessantes simbioses entre as últimas manifestações góticas e as primeiras inovações renascentistas. Influenciados pela academia e gosto francês, prosseguiram até dentro da 2ª metade do século XVI uma linha de produção renascentista de obras religiosas. A própria relação que cada uma delas tem com a escultura enquanto “imagem” é diferente. Muitas vezes de grandes dimensões, enchem com a força da sua policromia e com o poder da sua narração, os espaços atrás dos altares, das capelas e igrejas, sejam catedrais, paroquiais ou de ordens religiosas⁹⁶. Desde pelo menos meados do século XVII, que começam a aparecer sinais de uma outra mentalidade e consequente expressão artística, em particular na linguagem expressiva⁹⁷.

Para uma contextualização específica, em que surge uma transição na representação em Portugal, começamos por explicar alguns pensamentos e obras que permitiram o desenvolvimento do teor e corpo escultórico, e com as quais podemos estabelecer um paralelismo na relação da expressividade, dinamismo, referência/conteúdo da obra de Hodart (séc. XV-XVI) com o pressuposto de Joaquim Machado de Castro.

Nicolau Chanterenne (c. 1470 – 1551), o primeiro dos escultores franceses mais conhecidos a fixar-se em Portugal, por volta de 1516, seguido por João de Ruão, em 1528, e Hodart, este talvez limitado a uma estadia curta, entre 1529 e 1536. Não foi só a maneira de fazer escultura que mudou: agora exprime, decorrente da valorização da figura humana, sentimentos e personalidades. Os *Apóstolos* (fig. 20) de Hodart,

⁹⁶ ANDRADE, Sérgio Guimarães de; *Escultura Portuguesa*. [S.l.]; Clube do Colecionador dos Correios, 1997; Pág. 20.

⁹⁷ PEREIRA, José Fernandes - “*Escultura: um paradigma cultural*” in *Arte Teoria*, N.º. 11, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008; pág. 10.



Figura 20 - Apóstolos . Hodart, séc. XVI.

modelados em barro, são afirmações das personalidades e impõem-se no seu conjunto pelo dramatismo e transcendência da última Ceia. Individualmente, distinguem-se pelas atitudes, movimentos, expressões dos rostos, tratamentos dos corpos, com grande dignidade e serenidade, bem como inquietação e nervosismo, revelando uma premissa que sustenta o sua expressividade e atitude⁹⁸. Oriunda de uma oficina de tendências barrocas, esta escultura consegue sintetizar propostas de raiz renascentista (harmonia e serenidade na expressão do rosto) com persistências maneiristas (estaticismo, verticalidade, panejamentos em excesso e com grande rigidez) e anunciar o barroco (movimento dos cabelos e dos pregueados dos panos, desenho dos elementos decorativos). Apesar de não terem deixado ou formado discípulos, os tempos que se avizinhavam constituíram ideologicamente um terreno de muita difícil integração e afirmação de um artista clássico⁹⁹.

Com base no pressuposto desta investigação (o excerto da *Descryção Analytica*) surge, então, uma abordagem mais particular, que nos permite enquadrar no pensamento português, os primeiros momentos sobre a Atitude na Escultura.

Hegel, filósofo contemporâneo de Machado de Castro, explica que um escultor, face às representações do corpo tem como pressuposto/propósito para a conceção das mesmas, uma ideia. Porém, nem sempre essa ideia é transmitida, representada com a devida naturalidade, ou rigor, esta falta de “naturalidade e rigor” observada nas formas do corpo e nas expressões faciais (que não traduzem serenidade nem dor) e na figuração dos respetivos movimentos, sendo associados à falta de observação e estudo por parte do escultor.¹⁰⁰

Relativos ao contexto específico em Portugal, surgem os dois primeiros teóricos em relação ao seu trabalho prático e teórico: Joaquim Machado de Castro e Francisco de Assis Rodrigues. Ambos os escultores se debruçaram sobre o momento de conceção da obra, em especial sobre a significação / conteúdo da forma, da sua composição e da

⁹⁸ **ANDRADE, Sérgio Guimarães de;** *Escultura Portuguesa*. Clube do Colecionador dos Correios, 1997; pág. 18.

⁹⁹ Fernando António Batista Pereira, **Chaterene, Nicolau** in **PEREIRA, José Fernandes (dir.)** - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005.

¹⁰⁰ “O mesmo se observa quanto às formas do corpo e à figuração dos respetivos movimentos. Assim, por exemplo, os braços caídos parecem colados ao tronco e as pernas demasiado juntas; os movimentos dos membros são angulosos, exagerados ou tortos; de um modo geral são estas figuras extremamente alongadas e magras ou informes e grosseiras. O lado exterior, pelo contrário, tecidos, tapeçarias, roupagens, armaduras, toucados e outros adornos, foram trabalhados com cuidado e zelo, mas figuram a mesma rigidez nas dobras e nas pregas; frequentemente se vê, nos retratos primitivos da Virgem e dos Santos, que as vestes não cingem as formas do corpo humano (...)” **HEGEL, G.W.F.**; *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Coleção Filosofia e Ensaio; Guimarães Editores; Lisboa. 1962; pág.14.

atitude dos corpos que representavam. Na escultura religiosa, a influência do barroco iria perdurar até ao final do século em toda a Europa. Num panorama em que a escultura portuguesa ainda estava profundamente ligada ao carácter oficinal, estes dois escultores distinguem-se pelo conteúdo das suas obras, que revelam um vasto conhecimento de referências, permitindo enriquecer as suas obras.

São assim analisados os momentos que permitiram uma transição significativa na representação escultórica em Portugal, que começam com Joaquim Machado de Castro: a escola de Mafra, onde inicia o seu percurso na estatuária; a Basílica da Estrela, cujo projeto de conceção de figuras lhe foi encarregue; o Laboratório de Escultura do Palácio Nacional da Ajuda, onde contacta com vários escultores como José Joaquim Barros Laborão e Faustino José Rodrigues, pai de Francisco de Assis Rodrigues. Como seu precursor, Assis Rodrigues procurou seguir os ensinamentos do seu pai e de Machado de Castro, optando por uma via teórica face ao trabalho prático executado.

Em Machado de Castro e Assis Rodrigues reúnem-se dois conteúdos essenciais do escultor clássico: o domínio tecnológico da obra e uma sólida cultura artística cuja explanação se alicerça em obras e textos de referência. Joaquim Machado de Castro revela ser um artista culto que tinha lido muito e que acreditava dever explicar, resumidas na sua língua materna, as numerosas noções fundamentais da teoria artística desenvolvidas em Itália e França. Algumas destas citações e destas notas, em publicações como o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* (1788) ou a *Analyse Gráfica Orthodoxa, e, Demonstrativa* (1805), mostram que tida lido atentamente os textos de Leonardo da Vinci (1452-1519), Giorgio Vasari (1511-1574), Gérard de Lairesse (1641-1711), Charles Alphonse Du Fresnoy (1611-1668), Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), Anton Raphael Mengs (1728-1779), entre outros, sem contar com as suas leituras de teologia.

São, também, os primeiros escultores que teorizaram sobre a Atitude, distinguindo-a das outras qualidades inerentes à representação e que a representavam nas suas obras.

5.1 - Machado De Castro¹⁰¹

Em 1756, é chamado para uma nova campanha de obras em Mafra. O estabelecimento de um ensino erudito de escultura em Mafra, derivava então de uma resolução de D. José, que escolhera para dirigir esta vasta campanha escultórica o italiano Alessandro Giusti (1715-1799). A escola de Mafra possuía um claro conteúdo programático de matriz clássica, eclética e algo historicista nas suas referências, a par com uma metodologia de trabalho cujos fundamentos eram doutos. Ainda que a escola Mafrense não tenha produzido uma teoria escrita sobre a escultura, deixou-a, porém, enunciada no modo como Giusti organizou todo o processo de trabalho, desde a criação até à execução: desenho, modelo, obra final. Essa experiência foi vital para Joaquim Machado de Castro, pois quando completada e fundamentada com as vastíssimas leituras que empreendeu, permitir-lhe-á ser o primeiro escultor português a escrever sobre o seu trabalho e obra e a fazê-lo de um modo erudito¹⁰². Machado de Castro, sob a direção de Giusti em Mafra, e depois ao serviço da rainha D. Maria I, compôs numerosas esculturas religiosas para os maiores estaleiros reais. Quase naturalmente, as suas obras permaneceram imbuídas do estilo italiano da primeira metade do século, que conhecia através das grandes estátuas de Mafra.

Aquando do seu percurso em Mafra, recebe a incumbência de se ocupar da Estátua Equestre de D. José I, a erigir na Praça do Comércio, em Lisboa. Machado de Castro escolhe um tema alegórico que mostre a generosidade de D. José na reconstrução da cidade arruinada. Entre 1770 e 1772, dá-se então o processo de execução para a *Estátua Equestre de D. José I* (fig. 21), começando com a realização de esboços preliminares e a execução da maquete em estuque em grandes dimensões¹⁰³. A *Estátua Equestre de D. José I* vem, então, a inaugurar em 1775. Ao realizar o monumento,

¹⁰¹ Joaquim Machado de Castro nasceu em Coimbra, em 1732. O pai, Manuel Machado, era organista e barrista. Nesta qualidade terá estimulado o filho, que ao longo da vida também trabalhou o barro e tinha um gosto especial para a modelação. Ainda em Coimbra, aprendeu latim com os Jesuítas, base essencial para uma acrescida cultura que ao longo da vida irá adquirindo. Na sequência das vicissitudes familiares, Machado de Castro vem para Lisboa, em 1746. Em Lisboa, na primeira metade do século XVIII, integra os ateliers de escultores de madeira, existentes na Calçada de Santo André. Machado de Castro faz aqui a sua iniciação, trabalhando diretamente com o portuense Nicolau Pinto (santeiro) que o encarregava de fazer os modelos de várias imagens que Nicolau Pinto passava depois para a madeira. – in Machado de Castro, **PEREIRA, José Fernandes; Dicionário da Escultura Portuguesa**, Lisboa, 2005; pág. 127.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ *O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012; pág. 214.



Figura 21 - Maquete para a *Estátua Equestre de D. José I*

Machado de Castro não só entrava no círculo restrito dos escultores que tiveram a honra de uma tal encomenda como, com a sua *Descrypção Analytica*, assegurava a glória enquanto escultor e teórico. No seu livro frisou bem que se a vontade de publicar um tal relatório seguia os modelos fornecidos pelas publicações de Boffrand¹⁰⁴ e Mariette¹⁰⁵, que seria ele a redigir o seu próprio texto, complementado com gravuras¹⁰⁶. Embora a sua obra seja mais restrita, consagra, no entanto, todo um capítulo – inexistente nos outros tratados – aos cavalos, com tabelas de dimensões segundo as espécies, bem como uma lista sistemática da introdução desenvolvida por Pierre Patte¹⁰⁷ sobre os monumentos reais erguidos na Europa¹⁰⁸.

Depois da *Estátua Equestre*, trata da orientação do programa escultórico da Basílica da Estrela, um meio mais restrito que o do Mafra, onde o essencial da escultura estava reservado para o exterior da Igreja. Com quatro obras colocados sobre quatro colunas (fig. 22), em repetição retórica, assumindo a coluna como elemento de sustentação arquitetónica, as esculturas retomavam valores essenciais, como a *Fé* (fig. 23-I) e a *Devoção* (fig. 23-II), a *Gratidão* (fig. 23-III) e a *Liberalidade* (fig. 23-IV). Nos nichos laterais ilustra a história das Carmelitas Descalças¹⁰⁹, às quais se destinava o convento, com as esculturas de *Santa Teresa de Ávila* (fig. 6, ver pág. 23) e *Santo Elias* (fig. 24); no lado oposto, *Santa Maria Madalena de Pazzi* (fig. 25), uma italiana que professou nas Carmelitas e *S. João de Deus* (fig. 26), inevitável referência portuguesa. No seu conjunto, as obras demonstram as tendências habituais no seu modo de representar: uma correta execução, prudente e equilibrada, conjugando a necessária plasticidade tridimensional com a correta fixação dos valores literários.

¹⁰⁴ Germain Boffrand (1667-1754), arquiteto francês cuja obra influenciou fortemente Joaquim Machado de Castro.

¹⁰⁵ Jean Pierre Mariette (1694-1774), colecionador e comerciante de arte, biógrafo francês. Tratou a vida e obra de múltiplos artistas europeus. Foi uma referência da predileção de Machado de Castro.

¹⁰⁶ *O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012; Pág. 44.

¹⁰⁷ Pierre Patte (1723–1814), arquiteto francês, foi aluno de Boffrand. Executou um levantamento sobre os monumentos reais na Europa, de seu nome *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des arts et des sciences sous ce règne, ainsi que d'une description des honneurs et des monumens de gloire accordés aux grands hommes... et suivis d'un choix des projets qui ont été proposés pour placer la statue du roi dans les différens quartiers de Paris*, 1765.

¹⁰⁸ Vide **CASTRO, Joaquim Machado** - *Descrypção Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelíssimo D. José I*. Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975; pp 319-328.

¹⁰⁹ A Ordem dos Carmelitas Descalças, data de 1593, e tem por base a reforma feita ao carisma carmelita elaborado por Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz.



Figura 22 - Fachada da Basílica da Estrela



Figura 23 - Fé (I), *Devoção* (II), *Gratidão* (III) e *Liberalidade* (IV).

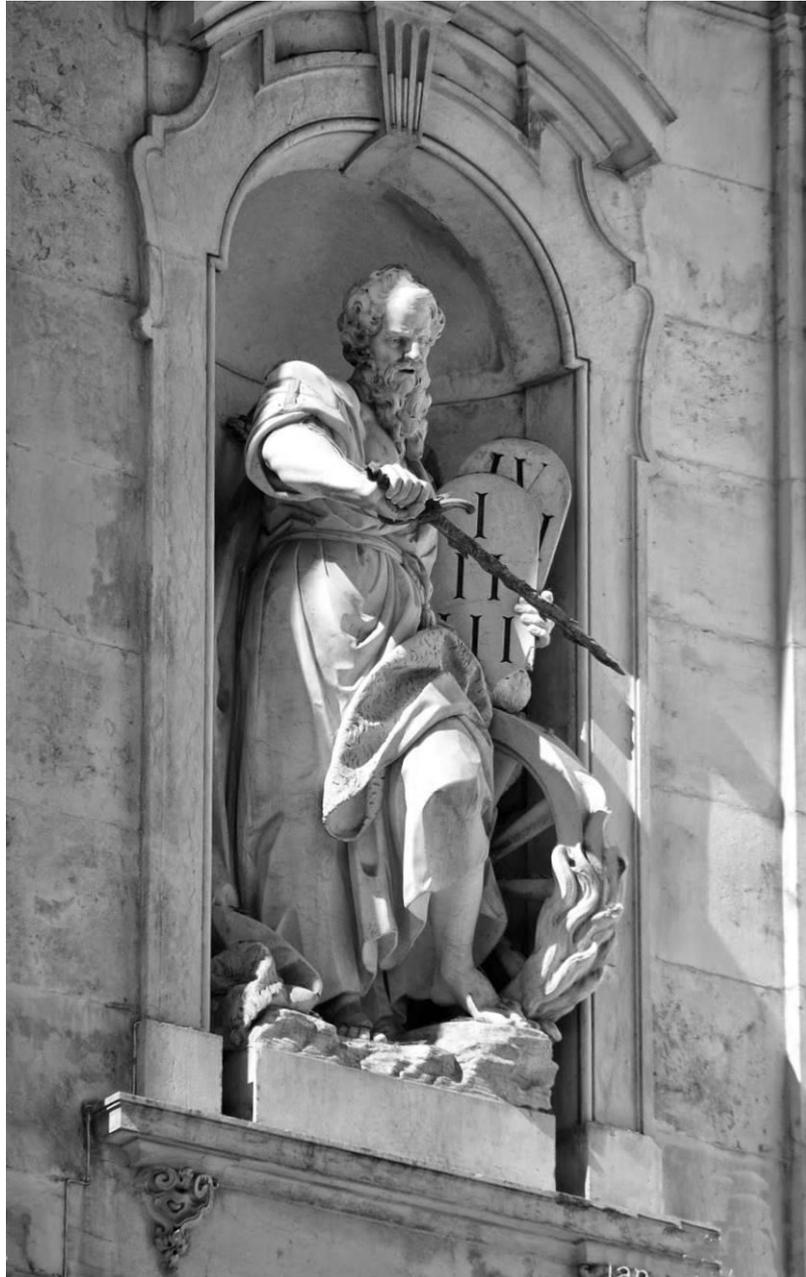


Figura 24 - Santo Elias



Figura 25 - *Santa Maria Madalena de Pazzi*



Figura 26 - S. João de Deus

Na práxis do *Laboratorio*¹¹⁰, nas esculturas de vulto, Machado de Castro aplica sobretudo o cânone médio, que baliza entre as sete cabeças e meia ou oito faces e dois terços. As alterações ao cânone correspondem à adequação ao género, à idade, à condição, mas também a determinadas correções óticas por ele realizadas, ou à submissão das figuras esculpidas ao fundo em que se inserem, com o fim de conseguir um maior efeito visual. Também se alteram determinadas medidas faciais consoante a expressão, que encontra as medidas ideais através da média aritmética resultante das medidas retiradas dos melhores exemplos da natureza, como fora proposta por Alberti, em *De Statua*¹¹¹. Ao utilizar na construção da imagem¹¹², a mesma simetria do corpo humano que utilizava na estatuária, o escultor concebe imagens de acordo com a teoria clássica¹¹³, relativizando a oposição construída entre a conceção da estatuária e da alegoria. Na *Descryção Analytica*, faculta um favorável exemplo deste tipo de exercício: estabelece-se um cânone perfeito escolhendo o melhor do natural, ou a média dos melhores modelos¹¹⁴. Ainda na mesma obra, o escultor realiza o mesmo tipo de exercício relativamente à figura do cavalo, como exemplificam as advertências quanto à expressão do “fogo” (fogosidade)¹¹⁵. Muitas estátuas do *Laboratorio* de Machado de Castro caracterizam-se por uma acumulação de atributos e de gestos demonstrativos, como mostra a *Santa Maria Madalena de Pazzi* da Basílica da Estrela (1784-1786).

Joaquim Machado de Castro executou igualmente alguns retratos régios e deixou memórias descritivas de outros nunca executados.

¹¹⁰ O *Laboratorio* ou escola de Escultura de Lisboa, surge no contexto da execução da *Estátua Equestre*, quando Machado trás de Mafra para Lisboa, como ajudantes, José Joaquim Leitão, Alexandre Gomes e Francisco Leal, entre outros. - **PEREIRA, José Fernandes** (dir.) - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005; Pág. 128.

¹¹¹ **ALBERTI, Leon Battista**; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas, Rocío de la Villa, ed. Tecnos, Madrid, 1999; pp 141-144.

¹¹² Machado de Castro define “Acôrdo” como “a relação que tem entre si as partes de qualquer todo, ou este seja composto de varias figuras ou contenha ainda huma só; porque se esta não tiver a sua symmetria bem regular já lhe falta o Acôrdo. Alem de cuja symmetria deve conter algumas outras qyalidades a bem do mesmo Acôrdo”. **CASTRO, Joaquim Machado** - *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937; pp 20-21.

¹¹³ O módulo que pratica do cânone “pseudovarroniano” permitia construir todo o corpo com uma só abertura de compasso, e as suas regras eram manifestamente inspiradas nas construções geométricas medievais ou bizantinas. **GAURICO, Pomponio**; *De Sculptura* (1504), edição anotada e tradução de A. Chastel e R. Klein; (...) 1969, pág. 78.

¹¹⁴ Exercício que desenvolveu para conseguir as medidas ideais do cavalo. **CASTRO, Joaquim Machado** - *Descryção Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelíssimo D. José I*. Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975; pp. 91-98.

¹¹⁵ “Porém querendo-se-lhe exprimir mais fogo, deverão as ventas ser mais abertas, e por consequência, maior esta medida”. **CASTRO, Joaquim Machado** - *Descryção Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelíssimo D. José I*. Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975; pág. 99.

Para o escultor, uma estátua “*he a configuração em vulto de algum Racional*”¹¹⁶. A propósito dos projetos para a estátua da *Rainha D. Maria I* (fig. 27), destinada à Biblioteca de Lisboa, o escultor redige algumas breves considerações sobre o assunto, começando por enunciar a dificuldade da empresa, seja ela equestre ou pedestre; no modo de representar o herói, na sua ação e atitude que, em caso algum devem anular o efeito de majestade, inerente à condição do retratado, mas sim mostrar com uma objetividade natural. No primeiro esboço que apresentou, a rainha figura como Palas¹¹⁷ ou Minerva¹¹⁸, pacífica, sem escudo, com uma lança que é só sinal de autoridade e não de qualquer facto guerreiro, com um capacete na cabeça, circunstância que considera tirar a graça à representação; enverga na mão esquerda a esfera da Lusitânia, levantando-a como à monarquia. O terceiro projeto que, como o primeiro, não foi seguido, consistia na representação da rainha sem qualquer ficção, vestido ao modo do tempo, com manto real e coroa; na mão direita ostentaria dois livros veneráveis, evocando a lei divina e a da própria rainha simbolizando a união da religião e do Estado; na mão esquerda seguraria o cetro, mas com um gesto que não indicaria qualquer agressividade/violência. Segundo o projeto aprovado, o escultor optou pela poética, representando-a a segurar um bastão de comando feito de oliveira que simboliza a autoridade superior e pacífica; o gesto da mão direita significa a proteção que a rainha estende aos seus domínios, espalhados pelas quatro partes do Mundo, representadas no globo que tem aos pés.

Machado de Castro deixou também uma memória descritiva para um *Monumento a D. João IV*, a erigir no Rio de Janeiro. No projeto de 1819, o escultor utiliza os parâmetros compositivos e a linha de orientação icónica já testada na *Estátua Equestre de D. José I*. O monumento é pensado em função de dois hipotéticos lugares: o primeiro segue uma linha tradicional portuguesa que consiste em albergar a escultura num nicho, numa fachada de um grande edifício (como podemos ver no Palácio da Ajuda); o segundo local seria uma praça, um espaço amplo que exigia da obra um rigoroso equilíbrio visual, tal como aconteceu na *Estátua Equestre*, em 1775. Numa descrição muito marcada pelo significado das estruturas representativas, marca da

¹¹⁶ CASTRO, Joaquim Machado - *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937; pág. 45.

¹¹⁷ Figura mitológica, semelhante a Atena.

¹¹⁸ Minerva, deusa romana das artes, do comércio e da sabedoria. Correspondente à grega Atena.



Figura 27 - Rainha D. Maria I

influência da *Iconologia* de Cesare Ripa¹¹⁹. No entanto, é generoso em causa própria: considera que “*este Projecto, nas composições, material e espiritual, excede todas as Estátuas Pedestres e Equestres, que lhe tem precedido*”, sobretudo porque revela uma grande unidade de ação. Juntou ainda um epílogo no qual retoma a eloquência iconográfica e iconológica, ampliando as explicações para a vertente figurativa e simbólica do monumento, bem como umas reflexões sobre a possibilidade de o realizar com perfeição, contendo várias advertências pertinentes.

A longa vida de Machado de Castro, na sua superior qualidade, permite-lhe intervir nas principais obras régias de escultura e com D. João VI inicia e dirige o programa escultórico do Palácio da Ajuda (1802), onde estamos na presença de uma iconografia totalmente laica, largamente tributária da *Iconologia* de Ripa, que sugere uma deslocação ideológica de início¹²⁰. Inseridas no átrio do Palácio, o escultor contribui com três obras, *Conselho* (fig. 28), *Generosidade* (fig. 29) e *Gratidão* (fig. 30). Na primeira executa literalmente as referências de Ripa, com a necessária tridimensionalidade inerente à escultura. Representa uma figura envelhecida, porque a perfeição e a sabedoria, bem como o entendimento, adquirem-se com a idade, sendo qualidades indispensáveis ao bom governo, guiado pela retidão e pela prudência, capaz de maturar razões convenientes, tal como é recomendado pela *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. Veste roupas largas, túnica e toga, inspiradas no traje romano senatorial, para sublinhar a gravidade de que o conselho se deve revestir. Na mão direita segura um livro fechado, pois o conselho nasce do estudo e da sabedoria; sobre o livro pousa uma coruja, habitualmente consagrada a Minerva, símbolo do estudo, dedicado às virtudes do príncipe. A figura tem a seus pés cabeças animais, significando um apelo ao bom conselho, livre de coação da ira ou da cólera.

Para além de uma iconografia prudentemente expressa, a escultura de Machado de Castro tem os seus valores plásticos mais interessantes no rosto masculino, no desenho circular da túnica que quebra o alongamento da figura, sendo igualmente marcante a ilusão da pequenez da cabeça face à dimensão total do corpo.

¹¹⁹ Cesare Ripa (1560?- 1622), escritor italiano do século XVI, estudioso da arte e autor da obra *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593), uma reunião de alegorias; tem por objetivo servir poetas, pintores e escultores, para representar as virtudes, vícios, sentimentos e as paixões humanas, como uma enciclopédia que se apresenta em ordem alfabética, com alegorias reconhecíveis pelos atributos e simbologia.

¹²⁰ PEREIRA, José Fernandes (dir.) - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005; pág. 133.



Figura 28 - *Conselho*



Figura 29 - Generosidade



Figura 30 - Gratidão

Relativamente às proporções, Machado de Castro escreveu um pequeno manuscrito, “*Methodo Breve para Saber as Principaes Proporçoens do Corpo Humano*”¹²¹ cujos conteúdos frisam a sublimidade da coerência do pensamento do escultor, onde inicia o texto alertando para a relatividade da simetria do corpo humano¹²², ou seja, que não há um único sistema proporcional responsável pelo segredo do Belo¹²³.

A segunda obra, a *Generosidade*, é uma variante da *Fortaleza* (fig. 31), onde uma mulher de corpo largo surge desenhado sem o excessivo artifício e recurso às potencialidades do panejamento¹²⁴. Observamos uma figura matronal, cujos traços anatómicos concorrem para a fortaleza do seu corpo, como diz Ripa, sem cair na tentação de diminuir a sua feminilidade, conservando a virtude, a beleza e a conveniência. Simboliza alguém que tem uma mediana determinação e a exerce nas suas justas proporções. Com base nas referências de Ripa, adorna a figura de um traje de guerreira; civilizando a figura, colocando-lhe sobre a cabeça uma verdadeira coroa real ao invés de uma coroa de louros. A presença do leão junto aos atributos enunciados permite entender que, nesta *Generosidade*, o escultor pretendeu homenagear um ser concreto que não podia deixar de ser D. Maria I, rainha da sua inegável predileção¹²⁵.

Na terceira obra, a *Gratidão*, o escultor, continua a aproveitar a matéria literária para a execução primorosa de atributos iconográficos de Ripa. Mostra uma mulher vestida à romana, com o seu manto e sandálias, envergando uma expressão serena. Tal como podemos observar, a cegonha que segura na mão esquerda e com o medalhão apoiado pela mão direita, no qual se representam um elefante, símbolo da

¹²¹ “*Methodo Breve para Saber as Principaes Proporçoens do Corpo Humano*” apud **BRANCO, Cristina** – *Contributos para o estudo da teoria das proporções aplicada à escultura em Portugal*; Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte; FBA/UL, Lisboa, 2000; pp. 85-89.

¹²² Começa por dizer que “*A Symmetria do corpo humano he hum objecto, que não tem certeza absoluta*”, **CASTRO, Joaquim Machado** - *Método breve para saber as principais proporções do corpo humano*, in *arquivo de anatomia e antropologia*, vol. XVII, Lisboa, 1935-1936; fl. 1.

¹²³ “*Os artistas, porém, do Desenho, precisão conhecimentos mais individuaes, pela obrigação que tem de imitar o mais bello da Natureza: e huma das circunstancias em que esta perfeição consiste, he a justa relação proporcional, que tem as partes de qualquer composto*” **CASTRO, Joaquim Machado** - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelíssimo D. José I*. Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975; pág. 100.

¹²⁴ Joaquim Machado de Castro recorre com frequência aos panejamentos como meio para acentuar o movimento e a atitude e, para criar um jogo de sombras e luzes sem as quais a matéria esculpida permaneceria de uma tonalidade uniforme. No *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Machado de Castro considera que “*todos os membros do corpo concorrem para a boa expressão: até o mesmo arrançamento das vestes com que as figuras se adornam*” apud *O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.

¹²⁵ **PEREIRA, José Fernandes (dir.)** - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005; Pág. 133.



Figura 31 - *Fortaleza*

gratidão e da cortesia. Os mantos formam pregas mais duras e largas características de um tecido espesso, e os vestidos formam pregas mais finas e moles próprias de tecidos mais fluídos, como na *Caridade* (fig. 32), sendo uma característica transversal às obras de Machado de Castro. A primazia conferida às linhas diagonais no Barroco, como portadoras de movimento, é um dos dispositivos a que mais recorre. A verticalidade das figuras é interrompida por uma forte linha diagonal que atravessa o corpo, geralmente utilizando como recurso a ponta de um manto que imprime, assim, movimento à escultura. O drapeado movimentado deve a sua animação à ação da figura, serve para mostrar estados passionais, revelando a sua interpretação dos temas iconográficos que lhe são encomendados. Joaquim Machado de Castro reflete sobre o seu trabalho como um contínuo “*sondar o coração humano, contemplar continuamente a natureza. Estar sempre vigiando que movimentos, e gestos produzem o Amor, o Odio, a Ira, a Paciência, a Soberba, a Humildade*”¹²⁶.

Paralelamente à sua obra física, foi um opulento teórico, o primeiro na sua especialidade, conseguindo dotar a sua arte com uma sólida cultura artística, como era essencial e obrigatório no período clássico. Organiza estas informações em vários volumes (*Método, Dicionário, etc*), com o objetivo da instrução teórica na *Aula e Laboratório*. Começa pelo desenho, mãe das artes, com um discurso publicado em 1788, demonstrando a sua incontornável necessidade, as suas potencialidades e a urgência de um ensino erudito que não descurasse também as suas utilidades mais imediatas. Em 1805, elabora um longo texto sobre questões iconográficas, demonstrando ser esse um domínio que os escultores também podiam e sabiam dominar. Mas a sua obra mais importante é impressa em 1810, onde relata e fundamenta todo o processo criativo da *Estátua Equestre de D. José I*. Esta obra é, assim, das raras, no panorama português, que cuja gestação e perfil final podem ser cabalmente confrontados.

Até 1937, ficou inédito o *Dicionário de Escultura* que não se limita a ter um perfil tecnológico ou descritivo, antes caminhado por áreas mais significativas sem esquecer a clara explanação de um método a anteceder à obra¹²⁷.

¹²⁶ Castro, Joaquim Machado de; *Discurso sobre as Utilidades do Desenho apud O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.

¹²⁷ PEREIRA, José Fernandes (dir.) - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005; Pág. 135.



Figura 32 - *Caridade*

Entre os vários termos associados à escultura e à representação, explica o conceito de “**Beleza**” e “**Bello-Ideal**”. Do primeiro termo, defende que há uma relação com a representação da Antiguidade Greco-Romana, na configuração da morfologia do corpo e “*que alem disto conservem entre si relação mutua humas com as outras, guardando exatamente a symetria*”¹²⁸.

Acerca do segundo termo, faz uma abordagem à definição do belo ideal e da dificuldade de o representar, afirmando que “*não há individuo que em todas as suas configurações seja totalmente perfeito (...) porque se o tronco (peito e abdómen) he de configuração bella, já os braços e as pernas são de musculatura mesquinha, ou carnudos demais*”, consideração que retira das reflexões “*filosóficas*” feitas pelos Antigos (Grécia e Roma). Destas mesmas considerações descreve também que da observação de vários corpos/várias morfologias, retiravam de cada os que mais lhe convinham ou que mais gostavam, desenhando-os para mais tarde construir/compor um corpo que todo ele fosse “*agradável*”, belo¹²⁹ – deste recolher dos diversos estudos se compuseram o que se denominou, “**belo-ideal**”, ou “**belo-reunido**”. O belo que é ainda sinónimo de bom gosto não sendo mais do que uma conhecedora imitação da natureza reunida, conforme a sua finalidade, onde não falte o necessário nem se ostente o supérfluo, obra de arte bela consistirá em que todos os membros sejam na sua configuração, que lhe escolherão os gregos e os romanos - que se encontra na equipendente relação das partes com o todo e das partes entre si, no equilíbrio entre a Ideia, a matéria e a forma¹³⁰. Considera as estátuas antigas como sinónimos das regras de beleza, pois não contêm exageros nem afetação. Ainda no seu *Dicionário*, explica também o conceito de Ideia, sendo esta uma imagem que a “*fantasia*” /imaginário concebe, ou de um objeto só ou de vários a concurso, frisando que a definição ali dada é segundo os artistas e não segundo os filósofos¹³¹.

Ainda que todos os membros do corpo e as próprias vestes concorram para a expressam na escultura é, sem dúvida, o rosto que mais contribui para a vivacidade das mesmas¹³². Nos rostos, modelados por Joaquim Machado de Castro, a boca e queixo,

¹²⁸ CASTRO, Joaquim Machado - *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937; pág. 32.

¹²⁹ Ibidem; pág. 33.

¹³⁰ CASTRO, Joaquim Machado de - *Discurso sobre as utilidades do Desenho*; Lisboa, 1818; pág. 19.

¹³¹ CASTRO, Joaquim Machado - *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937; pág. 52.

¹³² “*Ainda que todos os membros do corpo, e até as mesmas vestes concorram para a boa expressão (como já disse em outra obra), a cabeça, e mãos, quando as suas actitudes se dirigem como convem, são as partes, que mais contribuem para a viveza das figuras. Das cabeças, diz Quintiliano que, em hum só sinal faz entender muitas cousas. Que o rosto chega a declarar-se melhor em seus modos que o discurso mais*

nariz e altura da testa utilizam o mesmo módulo - a altura do nariz - e a largura da face corresponde a três módulos do nariz. Não coloca em destaque nenhuma das partes, do que resulta um rosto perfeitamente equilibrado e harmonioso segundo o ideal clássico. A beleza deste rosto, repetida constantemente na escultura de vulto de Machado de Castro, é um dos elementos fundamentais para reconhecer a sua assinatura. Os olhos, que define como os elementos mais expressivos do rosto, e neste sentido, complementares da palavra¹³³, a boca, nariz e orelhas são de delicadas proporções e morfologias. Nos corpos femininos, a região abdominal não é tão desenvolvida, mas apresenta a saliência de um pequeno ventre tanto na *Gratidão* (fig.9, pág.26), como na *Liberalidade* (fig. 33), ou nas *Ninfas* (fig. 11, pág. 28). A anca é larga em relação à cintura e apresenta uma forma arredondada, visível nas *Ninfas* por se encontrarem mais despidas. O diâmetro dos ombros é igual ao das ancas, com a ressalva de poder parecer maior devido às vestes. As coxas são elegantes, longas e a sua compleição arredondada, a rótula do joelho é representada esquematicamente pela forma circular. O caráter da representação óssea é aparente ao nível das articulações, e particularmente visível na representação das mãos e dos pés, com o estreitamento entre as falanges redondas. As esculturas tendem a apresentar uma superfície lisa, arrumada, e com grande cuidado na representação de todos os pormenores. Através desta plasticidade afirmou-se como um dos meios privilegiados da expressão da autoria, pelo que, a sua análise é um dos pontos cruciais para compreender a escultura de Joaquim Machado de Castro. O escultor exercita criar a ilusão do movimento concedendo às diferentes pregas um traço suscetível de indicar a ação subsequente.

eloquente. Que as mãos mesmo falam; e que a sua linguagem he como huma lingua universal”. **CASTRO, Joaquim Machado** - *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelíssimo D. José I.* Edição Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1975; pp. 207-208.

¹³³ Na entrada “olhos” do Dicionário de Escultura lê-se: “*Os olhos (assim como as mãos) são também huns supplementos da palavra, e seus efficazes coadjutores; segundo o mesmo Quintiliano em suas Instituições. Elles contribuem muito para a expressão das figuras, que a Escultura, ou Pintura representam: mas nisto he preciso que o Artista possua muita prudencia, e juízo, para que não lhe fiquem esgazeados: cuja circunstancia acontece quando por cima das meninas dos olhos se deixa ver tal qual porção do seu bogalho. Isto às vezes he preciso; mas essas vezes são raras; e o bom juizo he que as deve indicar. Mas como nos olhos consiste umas das principais partes da boa expressão, e vivacidade das figuras, he muito preciso que o Artista se esmere muito em representar as cabeças, e olhos das figuras, que expõem aos Espectadores de modo que o olhem bem recentemente para o que as mãos estão executando.*” **CASTRO, Joaquim Machado** - Dicionário de Escultura, 1937, pág. 58.



Figura 33 - *Liberalidade*

5.2 - Assis Rodrigues¹³⁴

O papel e a importância de Francisco Assis Rodrigues devem ser entendidos nas vertentes de teórico, professor e escultor. A sua atividade enquanto artista não deve ser dissociada das duas primeiras, sendo mesmo consequência do seu pensamento e docência. A sua obra é profundamente clássica e académica. Se, de início, o classicismo possível lhe havia sido transmitido pelos seus mestres, o academismo, partindo de bases muito sólidas, foi objeto, por parte de Assis Rodrigues, de uma constante reflexão.

No âmbito da sua formação frequentou as obras no Palácio da Ajuda, para o qual realizou uma *Piedade* (fig. 34), escultura de vulto inserida na prática e na produção escultórica de seu pai e de Machado de Castro, nomeadamente na inclinação do corpo, na taticidade da superfície (cútis) e a própria expressão facial da figura. Iconograficamente, a alegoria acompanha de perto as normas estabelecidas. Trata-se de uma figura feminina *bela e alada*, com uma chama sobre a cabeça, uma cornucópia que simboliza abundância e a mão direita sobre o peito. É alada porque a *Piedade* voa de Deus para a Pátria; a chama ardente invoca a piedade divina a que o homem deve almejar, libertando-se das riquezas terrenas que fluem da cornucópia¹³⁵.

O *Laboratorio* do Palácio da Ajuda permite também verificar o “confronto” entre duas gerações distintas. Uma, na qual Machado de Castro é figura dominante, tem da escultura clássica uma ideia essencialmente literária e um conhecimento através de estampas e gravuras, uma vez que nunca saiu de Portugal; outra, representada por João José de Aguiar, Faustino José Rodrigues e mais tarde Francisco de Assis Rodrigues, mostra a capacidade de um artista português com estadia romana na digestão e interpretação de um espólio que conheceu localmente.

¹³⁴ Escultor, professor, teórico e diretor da Academia de Belas-Artes de Lisboa, nas em Lisboa, em 1801. Filho do escultor Faustino José Rodrigues, foi com o pai e com Machado de Castro que aprendeu escultura. Matriculou-se na aula de Escultura em 1813, das Aulas Públicas de Desenho, no extinto Convento dos Caetanos. Durante a sua aprendizagem artística, foi aluno dos Padres Paulistas, estudando Gramática Latina, Lógica, Retórica, Francês e Italiano. Ainda como aluno, evidenciava desde cedo, muitos conhecimentos de História das Belas-Artes. - in RODRIGUES, Francisco de Assis, **PEREIRA, José Fernandes**; *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005. Pág. 515.

¹³⁵ **PINHO, Elsa Garrett**; *Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio da Ajuda*. IPPAR – Ministério da Cultura; Lisboa; 2002; pág. 103.



Figura 34 – *Piedade*

Se ao primeiro assiste uma retórica expressiva, com acentuação da gestualidade e do jogo compositivo das vestes, o segundo rege-se por uma estética onde o “partido grego” é dominante, expressando-se nos finos pregueados e na serenidade da pose. Ambos apresentam um aspeto natural que obedece aos movimentos do corpo de que se sente a existência, ou à ação de uma leve brisa em harmonia com a própria espessura do pano representado¹³⁶, como exibem a *Santa Basilissa* (fig. 35) e o *São Julião* (fig. 36) de Francisco de Assis Rodrigues, como uma proposta serena no tratamento do panejamento¹³⁷.

Em 1829, escreveu uma *Memoria d’Esculptura*, tendo consciência da importância que a aquisição de uma boa prática é tão indispensável como vastos conhecimentos teóricos, resume os ensinamentos clássicos da escultura, desde a Antiguidade até ao Renascimento, suprimindo a Idade Média, o que é denunciativo das suas opções¹³⁸. Refere igualmente grandes criadores, como Miguel Angelo e Alberti, reproduzindo a metodologia deste teórico¹³⁹ e fixando as condições gerais para o exercício da escultura e da sua aprendizagem; sem esquecer o contacto com o mestre Machado de Castro e a leitura dos seus escritos fizeram com que Assis Rodrigues cultivasse sempre, a longo da sua carreira, preocupações teóricas que se materializaram em alguns artigos, discursos e livros. Assis contactou ainda com Raczyński¹⁴⁰, quando este esteve em Portugal, dando-lhe informações diversas para os célebres livros *Les Arts en Portugal* e o *Dictionnaire*, ligação que permitiu outras perspetivas à cultura artística de Assis Rodrigues, sobretudo a nível teórico e de uma bibliografia mais atualizada. A sua produção escultórica, pouco numerosa¹⁴¹, conta com as obras apresentadas na Primeira Exposição Trienal da Academia, em 1840 e na II exposição de 1843, onde apresentou um gesso e um esboço, modelado em barro, representando *Génio da Nação Coroado Camões*. Estas foram das primeiras obras de iconografia camoniana –

¹³⁶ **BAUDRY, Marie-Thérèse (et al)**, *La Sculpture - Principes d’analyse scientifique* ; Édition du Patrimoine, Imprimerie Nationale, Paris, 2002 ; pág. 472.

¹³⁷ *O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.

¹³⁸ A base da representação na Idade Média não partia dos ideais clássicos da mimese e observação do natural, pelo que o escultor suprimiu este período, já que em pouco ou nada contribuía para o seu escrito.

¹³⁹ Para além do Método das Proporções, demonstra também o método de transposição de um sólido, por pontos, de Alberti. **SILVA, João Castro** - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, [2010]; pág. 316.

¹⁴⁰ Conde *Edward Aleksander Raczyński* (1847–1926), nobre proprietário de terras, patrono das artes e fundador da Raczyński Art Gallery em Rogalin.

¹⁴¹ in RODRIGUES, Francisco de Assis, **PEREIRA, José Fernandes**; *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005; pág. 516.



Figura 35 - *Santa Basilissa*



Figura 36 - São Julião

de resto já utilizada por Machado de Castro num busto de *Camões* (fig. 37) para o Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras -, naquele que seria um dos mais recorrentes temas do século XIX.

Esculpiu um conjunto de obras para o Teatro Nacional D. Maria II, que são parte essencial da sua obra pública. As esculturas foram desenhadas pelo seu colega e professor de Pintura Histórica na Academia, António Manuel da Fonseca e, devem ser entendidas como obras de grupo entre o pintor e o escultor¹⁴².

A escultura surge num tímpano esculpido do frontão, nos acrotérios e numa série de relevos com molduras nas fachadas do edifício; a composição do grupo escultórico resulta de uma serenidade e equilíbrio comum a toda a arte clássica. No frontão, perfila-se um grupo de *Musas* (fig. 38) a ladearem o deus *Apolo* (fig. 38), com a particularidade nacionalista e romântica de aparecerem, embora algo dissimuladas, duas esferas armilares, afinal um registo iconográfico neomanuelino. Por cima do frontão, está colocada a estátua de *Gil Vicente* (fig. 39), algo inclinada, num marcado contraposto e ladeada por duas clássicas e estáticas musas, *Melpómene* (musa da tragédia) (fig. 40-I) e *Tália* (musa da Comédia) (fig. 40-II). A figura do fundador do teatro português surge com uma série de folhas enroladas na mão, sinal da sua obra de dramaturgo. Além destas esculturas, na fachada principal, alinham-se quatro grandes relevos em tabelas, cada um deles representado as quatro partes do dia: o *Crepúsculo da Manhã*, o *Meio-dia*, o *Crepúsculo da tarde* e a *Noite* (fig. 41).

Em 1854 realiza a estátua de *Camões* (fig. 42) (em gesso, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa), uma das raras obras que se lhe conhecem e certamente uma das melhores que realizou. O poeta, cuja pose deriva da anterior peça camoniana, realizada em 1843, humanizou-se mais, estando só, sem qualquer génio ou coroa de louros. Em lugar da lira, *Camões* segura com a mão direita uma pena e, com a esquerda, *os Lusíadas*, encostados ao seu corpo. O épico olha para cima, de onde recebe a inspiração poética, negando qualquer contato visual com o espetador. A indumentária, rigorosa, é tratada, como a anatomia, de maneira plana e lisa. A estátua é formalmente concebida para ser vista de frente, tendo assim a possibilidade de ser integrada num nicho.

¹⁴² Estas parcerias eram frequentes em Oitocentos, sobretudo para monumentos ou para conjuntos de elevada responsabilidade e exigência. A mestre Fonseca coube então o desenho e a composição das figuras, mas naturalmente dialogando e trocando impressões com Assis Rodrigues e aceitando as sugestões deste. O resultado é de um profundo classicismo em todos os elementos produzidos, integrando-se espantosamente na arquitetura *paladiana* do edifício.



Figura 37 - *Camões* (Joaquim Machado de Castro)



Figura 38 - *Musas e Apolo* (centro)



Figura 39 - *Gil Vicente*



Figura 40 - *Mélpomene (I) e Tália (II)*



Figura 41 - *Crepúsculo da Manhã, Meio-dia, Crepúsculo da tarde e Noite*



Figura 42 - Camões

Em 1830, publica um pequeno estudo no qual apresenta as proporções do corpo humano extraídas das mais belas estátuas da Antiguidade, no qual retoma o velho paradigma do belo reunido, segundo o qual a seleção da natureza deve ser orientada pelos exemplos universalmente aceites da escultura grega. O texto tem um óbvio conteúdo didático que o autor retoma em 1836, ano da fundação da Academia de Lisboa onde foi docente, num método de proporções e anatomia, dedicado precisamente à mocidade estudiosa e que constitui um pequeno tratado de anatomia com aplicação direta à representação artística.

Existe em Assis Rodrigues uma permanente nostalgia do classicismo, bem visível no modo como no seu *Dicionário* elabora a entrada escultura e refere a sua historicidade. Afasta então o legado dos egípcios, persas e assírios, para concluir que “*a verdadeira escultura, nasceu na Grécia, onde Fídias, Míron, Escopas, Praxíteles, Lisipo e outros, cujas obras immortaes ainda até hoje ninguém excedeu*”, nomeadamente os romanos. Assis Rodrigues retoma, nesta enunciação, a conhecida compartimentação vasariana¹⁴³ das três idades da arte na qual a Idade Média “*a escultura ressurgiu com passos tão lentos, que as suas obras pareciam-se com as que se fizeram na infância da arte*”.

Convicto dos paradigmas clássicos da mimese, condena os desvarios da imaginação dos escultores góticos que pouco se aplicaram no estudo da natureza. Os *restauradores* da arte foram, por isso, os italianos da renascença como Ghiberti, Donatelo e Miguel Angelo em cuja obra se filiam os escultores como Puget e Girardon, Thorvaldsen, ou os portugueses José de Almeida e Machado de Castro. Assis Rodrigues (contrariamente a Machado de Castro), reconhece ainda o imagário como escultor, capaz de modelar e esculpir uma imagem, sendo esta um simulacro de barro, habitualmente com forma humana.

No seu *Dicionário* aborda também a questão principal que rege esta investigação. Diz que, para um escultor ou pintor, por atitude, entende-se a “*postura ou ato em que se representa a figura humana, a qual deve ser natural, simples e conforme o carácter da pessoa representada*”¹⁴⁴.

¹⁴³ De Vasari

¹⁴⁴ Atitude in **RODRIGUES, Francisco de Assis**, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875; pág. 65.

Complementa esta definição com o termo “Acto”, no qual diz que é “*o efeito da acção. Como termo d’arte significa a postura ou attitude, em que se expõe nas escolas, ou academias do nu, o modelo vivo, para ser copiado pelos que frequentam o estudo do natural. Ordinariamente dura cada um dos actos, seis sessões de duas horas cada uma: aos professores encarregados d’estes estudos chamam directores do acto; a eles toca, não só dar ao modelo vivo a conveniente attitude, mas advertir também, e corrigir aos estudantes os seus trabalhos. Cada um d’estes professores ou directores rege o estudo pelo espaço de um mez. O modelo vivo, ou nu, pode e deve ser estudado em desenho, em pintura e em escultura*”¹⁴⁵.

O autor frisa também que as atitudes devem ser escolhidas com base “*no gosto antigo*”, sendo estas (as mais belas) as mais simples ou nobres, as mais variadas, expressivas e as mais naturais, tendo em consideração o sujeito que se representa. Já em relação à própria harmonia da modelação/desenho/talhe, apela a que se pronuncie bem os membros, “*fazendo aparecer os grandes antes do que os pequenos e contrapondo uns aos outros*”.

Tal como Machado de Castro, desenvolve questões associadas à prática escultórica (mais técnicas) bem como conceitos transversais à conceção artística. Sobre a Acção, explica que é um “*termo generico que exprime o feito ou assumpto geral de um quadro, de um grupo, ou de uma só figura. A regra de toda a acção é a simplicidade e a unidade (...) regra que Horacio nos dá uma poética, e que deve ser observada pelos artistas que aspiram à perfeição. Não deve porém confundir-se a significação d’este vocabulo abstracto e generico com o de acto e attitude, que são vocabulos concretos, e têm significações differentes, ainda que na linguagem vulgar pareçam quase synonymos*”¹⁴⁶.

Assim como a matéria está substância, também Assis Rodrigues compreendeu a relação entre corpo e alma, na representação, que elucida definindo que é “*principio da vida e do pensamento; (pint. e escultura) ter alam, ter vida, frase muito usada na linguagem das belas-artes, para demonstrar a natural expressão de sentimentos nas figuras de um quadro, ou numa estátua; pelo contrário é costume dizer-se que tal estátua*

¹⁴⁵ Acto in **RODRIGUES, Francisco de Assis**, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875; pág. 20.

¹⁴⁶ Acção in **RODRIGUES, Francisco Assis** – *Dicionário Técnico e Histórico*; pág. 18.

*ou pintura não tem vida, nem alma, por lhe faltar expressão conveniente, e própria a excitar nos espectadores essas emoções, que tanto nos encantam e arrebatam*¹⁴⁷.

Autor de várias obras impressas, Assis perpetua em Oitocentos a tradição de Machado de Castro, num país onde é raríssimo os artistas escreverem e teorizarem sobre Arte e produção artística, em especial sobre Escultura¹⁴⁸. Resume, igualmente, em si, uma das grandes questões na Escultura Oitocentista: a conciliação de um gosto clássico com uma iconografia nacional¹⁴⁹.

¹⁴⁷*Alma* in **RODRIGUES, Francisco de Assis**, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875; pág. 31.

¹⁴⁸ in **RODRIGUES, Francisco de Assis**, **PEREIRA, José Fernandes**; *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005. Pág. 519.

¹⁴⁹ **PEREIRA, José Fernandes** - “*Escultura: um paradigma cultural*” in *Arte Teoria*, N.º. 11, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008; pág. 20.

VI- ATITUDE NA ESCULTURA PÚBLICA PORTUGUESA OITOCENTISTA¹⁵⁰

Na continuidade dos contextos oitocentistas, em termos políticos e sociais, a figura humana mantem-se no centro da prática do escultor.

Ao eleger o corpo humano como elemento polarizador de uma parte importante da prática da escultura em Portugal neste período, podemos constatar não só essa continuidade como determinar alguns valores que foi adquirindo. Contudo, o conceito de *humano* é naturalmente mais denso que o de *corpo* - na medida em que o inclui enquanto o ultrapassa, remetendo para a sua dimensão espiritual, intelectual e afetiva. Apela-se, pois, a uma leitura mais livre da “figura humana” que, enquanto figura não ignora as implicações que a posição central desta no sistema de ensino artístico necessariamente acarreta (possivelmente determinando em parte essas mesmas preocupações em torno do corpo continuamente analisado, interpretado, fragmentado, no exercício escolar), mas que a ultrapasse, no humano, considerando a atividade artística em torno dela uma forma de partilhar o que nos é essencialmente pessoal e, simultaneamente, profundamente comum. Estabelecem uma empatia poética. Relação do comércio intelectual com a escultura, na qual o simulacro representativo tem uma materialidade mais afirmativa e incontornável. Assim como nenhuma obra existe sem uma teoria que a sustenta, que ela própria demonstra e desenvolve, também, a atitude e o movimento estão na mesma proporção para a ação.

*“A escultura não é apenas uma forma, mas é também uma moral e só na reunião das duas qualidades se pode afirmar com inteireza”*¹⁵¹.

O caráter de monumento reveste-se de uma função representativa, carregada de um significado ideológico. Destinado a exprimir a estabilidade de certos valores ideias, funda-se sobre um princípio de autoridade e sobre a história. Segundo Miguel Ângelo (séc. XVI), o monumento tem por base a definição humana da estátua, transposição ou evocação de uma figura memorável, segundo a dimensão universal da história. A estátua

¹⁵⁰ Por Oitocentista compreendem-se duas situações aqui patentes: a Escultura Pública feita a partir de 1800 em Portugal e a Escultura feita mais tarde que este período mas que, no entanto, reúne os aspetos formais e estéticos que vigoravam em 1800.

¹⁵¹ PEREIRA, José Fernandes - “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” in Arte Teoria, N.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pág. 18.

é também um *monumentum*, um objeto que recorda e designa um passado já “histórico”, um modelo ou um exemplo para o presente e para o futuro.

Assis Rodrigues, em 1875, explica o monumento como toda a obra que serve para comemorar ou conservar a lembrança dos homens ilustres ou dos grandes acontecimentos. Considera, também, que os monumentos podem ser arquitetónicos ou escultóricos, tendo estes o notável caráter de poder comemorar os homens ilustres e os seus feitos. Nesse sentido, a ideia do autor é a do monumento romântico. Aliás, por toda a Europa oitocentista, a permanência da escultura e a sua função pública ditaram o seu destino: exprimir os mais elevados pensamentos humanistas e confirmar os mais nobres valores da sociedade que se conseguiram atingir¹⁵².

Um aspeto comum a quase todos os monumentos oitocentistas, era o de serem consequência de subscrições públicas abertas a concretização. Esta prática permitia que o próprio povo pudesse homenagear os seus heróis, contudo em termos financeiros e de vicissitudes políticas, a concretização dos diversos projetos ficava bastante condicionada¹⁵³.

Relativamente à Estatuária Pública em Portugal, é de notar que se tratam, essencialmente, de encomendas públicas, que vêm homenagear acontecimentos e figuras importantes, de acordo com o seu tempo. A escultura tem, assim, como objetivo, na sua dimensão ética, perpetuar a memória de homens ilustres e oferecer modelos de virtude. Assim se desloca a celebração de figuras de homens ilustres da esfera da memória funerária, circunscrita ao espaço religioso, para a praça pública, projetando valores do pensamento moderno democrático, que associam às virtudes de coragem, inteligência e sabedoria os valores do trabalho e da família. Deste modo, a escultura monumental desempenha papel relevante na própria afirmação da cidade, enquanto lugar representativo e simbólico dos novos contextos políticos.

A estatuária de um povo reflete a sua sensibilidade, as suas preferências perante a sua história, concretizando através da expressão artística, um sentimento coletivo, que reflete cada tempo e contexto social e político.

¹⁵² in MONUMENTO, **PEREIRA, José Fernandes**; *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005; pág. 401.

¹⁵³ Caso do Arco do Triunfo do Terreiro do Paço: programado inicialmente em 1759. Foi objeto, logo de início, de diferentes propostas de Eugénio dos Santos, Mardel e Fabri. Em 1843, novos desenhos apareceram, tendo sido selecionado, no ano seguinte, o projeto de Veríssimo José da Costa, que não chegou a concretizar-se. Em 1862, surge novo projeto e só em 1873 a obra será finalmente realizada.

A escultura portuguesa da primeira metade do século XX resulta de uma ligação umbilical à encomenda do Estado, que desenvolveu e consagrou uma linguagem monumental, algo repetitiva na sua glorificação de heróis da história pátria; apresenta uma des-sintonia com as práticas internacionais, repondo a questão do desajustamento cronológico¹⁵⁴. Manifesta igualmente, em termos quantitativos, um “gosto oitocentista”¹⁵⁵, combinando valores estilísticos da tradição neoclássica e romântica, de cariz naturalista; muitas vezes agarrando-se ao detalhe iconográfico contemporâneo numa tentativa de “ser do seu tempo” ou seja, são representações cujos valores compositivos e temáticos dão ênfase, exagero no movimento e no dramatismo subjacente à teatralidade, nas quais as figuras são personagens que, com recurso a elementos iconográficos, nos permitem relacionar com factos ou acontecimentos. Também se esculpiram estátuas alegóricas, referentes à mitologia, às figuras populares e muitas em enaltecimento de sentimentos honrosos¹⁵⁶.

Os exemplos aqui analisados, são paradigmáticos da continuidade dos modelos da escultura do século XIX, dentro do século XX, são os principais monumentos aprovados e iniciados nas primeiras décadas do século XX e, por vicissitudes várias, terminados e inaugurados apenas nos anos 30 e 40. Nas suas semelhanças, do ponto de vista escultórico, importa registar alguma alteração no modo como ia sendo entendido este tipo de obra pública que aspiram a uma função urbanística estruturante ultrapassando o simples estatuto celebratório: ao integrar o espaço público urbano, constituem uma memória coletiva.

Neste contexto, tendo em conta a influência camoniana - um dos mais recorrentes temas do século XIX -, frisada com Francisco Assis Rodrigues, voltamos a um exemplo já referido. Fazendo um paralelismo entre os bustos na Cascata dos Poetas para o Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras, da autoria de Joaquim Machado de Castro e, os bustos (de autoria desconhecida) do Jardim do Miradouro de São Pedro de Alcântara, inaugurado em 1864. Tendo a possibilidade de comparar a mesma figura, por escultores

¹⁵⁴ **PEREIRA, José Fernandes** - “*Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa*” in *Arte Teoria*, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pág. 15.

¹⁵⁵ Por “gosto oitocentista”, entende-se o desfazamento que se observava na escultura feita no início do século XX que ainda mantinha presente os valores estéticos que vigoravam em 1800. - **MATOS, Lúcia Almeida**; *A Escultura Pública em Portugal no século XX (1910-1974)*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2003; pág. 54.

¹⁵⁶ **FERREIRA, Rafael Labourde; VIEIRA, Vítor Manuel Lopes**, *Estatuária de Lisboa*, Lisboa, 1985, pág.10.

diferentes, no *Camões* (fig. 43-I) de Machado de Castro o épico olha para cima, a indumentária rigorosa, é tratada, como a anatomia, de maneira plana e lisa; não se coloca aqui o problema da representação do corpo, uma vez que apenas é representado até meio do peito, juntamente com a suave expressão do rosto que insinua estar num momento de inspiração, conferem à escultura a expressão clara da representação de um poeta; são compositivamente articulados aspetos iconográficos, que nos permitem a identificação do poeta em questão. Os mesmos aspetos e valores formais são observados no *Camões* (fig. 44-II) que se encontra no jardim do Miradouro. Estas duas representações integram um conjunto de outros bustos: na Cascata dos Poetas, podemos também encontrar mais três obras semelhantes dos poetas *Homero* (fig. 43-II), *Tasso* (fig. 43-III) e *Virgílio* (fig. 43-IV), assim como no Jardim do Miradouro, onde também podemos observar outra representação de *Homero* (fig. 44-IV), outros poetas portugueses, filósofos e navegadores (como Afonso de Albuquerque (fig. 44-I) e Vasco da Gama (fig. 44-III). Na representação de Homero, na Cascata dos Poetas, observamos uma expressão carregada que, tal como *Camões*, parece procurar inspiração, olhando para os céus; no Jardim do Miradouro, *Homero* surge contemplativo, cujo olhar se confronta com o do espetador. Ainda na Cascata dos Poetas, no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras, surge uma figura alegórica de um *Neptuno* (fig. 45). Reclinado, apoiado sobre um braço, em atitude descansada e contemplativa remete-nos para outra obra, do mesmo teor alegórico e com a mesma atitude e expressão, o *Tejo* (fig. 46), encimado no Arco do Triunfo¹⁵⁷ (1873) (fig. 47), na Praça do Comércio, da autoria de Vítor Bastos (1830-1894). Esta figura integra o grupo escultórico constituído por um conjunto de alegorias, onde integra juntamente com *Douro* e um conjunto de personalidades como *Viriato* (o lusitano resistente ao invasor romano, representa a Nação), *Vasco da Gama* (o maior dos navegadores, aquele que levou Portugal à Índia e que marca um período grandioso), *Nuno Álvares Pereira* (o cavaleiro medieval que lutou e triunfou sobre os castelhanos, dando ao seu país a independência) e ainda o *Marquês de Pombal* (reformador e reconstrutor de Lisboa, figura central de um apogeu nacional). O grupo alegórico que se encontra ainda mais acima é da autoria de Anatole Calmels (1822-1906) e

¹⁵⁷ A sua construção foi programada em 1759, no quadro da reconstrução pombalina após a destruição da baixa lisboeta pelo terramoto de 1755, com desenho de Eugénio dos Santos. Até 1843 o arco subia apenas à altura da sua cimalha, num jogo de colunatas compósitas colocadas em 1815, ficando a aguardar o coroamento. Foi então aberto concurso para a finalização da obra, ganho pelo arquiteto Veríssimo José da Costa. A obra do arco triunfal, que já estava fechado em 1862 por ocasião do casamento de D. Luís I, só em 1873 será inaugurada.



Figura 43 - Camões (I), Homero (II), Tasso (III) e Virgílio (IV).



Figura 44 - Afonso de Albuquerque (I), Camões (II), Vasco da Gama (III) e Homero (IV).



Figura 45 - *Neptuno* (Joaquim Machado de Castro)



Figura 46 - *Tejo* (Vítor Bastos)



Figura 47 - Arco do Triunfo.

representa a Glória a coroar o Génio e o Valor (fig. 48). Na lateral esquerda, o rio *Tejo*, e na direita o rio *Douro*, da autoria também do escultor Vítor Bastos, figuras alegóricas, delimitam a região onde alegadamente viviam os Lusitanos. A obra remete para a grandiosidade do Império Português e a descoberta de novos povos e culturas, onde se homenageiam alguns dos grandes heróis nacionais. As figuras homenageadas – sempre em poses majestáticas, graves e serenas, de rigorosa indumentária e adereços da época em que viveram eram muitas vezes acompanhadas por figuras alegóricas, que explicavam/complementavam as suas virtudes, qualidades e maiores feitos. A escultura tornou-se na máxima expressão factual do passado transposto para o presente, dada a sua corporeidade, permite uma relação próxima através da semelhança, permitindo uma associação, à mensagem transmitida, mais imediata. Existe assim uma relação entre a forma e o conteúdo, razão formal do homem.

Podemos, assim, entender a forma como estrutura ou como disposição das partes, a partir da qual observamos os elementos em relação a conceitos como simetria, ordem e proporção, aspetos racionais e objetiváveis que podem ser expressos numa aparência real, verosímil, que envolve o conteúdo, adquirindo sentido, significado como elemento expressivo.

As relações de harmonia entre a escultura e a arquitetura obrigam o escultor a certas escolhas formais para que as figuras se adaptem aos locais que lhes estão reservados sem, para isso, se deformarem ou perderem proporcionalidades em função dessa adaptação. Os corpos esculpidos, tal como os corpos reais, podem adquirir posições que lhes permitem adaptar-se aos lugares que lhes são reservados pela arquitetura. Surge o exemplo das figuras inclinadas, implantadas em frontões, que obedientemente se fixam no espaço a si reservadas sem, no entanto, se encontrarem física e formalmente corrompidas em função do enquadramento arquitetónico. O espaço e a obra interagem, assim, de uma maneira formalmente dinâmica, onde o movimento pode ser entendido como a variação de uma volumetria específica ou alteração de uma posição relativa no espaço¹⁵⁸.

¹⁵⁸ **SILVA, João Castro** in “Escultura Corpo”. *Com ou sem Tintas: composição, ainda?* FBA/UL, Lisboa, 2013; pág. 345.



Figura 48 - Glória a coroar o Génio e o Valor

No *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*¹⁵⁹ (fig. 49), verifica-se uma clara sobreposição da obra de escultura à de arquitetura, num projeto que apresenta uma evocação marcada de alegoria comemorativa. Dominado por valores mais narrativos do que plásticos, o monumento combina marcas estilísticas diferentes, enquanto aspira à modernidade através da incorporação de inúmeras figuras de militares e civis, representados com pormenores de traje contemporâneo.

No altar da Pátria, de inspiração manuelina, na muito usada composição em pirâmide, criticada por escultores como Auguste Rodin (1840-1917) e Antoine Bourdelle (1861-1929)¹⁶⁰, as figuras distribuem-se em dois níveis: no alto, um agrupamento em bronze de soldados que saúdam a Pátria, figura feminina de espada em riste, de atitude desenvolta e determinada, enquanto procuram derrubar a águia napoleónica que sobrevoa a cena (fig. 50); em baixo, executada em mármore, numa complexa composição, junto às ondas que debruam a parte inferior do monumento, civis e militares, em posturas dramáticas, colaboram no esforço da luta, não esquecendo o autor de incluir as vítimas inocentes e as horas de maior dor. A sua composição propõe uma leitura épica, narrada em todas as faces (fig. 51). A atitude das figuras transmite a determinação é indómita e o esforço hercúleo, a expressão dos olhares são decididos. Soldados e paisanos estão unidos na mesma luta, que tem por fim expulsar o invasor, simbolizado, como não podia deixar de ser, pela águia. A representação escultórica, no seu desenvolvimento no espaço, pode apenas sugerir mudanças temporais e referir-se às ações de forma puramente alegórica. Composto por figuras paradas, o dramatismo visível no gesto grandiloquente destas personagens estabelece uma relação teatral, em cenário de influência manuelina, no âmbito compositivo, manifestam uma teatralidade repleta de entusiasmo e angústia, na sua expressão e vida¹⁶¹. Neste grupo, o escultor, não só seleciona um momento da ação como também sintetiza todo o movimento num único momento que valida a totalidade. Evocando a *Poética*, de Aristóteles (e o conceito de *mimese*), na sua intrínseca relação com o teatro,

¹⁵⁹ Localizado na Rotunda de Entrecampos (antiga Praça Mouzinho de Albuquerque), tem autoria de José de Almeida Ferreira (escultor) e Francisco de Almeida Ferreira (arquiteto). Inaugurou no dia 8 de janeiro de 1933. Trata-se de um grupo escultórico erigido em evocação do centenário da vitória de Portugal sobre as tropas francesas. A cerimónia de lançamento da primeira pedra, presidida pelo Rei D. Manuel II, teve lugar a 15 de setembro de 1908, tendo a inauguração ocorrido apenas em 1933.

¹⁶⁰ Que lhes chamava "pyramide pompier" **CURTIS, Penelope** – *Sculpture 1900-* Oxford History of Art; Oxford University Press, 1999; pág. 45.

¹⁶¹ **SAIAL, Joaquim**; *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Bertrand Editora; 1991; pág. 58.



Figura 49 - Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular



Figura 50 - Parte superior do *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*



Figura 51 - Perspetivas da narrativa que constitui a base do *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*

mais especificamente à tragédia grega, o enredo é unido por eventos que lhe concedem a estrutura. Este enredo tem como principal função imitar as ações do Homem: “*É que a tragédia não é uma imitação dos homens, mas das ações e da vida*”¹⁶², tal como se verifica na escultura figurativa. Enquanto escultores, o nosso processo criativo tem como base as nossas vivências, a nossa experiência, que conscientemente ou não, influencia sempre as nossas escolhas. A representação do movimento de um corpo humano pode não ter qualquer relação com a realidade, mas, no entanto, é perfeitamente verdadeiro e caracteriza exatamente uma ação humana. Na caracterização de uma ação ou movimentos, a escolha do momento que mais facilmente permita a compreensão da totalidade da ação é determinante para a caracterização de um movimento ou ação particular. A ilusão da ação é, assim, conferida através de um fragmento do movimento correspondente, quase como um fotograma, que representa a transição de uma atitude para outra e no seu epítome traduz uma totalidade. Mais do que uma representação exata de uma fração de segundo de um movimento, o que se observa é a ideia que o autor faz de determinada ação, que permite assim conferir uma semelhança (*simulacro*) relativa à corporeidade, que torna o movimento representado verosímil. Ao reconstituir a temporalidade contida no instante representado, viabilizando a reconstrução mental da totalidade do ação, através do movimento das formas e à dinâmica que provém das linhas que configuram a sua estrutura.

A própria composição, no seu todo, funciona como um corpo: observa-se uma estrutura que suporta a narrativa através de elementos cujas forças dinâmicas configuram e caracterizam a especificidade física do grupo escultórico. Encontramos, assim, uma estrutura ideológica que se reflete na forma/ corporeidade. Na escultura, a descrição de uma ação não se pode realizar através de outra ação, como ocorre na dança ou no teatro, onde a corporeidade vive do encadeamento sucessivo de movimentos e pausas, em continuidade¹⁶³. A escultura de representação do corpo humano é fixa, imóvel. No contexto deste discurso, o suporte físico da representação da escultura é assim definido através de uma matéria que se encontra estática no espaço, da qual o movimento não faz parte e, a representação de uma ação ou movimento passa sempre por uma interpretação morfológica.

¹⁶² **ARISTÓTELES** – *Poética*. 4ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011; pág. 48.

¹⁶³ **LABAN, Rudolf**; *The Mastery of Movement*. 4ª Edição, Revista por Lisa Ullman; Dance Books, Ltd. Alton, UK, 2011; pág. 15.

Tal como aconteceu por toda a Europa, também em Portugal, e obstante o posterior zelo evocativo de heróis do passado pelo Estado Novo, a última grande campanha de implantação da estatuária comemorativa foi a dos *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*¹⁶⁴. Está patente, no entanto, em muitos destes monumentos, a consciência da sua singularidade. Por um lado, lembravam e homenageavam um coletivo e não um indivíduo, por outro, referiam-se a acontecimentos recentes, vividamente presentes na memória coletiva e cujos detalhes eram conhecidos pela generalidade da população.

Por isso, compreende-se a preferência por uma iconografia por todos identificada: o soldado devidamente fardado e equipado, em quem qualquer um poderia rever o seu familiar ou amigo desaparecido em combate; elementos de atualização e de direta referência ao acontecimento em causa, como, por exemplo, obuses, canhões ou espingardas, associados à habitual iconografia. Eram, muitas vezes, monumentos de carácter mais cívico do que empoladamente patriótico, tendendo significativamente a alcançar monumentalidade e características nacionalistas, à medida que as propostas avançam no tempo do Estado Novo¹⁶⁵. Neste sentido, o esforço e o sentimento ocupam um lugar especial na expressão plástica, concedida aos *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*. Pelo sacrifício heróico dos portugueses, à memória dos mortos e também à glorificação dos combatentes ainda vivos, foi erigido um monumento¹⁶⁶(fig. 52), em Lisboa, com esculturas realizadas com base na inscrição esculpida na pedra “ao serviço da pátria, o esforço da grei”. A 22 de novembro de 1931, o monumento estava concluído, adotando a conceção de aliar à imagem do Soldado uma figura alegórica, que neste caso é a Pátria, que o agracia com uma coroa de louros. De cada um dos lados do pedestal, uma figura masculina (fig. 53) vergada sob o peso da parte superior do conjunto, esforça-se para manter erguida a “pátria”. Estas figuras simbolizam os mais de 5000 soldados que padeceram na 1ª Guerra Mundial¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Para um estudo mais complete sobre este tipo de monumentos, ver: **SAIAL, Joaquim**; *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Bertrand Editora; 1991.

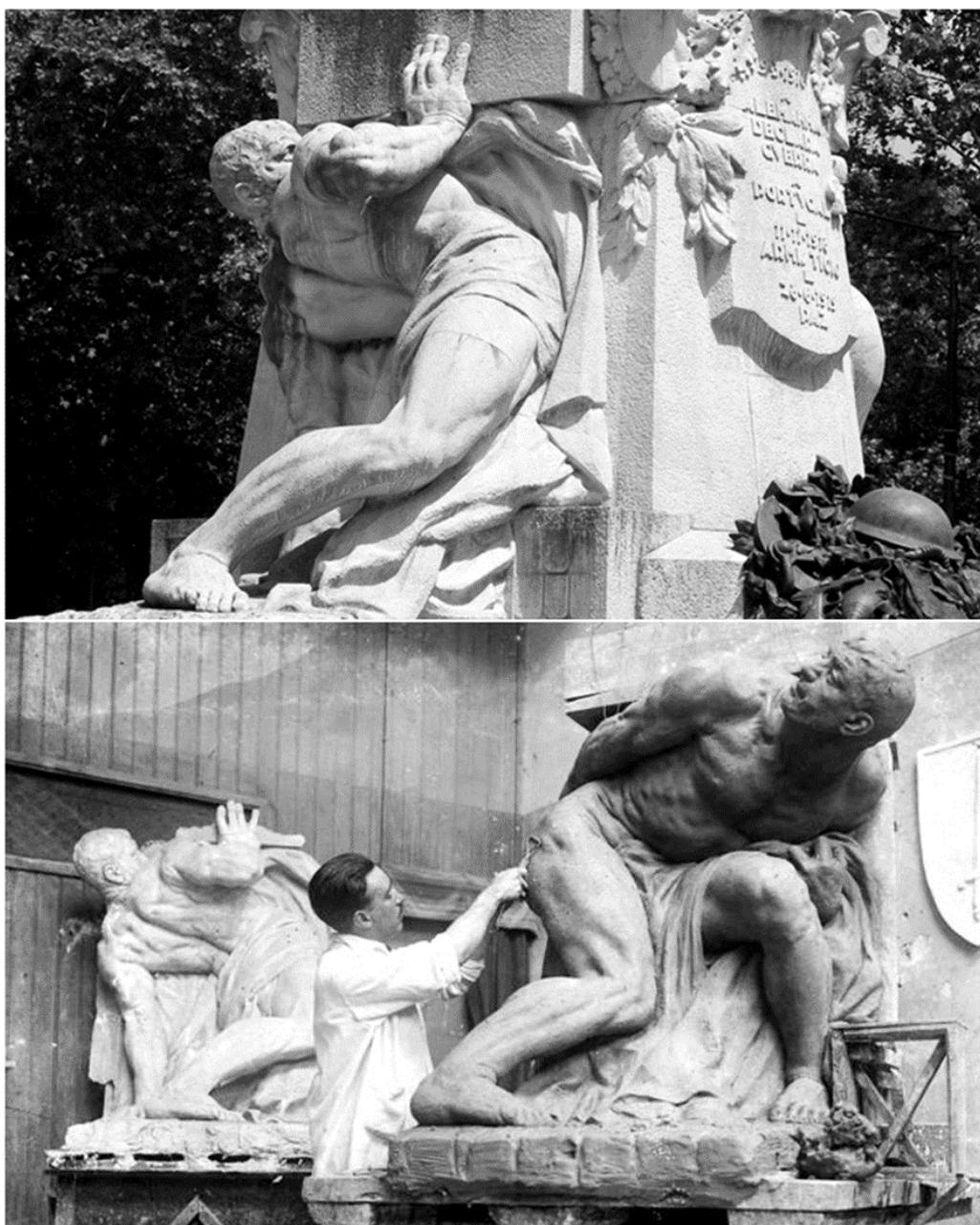
¹⁶⁵ **SAIAL, Joaquim**; *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Bertrand Editora; 1991; pág. 32

¹⁶⁶ Localizado na Av. da Liberdade (Lisboa), com a autoria de Maximiliano Alves (escultor) e Rebelo de Andrade (arquiteto). Inaugurou a 22 de novembro de 1931.

¹⁶⁷ in MONUMENTO AOS MORTOS DA GRANDE GUERRA, **PEREIRA, José Fernandes**; *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005; pág. 408.



Figura 52 - Monumentos aos Mortos da Grande Guerra, Lisboa



**Figura 53 - Figura masculina que simboliza o Povo, suportando a Pátria;
Maximiniano Alves (escultor) a modelar a figura em barro.**

No século XX, a teoria da escultura perde o carácter sistemático dos tratos clássicos, com a sua componente normativa, a fixação de uma metodologia, as justificações de natureza histórica. O facto de não se escrever/ teorizar sobre a escultura induz uma prática quase puramente oficinal, a esta crença oficinal acrescenta-se uma outra: o ilimitado desejo de que o génio, em sucessivas aparições, cumpra o seu destino, sobretudo se enquadrado por uma poética que teima em não separar a vida da arte.

A conotação academizante que a expressão “figura humana” inevitavelmente transporta poderá facilmente motivar a sua substituição por uma interpretação mais atual da mesma como “forma do corpo”, num momento em que o corpo aparece no centro da reflexão coletiva e individual. Assim, nos tempos mais recentes na teoria da escultura, tem sobretudo um carácter confessional, lírico ou autobiográfico. Em qualquer dos casos mais, do que apresentar a escultura, o escultor apresenta-se a si¹⁶⁸.

¹⁶⁸ PEREIRA, José Fernandes - “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” in *Arte Teoria*, N.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pp. 12-14.

VII – CONCLUSÃO

Compreender a Atitude é entender o Corpo Humano como veículo principal de uma expressão, reflexo de uma vontade interior, do espírito. É a propagação de um movimento num espaço contíguo ao da nossa própria corporeidade - é entender o Corpo Humano, ou a Escultura, como forma total na qual não existe desfasamento entre interior e exterior.

Ao ter o Corpo Humano como base da representação, procurámos desconstruir cada conceito inerente para um melhor entendimento daquilo que é a Atitude, a sua importância para a Representação figurativa e todas as formas que dependem do corpo humano.

A Atitude está intimamente ligada à ação, como a Alma e o Corpo; assim como a *alma* e o *corpo* são duas substâncias totalmente diversas, também a Ação e a Atitude são distintas. A atitude está na expressão do gesto, na energia e dinâmica que vem de um movimento interno, da “alma”, conferindo uma dinâmica (que vem de dentro para fora) nas representações; permite uma dimensão quase performativa onde o movimento dos corpos materializa uma *ideia*, uma ação.

Mais do que compreender a Atitude como particularidade da Representação Figurativa, este estudo possibilita, também, relacionar a percepção que há do corpo ao longo do tempo, segundo vários autores e escultores em diferentes contextos sociais e culturais.

Consideramos esta investigação, em toda a verdade, como um ponto de partida para uma pesquisa mais aprofundada. Por não haver, até à data, muita informação reunida sobre o assunto em questão, este trabalho é uma abordagem inicial às questões paradigmáticas que sustentam o panorama que constitui a Atitude.

Nesta investigação surge, então, uma abordagem mais particular, que nos permite enquadrar no pensamento português, os primeiros momentos sobre a Atitude na Escultura. Em Machado de Castro e Assis Rodrigues reúnem-se dois conteúdos essenciais do escultor clássico: o domínio tecnológico da obra e uma sólida cultura artística cuja explanação se alicerça em obras e textos de referência. Mais sistematizado que original, Machado de Castro tem o mérito de dotar a escultura portuguesa com um corpo teórico de que essa arte carecia desde o século XVI, retirando-a do anátema

oficial e inserindo-a no *corpus* mais vasto da cultura portuguesa¹⁶⁹. São, assim, os primeiros escultores que teorizaram sobre a atitude, e que a representavam nas suas obras – há um paralelismo evidente no modo de representar de ambos. É de sublinhar a importância destas duas figuras incontornáveis no panorama escultórico português que sucede, tendo uma forte influência na estatuária pública de oitocentos, expressa na **evocação da memória através da forma**.

Assim, o que existe no âmbito imaterial do pensamento, da linguagem e da retórica faz-se *corpo*, o significado torna-se experiência e a experiência gera conhecimento.

O único eixo que mantém estável o conceito de escultura (a apreensão individual do mundo em redor culturalmente construída através de um conjunto de valores que refletem um pensamento) é a sua relação com o corpo humano, a partir de duas variáveis, a saber: primeira, porque se trata da sua representação histórica, segundo, porque a corporeidade é a matriz desta disciplina. Se recorrermos à história da escultura, veremos que numa primeira instância, (extremamente vasta, aliás), o núcleo disciplinar foi a representação mimética do corpo do Homem¹⁷⁰. Para o imaginário ocidental o conceito de escultura está associado ao discurso clássico regido pela *mimese* que permite uma identificação rápida com o modelo, parâmetro vinculado habitualmente na representação do corpo.

A partir do pressuposto que constitui a imitação, a compreensão daquilo que entendemos por representação surge no âmbito da relação corpo-escultura- representação, a partir do qual podemos desenvolver para outras particularidades intrínsecas à representação do corpo humano: a ideia, o desenho, os cânones, os sistemas de construção do corpo, o ideal e idealização, que nos remetem para a percepção do Corpo Humano segundo diferentes valores e conceções.

Dado que cada manifestação escultórica implica necessariamente uma conceção de corpo, podemos através das obras aproximarmo-nos da sua redefinição, mas também será necessário abordar o próprio corpo para ver de que maneira a escultura representará a sua mutação, estabelecendo-se um paralelismo que virá confirmar a imbricação entre as

¹⁶⁹ PEREIRA, José Fernandes - “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” in Arte Teoria, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001; pág. 12.

¹⁷⁰ CORREIA, Victor (org.) – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte*, vol. 1; Lisboa, 2014; pág. 316.

duas ideias. A escultura, então, necessita da maneira como entendemos o corpo, para se dotar da sua própria forma, de modo que não podemos deixar de prestar atenção às questões do corpo, assim como não podemos deixar de interessar-nos com as questões que parecem ser específicas da realidade da escultura.

Uma representação escultórica de um corpo humano, tal como num retrato, mostra sempre uma aparência de vida, com verosimilhança, mas a sua natureza só pode estar no seu interior. Assim, a temática/pressuposto/ideia de uma escultura são parte basilar da obra, bem como os elementos que a materializam - desenho, composição, forma – são constituintes fundamentais da sua estrutura, em toda a sua multiplicidade. A cultura ou a educação do olhar, o *gosto* é o que nos dá visão para além do tema. A atitude é o fulgor da ação.

Na escultura de representação do corpo humano, a posição exprime uma atitude, e a atitude define uma posição, quase como uma linguagem não-verbal, mas física, através da qual a escultura se expressa.

O progressivo desinteresse mimético pelo modelo natural, transforma o predomínio da visão criativa num ato de abstração, que joga com as variáveis dos meios e limites da linguagem plástica, erigida assim, como assunto de si mesma. A natureza eminentemente narrativa da escultura dos séculos anteriores é posta em causa, enquanto são explorados os elementos constitutivos ao nível da forma, dos materiais e dos conteúdos. A forma e a investigação morfológica articulam-se na circularidade labiríntica de uma arte pela arte, que, ganhando em autonomia e expressão, perde em densidade representativa.

Já não é o corpo mimetizado representado, mas o corpo real. Através do uso do corpo, do corpo como arte, de um conhecimento do corpo registado como arte, da não observância de limites para esse corpo que é levado ao extremo, ocorre a transgressão e a reflexão da nossa condição corporal. O corpo na arte contemporânea é entendido como um todo, um conjunto que age, pensa, interage, que é inteligível, ciente e sensível, onde através das sensações e vivências, pode-se construir conhecimento¹⁷¹.

O corpo transgride o lugar, potencia as dimensões e os sentidos, explora as potencialidades do lugar. Os corpos que a arte nos foi devolvendo ao longo do século XX procuram novos espaços, outros lugares onde viver, evoluem, movimentam-se,

¹⁷¹ **CORREIA, Victor (org.)** – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte*, vol. 1; Lisboa, 2014, pág.337.

interatuam como envolvimento¹⁷². Procura-se então, fazer aflorar alguns elementos essenciais que caracterizam o significado e o valor operativo do corpo em movimento, ou seja, refletir sobre o corpo artístico, que investe na motricidade dos elementos de significação ao revisitar o percurso do corpo.

Existe, assim, uma relação entre o corpo contemporâneo e o discurso feito através do corpo.

Por outro lado, temos a experiência artística do corpo, e ainda temos a experiência corporal através da arte. O corpo é uma via de acesso à arte, e constitui-se como uma experiência artística, e a arte é, também, uma via de acesso ao corpo, e constitui-se como experiência corporal. O corpo cria a arte e a arte cria o corpo.

O contexto social e cultural da contemporaneidade sofreu nos últimos anos, variações de grande importância que produziram fortes mudanças nos meios de produção, nas relações sociais, nas formas de identidade, assim como nos modos de compreender a realidade. Seria de esperar, portanto, que nesse contexto de “convulsão” tanto o conceito de *corpo* como o de *escultura* não ficassem ilesos, assumindo-se então o *corpo* como referente vivo e sensível a cada tempo e sociedade.

Ao longo do percurso da representação, podemos afirmar que a Atitude está presente na Escultura figurativa e que vai adquirindo morfologias diferentes face ao tempo e às diferentes culturas. Como metalinguagem da ação/intenção, é uma necessidade expressiva que se vai moldando aos mais variados pressupostos. Na contemporaneidade surge maioritariamente num contexto em que o seu suporte é diverso. Existe uma relação mais próxima na representação que sugere uma transmutação do sujeito, é uma atitude autorreferencial e, muitas vezes, autorrepresentativa.

¹⁷² MERLEAU-PONTY, Maurice, O olho e o espírito; pref. de Claude Lefort; trad. Luís Manuel Bernardo. - 2ª ed., Vega, Lisboa, 1997; pág. 20.

VIII – BIBLIOGRAFIA E FONTES DOCUMENTAIS

8.1 - Bibliografia Específica

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - *O Nu na Antiguidade Clássica*, ed. Caminho, Lisboa, 1992.

BAUDRILLARD, Jean: *Simulacros e Simulação*; Relógio de Água, 1991.

BAUDRY, Marie-Thérèse (et al), *Principes d'analyse scientifique, La Sculpture*; Édition du Patrimoine, Imprimerie Nationale, Paris, 2002.

BORDES, Juan – *Historia de las Teorías de la Figura Humana: El dibujo, la anatomia, la proporcion, la fisiogonomia*. Madrid, Cátedra, 2003.

BOZAL, Valeriano- *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

CASTRO, Joaquim Machado - *Descrição Analytica Da Execução Da Real Estátua Equestre Do Senhor Rey Fidelissimo D. José I*, Lisboa, 1810.

CASTRO, Joaquim Machado - *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937.

CASTRO, Joaquim Machado - *Discurso sobre as utilidades do Desenho*; Lisboa, 1818.

CASTRO, Joaquim Machado - *Método breve para saber as principais proporções do corpo humano, in arquivo de anatomia e antropologia*, vol. XVII, Lisboa, 1935-1936.

CENNINI, Cennino - *El libro del Arte*; introd. Licisco Magagnato ; trad. Fernando Olmeda Latorre. - Madrid: Ediciones Akal, 2009.

CLARK, Kenneth - “O Despido e o nu”, *O Nu*, (Tradução de Ernesto de SOUSA), Ed. Ulisseia, Lisboa, 1956.

CLARK, Kenneth; “The Nude: A study in Ideal Form”, Washington, Princeton University Press, 1953.

CORREIA, Victor (org.) – *Corpologias – O Corpo Humano e a Arte, vol. 1*; Lisboa, 2014.

ELSEN, Albert; *The Partial Figure in Modern Sculpture*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1979.

FERREIRA, Rafael Labourde ;VIEIRA, Vítor Manuel Lopes, *Estatuária de Lisboa*, Lisboa, 1985.

- FLYNN, Tom;** *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Akal, 2002.
- FORTES, Manuel de Azevedo;** *Lógica Racional*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
- GAURICO, Pomponio;** *De Sculptura* (1504), edição anotada e tradução de A. Chastel e R. Klein; (...) 1969.
- GIL, José;** *Metamorfoses do corpo*; Lisboa; 1980.
- HEGEL;** *Estética - A arquitetura e a Escultura*; Coleção Filosofia e Ensaios; Guimarães Editores; Lisboa: 1962.
- HOLANDA, Francisco da;** *Da Pintura Antiga* (1548), introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: livros horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de,** *Do Tirar Polo Natural*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- HOLANDA, Francisco de;** *Da Pintura Antiga*, introdução, notas de Angel González García, col. arte e artistas, INCM, Lisboa, 1983.
- HOLANDA, Francisco de;** *Diálogos em Roma*, intr., notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- LANTERI, Edouard** - *Modelling and Sculpting the Human Figure*; Dover Publications Inc., New York, 1985.
- LESSING; Gotthold Ephraim;** *Laocoon, An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, tradução introdução e notas de Edward Allen McCormick, The Johns Hopkins University Press, London, 1984.
- MACEDO, Diogo de** – Notas... (Vol. III, nº 8(Dez. 1938),
- MATOS, António** in “Momentos de Composição na obra de arte”. *Com ou sem Tintas: composição, ainda?* FBA/UL, Lisboa, 2013.
- MATOS, Lúcia Almeida;** *A Escultura Pública em Portugal no século XX (1910-1974)*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2003.
- MATOS, Lúcia Almeida; SILVA, Raquel Henriques da;** *A figura Humana na Escultura Portuguesa do século XX*; Fundação Gomes Teixeira; Faculdade de Belas-Artes do Porto; 1998.
- O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro*. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.
- PADOVANO, Anthony** – *The Processes of Sculpture*; Da Capo Press, New York, 1981.

PEREIRA, José Fernandes - “*Escultura: um paradigma cultural*” in *Arte Teoria*, N.º. 11, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

PINHO, Elsa Garrett; *Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio da Ajuda*. IPPAR – Ministério da Cultura; Lisboa; 2002.

REMESAR, Antoni – *Estatuária e Escultura de Lisboa, roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

RICHER, Paul – *Anatomie Artistique - Description des formes extérieures du corps humaine au repos et dans les principaux mouvements*; Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1890.

RICHER, Paul – *Le Nu dans l’art – L’Art Grec - Nouvelle Anatomie Artistique du Corps Humane* ; Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1926.

RICHER, Paul – *Le Nu dans l’art – L’Art Chrétien Depuis les origines jusqu’à la Renaissance - Nouvelle Anatomie Artistique du Corps Humane* ; Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1929.

RICHER, Paul – *Le Nu dans l’art – Les Arts de l’Orient Classique - Nouvelle Anatomie Artistique du Corps Humane* ; Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1925.

RICHER, Paul – *Morphologie – La femme - Nouvelle Anatomie Artistique du Corps Humane* ; Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1920.

RICHER, Paul – *Physiologie– Attitude et Mouvements - Nouvelle Anatomie Artistique du Corps Humane* ; Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1921.

RODRIGUES, Francisco de Assis - *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875.

SAIAL, Joaquim; *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Bertrand Editora; 1991.

SILVA, João Castro - *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010. [disponível online em PDF]

SILVA, João Castro in “*Escultura Corpo*”. *Com ou sem Tintas: composição, ainda?* FBA/UL, Lisboa, 2013.

STAFFORD, Barbara Maria, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1993.

TAVARES, Eduardo; *Anatomia Artística – construção plástica do corpo humano*, Porto, Edições Asa, 1994.

TEIXEIRA, José – *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos (séc. XX)*. FBA/UL, Lisboa, 2008. [disponível online em PDF]

8.2 - Bibliografia Geral

ABREU, José Guilherme – *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*. [disponível online em PDF]

ABREU, José Guilherme; *A Escultura no espaço Público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Porto [s.n.] 1996. Tese de Mestrado. [disponível online em PDF]

ALBERTI, Leon Battista; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas, Rocío de la Villa, ed. Tecnos, Madrid, 1999.

ANDRADE, Sérgio Guimarães de; *Escultura Portuguesa*. Clube do Colecionador dos Correios, 1997.

ARISTÓTELES – *Poética*. 4ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.

ARNHEIM, Rudolf; *O Poder do centro, um estudo da composição nas Artes Visuais*. Lisboa, Edições 70, 1990.

BALDWIN, John - *Contemporary Sculpture Techniques*, New York, Reinhold Publishing Co, 1967.

BAYER, Raymond, *História da Estética*, (Tradução José Saramago) ed. Estampa, Lisboa, 1978.

BELTING, Hans – *Antropologia da Imagem - Para uma ciência da imagem*; Trad. Artur Mourão; KYM+EAUM; Lisboa; 2014.

BELTING, Hans (translated by Edmund Jephcott) – *Likeness and Presence, a History of the Image before the Era of Art*; The University of Chicago Press, USA, 1994.

BOSTRÖM, Antonia – *The Encyclopedia of Sculpture*. Vol. 2. Londres: Fitzroy Dearborn, 2004.

BRANCO, Cristina – *Contributos para o estudo da teoria das proporções aplicada à escultura em Portugal*; Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte; FBA/UL, Lisboa, 2000. [disponível online em PDF]

BUCHLOH, Benjamin - *Formalismo e Historicidad*; tradução de Carolina del Olmo e César Rendueles. Madrid, Ediciones Akal, 2004.

CASTRO, Joaquim Machado - *Método breve para saber as principais proporções do corpo humano, in arquivo de anatomia e antropologia*, vol. XVII, Lisboa, 1935-1936.

CURTIS, Penelope – *Sculpture 1900*; Oxford History of Art; Oxford University Press, 1999.

FOCCILON, Henri; *A Vida das Formas*; edições 70; Lisboa, 2001;

FRANÇA, José Augusto; *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. 2ª Edição, Bertrand Editora, 1985.

HALE, William Harlan - *The World of Rodin*; Amsterdam, Time Life Books, 1969.

HEIDEGGER, Martin – *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa.

JOLY, Martine – *A Imagem e os Signos*. Trad. Laura Carmo Costa. Edições 70, Lisboa; 2005.

LABAN, Rudolf; *The Mastery of Movement*. 4ª Edição, Revista por Lisa Ullman; Dance Books,Ltd. Alton, UK, 2011.

MARTÍN, Paris Matía; *Influencia de nuevos materiales y processos en el concepto escultórico del cuerpo humano (la plasticidad de la carne)*; Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001. [disponível online em PDF]

MATÍA, Paris [et. al.] – *Conceptos Fundamentales Del Lenguaje Escultórico*. Madrid: AKAL, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice, O olho e o *espírito*; pref. de Claude Lefort; trad. Luís Manuel Bernardo. - 2ª ed., Vega, Lisboa, 1997

MIRANDA, José A. Bragança de; *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008.

MITCHELL, Andrew J.; *Heidegger Among the Sculptors: Body, Space and the Art of Dwelling*. Stanford University Press, 2010.

MOREAUX, Arnould ; *Anatomie Artistique de l'homme*, 2a ed., Maloine, Paris, 2002.

O'REILLY, Sally – *The Body on Contemporary Art*; Thames and Hudson, 2009.

OSBORNE, Harold - *Estética e teoria da arte*, São Paulo, Ed., Cultrix, 1970

PACIOLI, Luca; *La Divina Proporción*; ed. Akal; Madrid, 1991.

PANOFSKY, Erwin - *Ideia: A evolução do conceito de Belo*; tradução de Paulo Neves; Ed. Martins Fontes, 2ª Edição. São Paulo, 2000.

PANOFSKY, Erwin, *O Significado das Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) - *Dicionário de Escultura Portuguesa*; Ed. Caminho, Lisboa, 2005.

PEREIRA, José Fernandes - *A Cultura Artística Portuguesa – Sistema Clássico*, Lisboa, sn, 1999.

PEREIRA, José Fernandes - “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” *Arte Teoria*, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001.

PLATÃO – *A República*; 5ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

REGATÃO, José Pedro – *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Lisboa: Bicho-de-mato, 2010.

ROWELL, Margit - Nota Prévia à Exposição *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Tradução de M^a João Fernandes e Revisão de Caroline Bart. Exposição organizada pelo Centre Georges Pompidou. Paris, 1986.

SAURAS, Javier - *La escultura y el oficio de escultor*; Barcelona. Ed. Serbal, 2003.

SENIE, Harriet F. – *Contemporary Public Sculpture – Tradition, transformation and controversy*; Oxford University Press; Oxford, 1992.

STOICHITA, Victor – *The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock*. Trad. de Alison Anderson. United States of America: The University of Chicago Press, 2008

TEIXEIRA, Pedro Anjos – *Tecnologias da Escultura*. Dir. Câmara Municipal de Sintra. Sintra: Europress, 1994.

TUCKER, William - *A linguagem na Escultura*, São Paulo, Cosac & Naify, 1999 .

VITRÚVIO; *Os Dez Livros de Arquitetura de Vitruvio*; adaptado e traduzido por H. Rua. Lisboa: IST/FA-UTL, 1998.

WITTKOWER, Rudolf – *Escultura*. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WITTKOWER, Rudolf – *La Escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

8.3 - Índice de Imagens

Figura 1 - Padre António Vieira a Pregar aos Índios no Brasil [http://imguol.com/2012/06/25/padre-antonio-vieira-pregando-aos-indios-no-brasil-gravura-do-livro-a-arte-de-furtar-que-integra-o-acervo-do-arquivo-nacional-1340633008180_615x470.jpg]	14
Figura 2 - <i>Estátua Equestre de D. José I</i> [http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y3D8N/\$File/Joachim-Machado-De-Castro-Equestrian-Statue-of-Jose-I-of-Portugal-2-.JPG].....	15
Figura 3 - <i>Nossa Senhora da Encarnação</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]... 19	19
Figura 4 - <i>Santa Verónica</i> (Joaquim Machado de Castro) [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	21
Figura 5 - <i>Santa Verónica</i> (Francisco Mochi) [http://utenti.quipo.it/romeartlover/Andrea3.jpg]	22
Figura 6 - <i>Santa Teresa de Ávila</i> (na Fachada da Basílica da Estrela) [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	23
Figura 7 – <i>Apolo</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	24
Figura 8 – <i>Diana</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	25
Figura 9 – <i>Gratidão</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	26
Figura 10 - <i>Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	27
Figura 11 - <i>Diana e as Duas Ninfas</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	28
Figura 12 - <i>Santo Elias</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	30
Figura 13 - <i>Dionísio; Personificação do rio Ilíssos; Fragmento do friso da cela</i> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Parthenon-frieze-bb.jpg/1280px-Parthenon-frieze-bb.jpg]	38

Figura 14 - <i>Mademoiselle Alix Lesgards</i> , 1920. Simões de Almeida (sobrinho). [http://loja.belasartes.ulisboa.pt/content/images/thumbs/0000423_escultura-mademoiselle-alix-lesgards-1920_535.jpeg]	43
Figura 15 - <i>A dor</i> , 1898. António Teixeira Lopes. [http://cdn.olhares.pt/client/files/foto/big/672/6725859.jpg]	44
Figura 16 - <i>A História</i> , 1898. António Teixeira Lopes..... [http://1.bp.blogspot.com/_ru0Erq7EHk/SablU2xVieI/AAAAAAAAAN_8/YIZPRhaOv9M/s1600/Lisboa_4063.JPG].....	45
Figura 17 - <i>Efebo de Crítio</i> c. 485- 480 a.C. [https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e9/41/bd/e941bd1a18588c2948f072018c53bbd5.jpg] .	60
Figura 18 - <i>Zeus ou Poseidon</i> , c. 460-450 a.C. [https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/1c/04/68/1c046805fb304cc16dcd0f32139f2cbf.jpg]	63
Figura 19 – <i>Dorífero</i> , c. 450-440 a.C.; Policleto. [https://en.wikipedia.org/wiki/Doryphoros#/media/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011-2.jpg]	66
Figura 20 - <i>Apóstolos</i> . Hodart, séc. XVI. [https://portugalpatrimonio.files.wordpress.com/2015/01/post-22-01-15-0611.jpg?w=374&h=560].....	72
Figura 21 - Maquete para a <i>Estátua Equestre de D. José I</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	76
Figura 22 - Fachada da Basílica da Estrela [http://3.bp.blogspot.com/-mS9vv7K8fFU/U30xgQKpnyI/AAAAAAAAA16Yz/GQWnJ26X_c/s1600/Viaje+a+Portugal+Basilica+da+Estrela+Monumentos+de+Lisboa+Fachada+(15).jpg].....	78
Figura 23 - <i>Fé (I), Devoção (II), Gratidão (III) e Liberalidade (IV)</i> . [http://4.bp.blogspot.com/-vcC5NXxhsk/U30xBGVzRaI/AAAAAAAAA15w/PWwrIRaeC4Q/s1600/Viaje+a+Portugal+Basilica+da+Estrela+Monumentos+de+Lisboa+Fachada+(10).jpg]	79
Figura 24 - <i>Santo Elias</i> [http://1.bp.blogspot.com/--COVkB0EjIE/U30wvAmSRcI/AAAAAAAAA15k/dKdp2A2qA94/s1600/Viaje++a+Lisboa+Portugal+Monumentos+Basilica+da+Estrela+(4).jpg]	80
Figura 25 - <i>Santa Maria Madalena de Pazzi</i> [https://sundaycooks.com/wp-content/uploads/2011/02/DSC01390-450x337.jpg]	81
Figura 26 - <i>S. João de Deus</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>]....	82
Figura 27 - <i>Rainha D. Maria I</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012</i>] ...	85

Figura 28 – <i>Conselho</i> [FERREIRA, Rafael Labourde ;VIEIRA, Vítor Manuel Lopes, <i>Estatuária de Lisboa, Lisboa, 1985.</i>]	87
Figura 29 – <i>Generosidade</i> [https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/07/ec/48/25/palacio-nacional-da-ajuda.jpg]	88
Figura 30 – <i>Gratidão</i> [http://3.bp.blogspot.com/-h76YczkPtvU/UKtNhysMhgI/AAAAAAAAAJQA/uHNHLfahghg/s1600/DSC05021.JPG]	89
Figura 31 – <i>Fortaleza</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.</i>]....	91
Figura 32 – <i>Caridade</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.</i>]....	93
Figura 33 – <i>Liberalidade</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.</i>]....	96
Figura 34 – <i>Piedade</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.</i>]....	98
Figura 35 - <i>Santa Basilissa</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.</i>]..	100
Figura 36 - <i>São Julião</i> [<i>O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da exposição no MNAA, Lisboa, 2012.</i>]..	101
Figura 37 - <i>Camões</i> (Joaquim Machado de Castro) [http://2.bp.blogspot.com/-06RC5hMG_a8/T6FVyeJO4eI/AAAAAAAAAKw/jvnTmkAdjks1600/Cam%C3%B5es.jpg]	103
Figura 38 - <i>Musas e Apolo</i> (centro) [http://1.bp.blogspot.com/-egGZc382gPY/UDFRO0VB4YI/AAAAAAAAAKfy/_57PZ0DKBRA/s1600/+Teatro+nacional+(Gil+Vicente)+(2).JPG]	104
Figura 39 - <i>Gil Vicente</i> [https://static.panoramio.com/storage.googleapis.com/photos/large/119007296.jpg]	105
Figura 40 - <i>Mélpomene</i> (I) e <i>Tália</i> (II) [http://opengalleries.org/imgs/Portugal/Lisbon/1600-Lisbon-Dona-Maria-Theater-Pediment.JPG]	106
Figura 41 - <i>Crepúsculo da Manhã, Meio-dia, Crepúsculo da tarde e Noite</i> [https://lusophia.files.wordpress.com/2010/06/1-representacao-da-noite-e-possivelmente-os-deuses-nyx-e-thanatos.jpg?w=500&h=133]	106
Figura 42 – <i>Camões</i>	107

Figura 43 - <i>Camões (I), Homero (II), Tasso (III) e Virgílio (IV)</i> . [http://2.bp.blogspot.com/_QX8kT8x7cco/S57mjcmUUSI/AAAAAAAAAEE/enImW5LQLSQ/s1600/DSCN3079.JPG]	115
Figura 44 - <i>Afonso de Albuquerque (I), Camões (II), Vasco da Gama (III) e Homero (IV)</i> [<i>FERREIRA, Rafael Labourde ; VIEIRA, Vítor Manuel Lopes, Estatuária de Lisboa, Lisboa, 1985.</i>]	116
Figura 45 - <i>Neptuno</i> (Joaquim Machado de Castro) [http://3.bp.blogspot.com/-m-9qTzMK2vQ/UAMyk9opz6I/AAAAAAAAAUcl/ZdYEs2nrJK8/s1600/DSC04883.JPG]	117
Figura 46 - <i>Tejo</i> (Vítor Bastos) [http://1.bp.blogspot.com/-hnQnwWmLM5o/T0UL-ctgKXI/AAAAAAAAAFtM/8YcDkxkcH0/s1600/7-Rua%2BAugusta-ARCO%2Be%2BPorm.--2011%2B006.jpg]	117
Figura 47 - <i>Arco do Triunfo</i> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_da_Rua_Augusta_1.jpg].	118
Figura 48 - <i>Glória a coroar o Génio e o Valor</i> [http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt_address/arco-rua-augusta_AS14629.jpg]	120
Figura 49 - <i>Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular</i> [https://c1.staticflickr.com/1/170/441229941_766b400e38_z.jpg?zz=1]	122
Figura 50 - Parte superior do <i>Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular</i> [https://c2.staticflickr.com/4/3006/2657578747_49be19b95c_b.jpg].....	123
Figura 51 - Perspetivas da narrativa que constitui a base do <i>Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular</i> [https://c2.staticflickr.com/2/1422/865373091_9b70e5aee2_z.jpg?zz=1].....	124
Figura 52 - <i>Monumentos aos Mortos da Grande Guerra, Lisboa</i> [http://www.ligacombatentes.org.pt/upload/.lisboa/monumentos/002.jpg].....	127
Figura 53 - Figura masculina que simboliza o Povo, suportando a Pátria; Maximiliano Alves (escultor) a modelar a figura em barro. [http://estaticos.guiadacidade.pt/foto2/data/media/4/DSC_0113_resize_63.JPG] [https://100anos100arvores.files.wordpress.com/2015/12/esculturas-de-maximiano-alves-para-o-monumento-aos-mortos-da-grande-guerra-1928-_autor-desconhecido.jpg?w=656]	128