

A donzela de marfim.

A agalmatofilia como representação estética na Antiguidade Clássica

NUNO SIMÕES RODRIGUES

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Quando, na *Alceste*, Eurípides nos apresenta a personagem titular na iminência da morte e de abandonar o mundo dos vivos, Admeto, o marido da heroína, confessa o desejo de introduzir no leito régio uma representação escultórica com a forma da rainha, para que desse modo suplante a solidão e a saudade que doravante sentirá pela mulher defunta, a mesma cujo «altruísmo» a leva a morrer no lugar do esposo:

Tu, pelo contrário, para me salvars a vida,
deste o que te era mais caro. Não hei-de eu chorar
ao perder uma companheira como tu?
Acabarei com os festins e com as reuniões de convivas,
com as coroas e os cânticos que se apoderavam da minha casa.
Não mais voltarei a tocar lira,
nem terei mais vontade de cantar acompanhado pela flauta líbia,
pois tu levaste-me o encanto da vida.
O teu corpo, representado pelas mãos de hábeis escultores,
permanecerá deitado sobre o leito,
e deitar-me-ei junto dele, rodeando-o com as minhas mãos.
Chamando pelo teu nome, parecer-me-á que, em meus
braços fechados está a minha amada esposa, apesar de não estar.
Gélida satisfação, presumo, mas deste mundo aliviarei o peso da alma.¹

O passo em causa tem sido interpretado como um dos mais *sui generis* do texto euripidiano, uma vez que sugere uma parafilia ou patologia do foro erótico-sexual, designada como agalmatofilia ou «amor ou desejo por estátuas». O que Admeto faz é tentar substituir a realidade por uma representação da mesma, tão fiel quanto possível, de modo a minorar a sensação da perda. Para isso, a fidelidade da réplica impõe-se como uma necessidade. Isto é, a escultura deve imitar o real na perfeição, de modo a que o corpo «representado pelas mãos de hábeis escultores» desempenhe a função que lhe é proposta.

Mas o tratamento literário do amor ou desejo pelo representado por uma estátua não se ficou por Eurípides. Luciano é um outro autor antigo, do

1. EUR., *Alc.* 340-353, em tradução nossa. O alegado altruísmo de Alceste é hoje problematizado. Sobre essa questão, ver a introdução que escrevemos para a edição das tragédias de Eurípides, feita pela Imprensa Nacional.

século II d.C., em quem também se recolhe informação acerca desta temática. No diálogo acerca das imagens, este escritor grego apresenta duas personagens, Lícino e Polístrato, que conversam acerca de uma estátua esculpida por Praxíteles, com o objectivo de ornamentar o templo da deusa Afrodite, em Cnido. No diálogo, a obra de arte é qualificada como «a mais bela das criações» daquele escultor. Neste quadro, diz um dos caracteres:

Bom, já ouviste por certo a história que os habitantes de Cnido contam acerca da sua Afrodite! Aquela que diz que alguém se apaixonou pela estátua e que ficou escondido no templo, para a abraçar e com ela fazer amor².

Este é um assunto igualmente abordado nos *Amores*, outro texto atribuído a Luciano, mas que a maioria dos filólogos considera apócrifo. Nesse escrito, o diálogo e as emoções manifestadas pelas personagens que o protagonizam, Cáricles e Calicrátidas, em torno da estátua praxiteliana de Afrodite justificam a afirmação: «tão grande era o poder da arte do artesão»³. Quando comparadas as palavras das personagens de Luciano com aquela que é identificada como a estátua de Afrodite de Cnido, os textos ganham um sentido mais concreto. Com efeito, em causa estão o realismo e o naturalismo que caracterizam a representação (fig. 1). Por outro lado, o tema literário em referência reflecte uma tradição acerca da célebre escultura feita para o templo de Afrodite naquela ilha, que era já registada por Posidónio⁴.



Fig. 1
Cópia da Afrodite de Cnido,
atribuída a Praxíteles,
c. 360-350 a.C.,
Museu Pio-Clementino, Vaticano.

2. LUCIAN., *Im.* 4.

3. Pseudo-LUCIAN., *Am.* 13.

4. O tema é igualmente desenvolvido pelo Pseudo-LUCIAN., *Am.* 13-17. Segundo a tradição, esta terá sido a primeira representação de Afrodite nua, como uma simples mortal. Conta PLIN., *Nat.* 36, 20, que Praxíteles teria feito duas estátuas da deusa do amor: uma vestida, que teria sido comprada pelo povo de Cós, por a achar mais digna; e outra despida, que teria ficado para o povo de Cnido. Esta, contudo, teria granjeado mais fama no mundo grego e as pessoas deslocavam-se à ilha apenas para ver a estátua da Afrodite nua de Praxíteles, tornando a ilha famosa, ao ponto de o próprio rei Nicomedes ter desejado, sem êxito, comprar a escultura.

Antes de Luciano, contudo, o romano Plínio-o-Velho registava também, na *História Natural*, um episódio deste contexto, particularmente relevante. A história remonta igualmente à mencionada obra de Praxíteles, cujo modelo teria sido a bela Frine, tida como amante do escultor. O resultado fora uma estátua de beleza tão significativa que, durante a noite, um jovem teria penetrado na oficina e ter-se-ia unido à escultura, marcando-a com o sinal da sua virilidade descontrolada, tal fora o desejo suscitado pela semelhança com o real⁵.

Este relato encontra eco num outro parágrafo do livro anterior da mesma obra, aquele em que Plínio se dedica à pintura e em que o tratadista se centra no problema da origem da Arte. De acordo com o autor romano, tudo remontaria aos Gregos, em particular a Butades Siciónio, um oleiro a quem se atribuíra a criação do baixo-relevo, enquanto tipologia artística⁶. A filha do oleiro apaixonara-se por um rapaz, que partira para outro país. Como tal, a rapariga permaneceu nostálgica e saudosa pela ausência que a invadira. Para a mitigar, a jovem teria contornado com uma linha a sombra do rosto do amado, projectada na parede, através da luz emitida por uma lâmpada. De seguida, o pai da rapariga teria aplicado argila sobre o esboço e, desse modo, feito um baixo-relevo, que pôs a cozer, juntamente com o restante da sua olaria. Assim se teria obtido um retrato realista do rapaz amado pela jovem filha do oleiro, que a partir de então passou a concentrar-se nas representações que imitavam a imagem do ausente.

Já no século III d.C., o sofista Filóstrato inclui nas suas *Imagens* uma descrição ecrásica de uma pintura, exibindo uma caçada, em que, todavia, o corpo de um efebo parece ser o principal motivo da agitação por parte dos caçadores ali pintados. É de facto o realismo com que o jovem é representado que motiva as palavras do autor:

Como fui enganado! Fui iludido pela pintura, que me levou a pensar que as figuras não eram pintadas, mas seres vivos reais, que se moviam e amavam, levando-me a gritar-lhes, como se me pudessem ouvir e fazendo-me imaginar que ouvia as suas replicações⁷.

Trata-se do mesmo motivo que leva um dos autores do *corpus* epistolar atribuído a Aristéneto, e datado de entre os séculos IV e V d.C., a escrever uma das cartas ali incluídas, em cujo começo se pode ler:

Pintei uma bela jovem e apaixonei-me pela minha pintura. Foi a arte que me provocou o desejo, não o dardo de Afrodite. Vejo-me dominado pela minha mão direita. Que desgraça a minha, a de não ter nascido sem talento para a pintura!

5. PLIN., *Nat.* 36, 20; *ibidem* 36, 21, o mesmo autor refere o sonho do arquitecto do templo de Ártemis, em Éfeso, segundo o qual a deusa teria saído da pedra e auxiliado a construção da sua própria casa. A «carnalização» ou «materialização» da deusa Ártemis enquadra-se neste ambiente.

6. PLIN., *Nat.* 35, 43.

7. PHILOSTR., *Im.* 1, 28, 1-2. Sobre este passo, ver J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from Paganism to Christianity*, Cambridge, 1995, 33-37.

Na verdade, não me teria apaixonado por uma má imagem. De facto, quanto mais admiro a minha arte, tanto mais o desejo toma conta de mim⁸.

Nestes exemplos, trata-se de pintura e não de escultura, o meio que motiva a paixão do espectador (sendo que a agalmatofilia se relaciona com a escultura), mas o princípio estético que motiva a reacção é o mesmo.

Os casos de Alceste, da filha de Butades ou do jovem enamorado pela Afrodite de Cnido, porém, não são os únicos na história da cultura clássica, em que a agalmatofilia se revela como um meio para preencher uma falta ou uma sensação de perda. Num antigo mito grego, relatado por Ovídio nas *Metamorfoses*, conta-se que Pigmalião, avesso às mulheres, que tinha em baixa estima, decidiu esculpir em marfim a imagem de uma mulher, como nenhuma outra fora alguma vez concebida pela natureza. Concedamos a palavra ao poeta do século I:

Um dia, com arte espantosa e feliz, esculpiu uma peça de marfim da cor da neve, com a beleza com que mulher alguma consegue nascer; e enamorou-se da sua obra. A face era a de uma jovem autêntica, a qual tu julgarias estar viva e que queria, não obstasse a timidez, mover-se. A tal ponto a arte não se vê na arte! Pigmalião extasia-se a olhá-la e sorve no peito chamas pelo corpo de imitação. Muitas vezes toca com as mãos na sua obra para testar se é corpo ou marfim, e nem admite que ainda é marfim, [dá-lhe beijos e julga que são devolvidos; fala-lhe, abraça-a,] crê que, ao tocar-lhe, os dedos se afundam no corpo e teme que, ao pressionar, marcas lívidas acedam aos membros. Ora lhe faz carícias, ora lhe traz presentes que encantam as donzelas: conchas e pedrinhas polidas, e pequeninas aves e flores de mil cores, e lírios, e bolinhas coloridas, e lágrimas das que deslizam da árvore das Heliades. Enfeita ainda o corpo de vestidos, nos dedos põe anéis com jóias, ao pescoço longos colares. Pendem das orelhas leves pérolas, e fitas sobre o peito. Tudo lhe fica tão bem! E nem nua pareceria menos bela. Deita-a então sobre conchas tingidas da concha de Sídon, e chama-lhe companheira do leito, e recosta-lhe a cabeça em almofadas de macias penas, como se ela pudesse sentir⁹.

O mito de Pigmalião evoca uma situação semelhante às de Admeto e da filha de Butades, na medida em que o ser humano é substituído pela sua representação, estes pela perda, aquele pela sensação de falta do que nunca existira, fruto de uma idealização. Neste sentido, a concepção artística revela-se fundamental, como o próprio Ovídio reconhece, ao afirmar *ars adeo latet arte sua*¹⁰.

8. ARISTEN., *Ep.* 2, 10.

9. *Ov.*, *Met.* 10, 247-269, em tradução de P. F. Alberto.

10. *Ov.*, *Met.* 10, 252, «A tal ponto a arte não se vê na arte!», no sentido de «a arte concilia-se com a arte» ou «a realidade confunde-se com a sua representação».

Apesar de serem vários os textos clássicos que evocam a agalmatofilia, talvez nenhum seja tão profundamente erótico e ao mesmo tempo realista como o do poeta augustano¹¹. A força do desejo chega ao ponto de Pigmalião querer que a esposa por que ansiava e procurava se assemelhasse à donzela de marfim, chegando a colocá-la no seu leito, tal como Admeto, aliás.

Na verdade, a agalmatofilia, também conhecida por pigmalionismo, é tida como uma parafilia ficcional, uma vez que se desconhecem casos reais da sua manifestação, ainda que algumas práticas sexuais apontem no sentido da sua essência. Seja como for, trata-se de uma parafilia presente na mitologia e literatura clássicas, uma entre as várias que alimentaram o imaginário e a teorização dos psicanalistas e mitólogos formados nas escolas freudiana e jungiana, desde os finais do século XIX¹². Mas não é tanto o aspecto psico-erótico-sexual que nos interessa aqui destacar, como o estético-filosófico, ainda que lhe reconheçamos ambas as vertentes. Efectivamente, acreditamos que a presença da agalmatofilia nos textos greco-latinos não é gratuita e que se prende sobretudo com questões relacionadas com a arte e sua concepção, sendo talvez uma das formas mais eficazes de representar um valor essencial no quadro da estética clássica, estando ao seu serviço: a *mimesis*.

Nos séculos II-III d.C., Clemente de Alexandria inclui no seu tratado de moral prática, o *Protréptico* ou *Exortação aos Gregos*, uma feroz crítica, própria dos ensinamentos do cristianismo, que cai precisamente sobre a relação dos não cristãos com a arte e com as representações do divino. Parece-nos que as palavras de Clemente derivam desta noção estético-erótica que Gregos e Romanos mantiveram com as representações artísticas e de que a agalmatofilia é um sintoma. Na verdade, o discurso do autor evoca um famoso passo bíblico, atribuído ao profeta Isaías, com ecos em Jeremias, no livro da *Sabedoria* e no poeta latino Horácio¹³. Para Clemente Alexandrino, as estátuas feitas pelos Gregos

11 Outros textos sobre o tema são: PHILOSTR., *VA* 6, 40; ATH., *Deip.* 13, 605f-606b; HYG., *Fab.* 103-104. Em parte, o mito de Narciso, centrado na paixão gerada pela figura reflexa na água, aponta neste mesmo sentido; cf. *Ov.*, *Met.* 3, 339-510.

12 Trata-se de uma parafilia que se sugere nos textos antigos, entre outras, como: pedofilia (mito de Zeus e Ganimedes); voyeurismo (mito de Actéon e Ártemis); frotteurismo (mito de Atena e Posidon); coprofilia (mito de Zeus e Dánae); podofilia (tradição em torno de Rodópis); necrofilia (mitos de Orfeu e Eurídice e de Aquiles e Pentesileia); zoofilia (mitos de Zeus e Leda, de Zeus e Europa e de Pasífae e o touro); egofilia ou narcisofilia (mito de Narciso); fetichismo (mito de Hércules e Hipólita); gerontofilia (mito de Cibele e Átis); travestismo (mitos de Aquiles e Hércules e Ónfale); teratofilia (mitos dos centauros e dos sátiros); exibicionismo (mito de Pã); incesto (hierogamia de Zeus e Hera); ou sadismo (presente no romance grego, e.g. *Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tácio, livro V; ou nos fragmentos das *Feniciacas* de Loliano).

13 CLEM. AL., *Protr.* 4, 50 P. Cf. *Is* 44,9-10: «Os fabricantes de ídolos nada são, as suas imagens preciosas nada valem. Os seus devotos nada vêem e nada compreendem; por isso ficam confundidos. Porquê modelar um deus ou fazer uma imagem, se não serve para nada?... Queima no fogo metade desta madeira, assa carne sobre as brasas e come-as até se saciar. Depois, aquece-se e diz: «Bom! Estou quente e tenho luz!» Do resto faz a imagem de um ídolo, adora-o e dirige-lhe esta oração: «Salva-me porque tu és o meu deus!». Cf. ainda *Jr* 10,3-5: «De facto, a religião desses povos não é nada. É apenas madeira cortada na floresta, obra trabalhada pelo cinzel do artista, adornada com

são efectivamente magníficas do ponto de vista da sua concepção, mas não passam de figuras inanimadas em ouro, madeira, marfim ou pedra, e, como tal, não merecem, para o autor em causa, adoração ou veneração¹⁴. Ainda assim, Clemente de Alexandria reconhece o valor que tais obras possam ter, especialmente quando avaliadas na perspectiva da sua qualidade representativa, ao nível da verosimilhança naturalista do objecto representado¹⁵. É nesse contexto que o autor recorda alguns dos casos de agalmatofilia já enunciados, bem como outros que se haviam tornado célebres na Antiguidade Clássica¹⁶. Leiam-se as palavras do próprio Clemente acerca desta questão:

Dizem que, certa vez, uma donzela se enamorou de uma imagem e que um belo jovem se apaixonou por uma estátua em Cnido. Mas foi a sua visão que foi iludida pela arte. Pois nenhum homem no seu perfeito juízo teria beijado a estátua de uma deusa, ou se teria deixado enterrar com uma amante sem vida, ou se teria apaixonado por um demónio e uma pedra. Mas a arte pode ainda iludir de outra forma, pois leva-vos, não a amar estátuas e pinturas, mas a venerá-las e a adorá-las. Dizeis vós que a pintura é igual à realidade. Que a arte seja louvada, mas que não iluda o homem ao pretender ser a verdade. O cavalo mantém-se de pé, sem se mexer; a pomba não esvoaça, pois as suas asas quedam-se em descanso. No entanto, a vaca de Dédalo, feita de madeira, seduziu um touro, e o animal, levado ao engano pela arte, foi forçado a unir-se a uma mulher apaixonada. São estas as paixões insanas a que a arte conduz, através de artifícios viciosos, dominando criaturas insensatas¹⁷.

prata e com ouro; fixam-nos com pregos e a golpes de martelo para que não se movam. Estes deuses assemelham-se a espantalhos num campo de pepinos. Devem ser conduzidos, pois não caminham. Não os temais, pois não podem fazer mal, nem podem fazer bem»; *Sb* 13,11-19: «Imaginemos um carpinteiro: corta com uma serra um tronco fácil de trabalhar, tira-lhe cuidadosamente toda a casca, trabalha-o habilmente e faz dele um utensílio para uso comum. Com o que sobrou da sua obra, prepara a comida com que fica saciado. O último desperdício que não serve para nada, um pau torto e cheio de nós, ele toma-o e, nas horas de lazer, trabalha-o, modela-o com arte para distrair-se e dá-lhe as feições de um homem, ou a figura de um animal desprezível; depois cobre-o de vermelho, pintando-o de cor encarnada e faz desaparecer todos os seus defeitos. Enfim, prepara-lhe um nicho adequado, coloca-o na parede e fixa-o com um prego; toma precauções para que não caia, sabendo que ele não pode valer-lhe a si mesmo, pois é uma estátua que precisa de ajuda. Não se envergonha de falar com aquele objecto sem vida; mas, quando lhe reza pelos seus bens, pelo seu casamento e pelos filhos, pede saúde a quem é fraco, pede vida a quem está morto; pede ajuda a quem não pode socorrer, pede uma viagem feliz a quem nem sequer pode dar um passo; e, para os investimentos, negócios e trabalhos, pede força a quem nem é capaz de mexer as mãos.»; e *HOR.*, *S. I.*, viii, 1-4: «Antes, eu era um tronco de figueira, uma madeira inútil, quando o artesão, na dúvida se havia de fazer um banco ou um Priapo, preferiu que eu fosse um deus. Um deus eu fui então, o máximo terror de ladrões e aves».

14. CLEM. AL., *Protr.* 4, 50 P.

15. Sobre este conceito, J. ELSNER, *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton, 2007, I.

16. CLEM. AL., *Protr.* 4, 50-51 P.: o já referido caso de Pigmalião; o do cipriota recordado por Filostéfano (*FHG* III, p. 31, frg. 13); o do homem mencionado por Posidipo (*FHG* IV, p. 482, frg. 1); o da jovem que se enamorou de uma estátua (PHILOSTR., *VA* 6, 40).

17. CLEM. AL., *Protr.* 4, 51 P.

Através da crítica de Clemente Alexandrino, centrada sobretudo na questão da idolatria, a que o proto-cristianismo reagia com reservas, bem como nas concepções mítico-poéticas que dominavam a religiosidade greco-romana, percebe-se o valor estético fundamental da arte na mundividência clássica. É o grau de verosimilhança das representações que leva os homens a iludirem-se com matéria desprovida de divindade, considera Clemente. Mas é essa mesma verosimilhança que traduz o naturalismo estético que predominou no período considerado. Este entendimento e expressão do religioso, contudo, era possibilitado pela representação dos valores que se agregavam a um naturalismo idealista, qual manifestação do pensamento estético que predominou e caracterizou artisticamente a Antiguidade Clássica.

Efectivamente, é essa *aisthesis* a que percebemos nas obras que chegaram aos nossos dias, em particular na escultura, quer nas suas formas originais gregas, quer nas réplicas que os Romanos conceberam para ornamentar os seus espaços. Ao mesmo tempo, a materialização ou representação de tais ideias coaduna-se com o que encontramos teorizado nos autores da época. Dos poucos que podemos ainda hoje ler, destacam-se naturalmente Platão e Aristóteles, em quem essa necessidade de *imitação da natureza e do real*, ou mimese, surge como motor da concepção artística¹⁸. Pelo registo de Plínio-o-Velho, somos mesmo levados a concluir que, para Gregos e Romanos, tal ideia está inclusivamente na origem da própria Arte.

Platão insere naturalmente a discussão da problemática da Arte no âmbito da Teoria das Ideias e no facto de aquela ser mais um nível da criação da ilusão relativamente às essências¹⁹. São por isso mesmo as representações artísticas enganadoras, porque se baseiem na verosimilhança, o que, em última análise, leva e explica o naturalismo idealista. Segundo diz o filósofo, «a arte de imitar está bem longe da verdade»²⁰. Neste sentido, Clemente de Alexandria não abdica da sua formação platónica para concretizar a crítica à concepção idolátrica da divindade. Ainda que chegue a um entendimento negativamente crítico, dados os pressupostos do seu pensamento filosófico que se centram no debate entre verdade e opinião, Platão parte da ideia fundamental de que a Arte é sobretudo imitação. A mesma ideia que motiva o tipo de representações que designamos por «clássicas». O desprezo de Platão pela imitação tem como consequência a secundarização das Artes Visuais e Plásticas, perante as restantes artes, uma vez que, para o filósofo, a ideia não tem aí qualquer intervenção, estando ausentes o pensamento abstracto e a poetificação da realidade.

18. R. McKEON, «La critica letteraria e il concetto d'imitazione nell'antichità» in R.S. Crane, ed., *Figure e momenti di storia della critica*, Milano, 1967, 151-182. Sobre a importância do conceito na Antiguidade, recorde-se ainda o *Tratado de Imitação* de Dionísio de Halicarnasso.

19. PL., *Rep.* 10, 598a; 601a-603a. Diz ainda Platão (603b) que «Se o mediocre se associa ao mediocre, a arte de imitar só produz mediocridades».

20. PL., *Rep.* 10, 598a, em tradução de M. H. da Rocha Pereira. Como nota esta mesma autora, em «Prefácio» in Aristóteles, *Poética*, Lisboa, 2004, 11, apesar de o conceito de mimese ser sobretudo aplicado à teoria literária, tanto Platão, na *República*, como Aristóteles, na *Poética*, transferem-no constantemente para as artes plásticas.

Já Aristóteles, recorrendo sobretudo a exemplos provenientes da pintura, tem a arte também como uma imitação ou mimese, mas que se impõe ao Homem como algo natural e desejável. Diz o filósofo:

...imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos... todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres...²¹.

A imitação está assim, para Aristóteles, de acordo com a natureza humana. Como tal, seja na perspectiva negativa de Platão, seja na positiva de Aristóteles, o que nos interessa aqui reter é o entendimento da noção artística como algo que deve representar o real e aproximar-se o mais possível da natureza.

Há, contudo, que salientar, tal como já Winckelmann o fez no século XVIII, que a imitação na arte grega é diferente da cópia propriamente dita, visto que a *mimesis* pressupõe uma idealização, um aperfeiçoamento da realidade de que parte. O referente permanece identificável, embora mais perfeito. Esta derivação leva a que se considere aristotelicamente o erro de Platão, ao se partir do princípio de que na idealização existe pensamento abstracto e, conseqüentemente, criação²². Explica-se deste modo o esforço contínuo dos Gregos, pelo menos desde o momento em que surge o Rapaz Críto (fig. 2) e durante o período clássico, e mais tarde o dos seus imitadores romanos, em produzir em pedra o mais perfeito corpo humano possível²³. Se, como nota N. Spivey, «nada há de esquemático ou de conceptual no Rapaz Críto. Ele é como somos: o corpo humano, pelo menos tal como “descoberto” numa obra de arte»²⁴, é essa mesma escultura que anuncia já a radicalização do naturalismo que doravante encontraremos na arte grega.

21. ARIST., *Po.* 1448b, em tradução de A. M. Valente. Sobre a pintura na *Poética*, ver e.g. 1450a. São igualmente pertinentes as palavras do filósofo em 1460b: «Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser.» Também PHILOSTR., *VA* 6, 16-20, levanta a problemática da imitação do real como elemento director da produção artística: o artista que sobe ao Olimpo para ver os deuses e esculpi-los tal como eles são.

22. A este propósito será interessante recordar as palavras de ARIST., *Po.* 1450b, em que se delinham as concepções de uma arte abstracta, por oposição a uma arte mimética: «algo semelhante ao que se vê na pintura: se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem».

23. Como nota G. LOMBARDO, *A Estética da Antiguidade Clássica*, Lisboa, 2003, 16, «desde a época arcaica, a obra de arte é efectivamente concebida como um conjunto heterogéneo de elementos que representam mimeticamente uma ordem externa à própria obra e que, graças ao seu tratamento representativo, geram prazer e admiração».

24. N. SPIVEY, *How Art made the World. A Journey to the Origins of Human Creativity*, New York, 2005, 72.

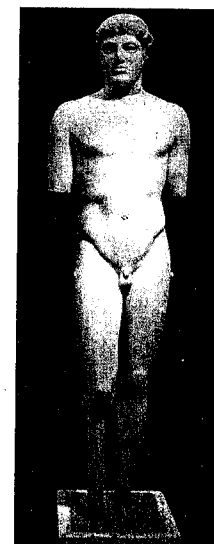


Fig. 2
O Rapaz Críto, atribuído a Críto,
c. 480 a.C.,
Museu da Acrópole, Atenas.

O Rapaz Críto poderia ser indicado como o contraponto masculino da donzela de marfim de Pigmalião. E assim funcionariam também obras como o Doríforo (fig. 3), o Diadúmeno (fig. 4) ou o Apoxiómeno (fig. 5), por exemplo, ou até mesmo as esculturas concebidas para o suposto e célebre certame centrado em torno da escultura da Amazona ferida, protagonizado por Policlito, Fídias e Crésilas (c. 430 a.C., fig. 6)²⁵, ou, em última análise, o próprio cânone de Policlito, cujo objectivo último era produzir o físico perfeito, tal como a natureza o terá originalmente concebido²⁶.

Deste modo, a escultura grega atingiu mesmo aquilo a que já se chamou o «mais humano do que o próprio humano»²⁷. Foi esta a expressão utilizada também para designar as formas dos chamados bronzes de Riace (fig. 7), consideradas como o produto de cálculos e medidas imaginadas, levadas ao extremo, para representar o belo humano no seu acme. De facto, como já se notou também, nenhum dos bronzes de Riace está anatomicamente correcto, misturando-se inclusivamente elementos femininos e masculinos em ambas as estátuas. Está-se,

25. PLIN., *Nat.* 34, 75; LUCIAN., *Im.* 4-5.

26. G. LOMBARDO, *A Estética...*, 32-33; E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, 1952, 16-32; N. SPIVEY, *How Art made the World...*, 72. De algum modo, com o seu cânone, Policlito almejava a concretização da essência a que Platão se refere. Poderia assim o cânone policlítico ter servido como forma de eliminar as reservas negativas que o autor de *A República* tinha relativamente à função e estatuto da arte na cidade ideal, através de uma receita geométrica? Daí também as representações de Afrodite, enquanto nu feminino, apontando para a idealização do corpo expresso na figura da deusa da beleza como manifestação da sua própria essência.

27. N. SPIVEY, *How Art made the World...*, 78-81.



Fig. 3 - Cópia do Doríforo, de Políclito, c. 450-440 a.C., Museu Arqueológico de Nápoles.



Fig. 4 - Cópia do Diadúmeno, de Políclito, c. 420 a.C., Museu Nacional de Atenas.



Fig. 5 - Cópia do Apoxiómeno, de Lisipo, Museu Pio-Clementino, Vaticano.

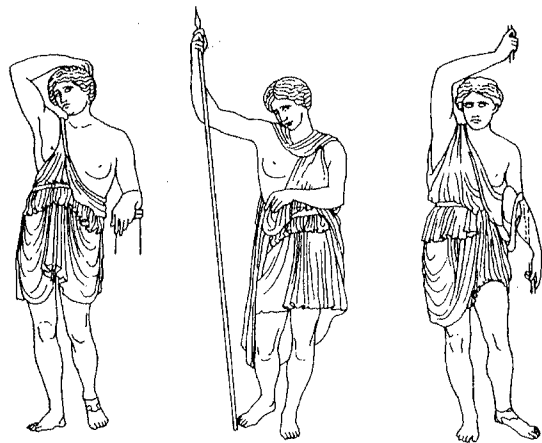


Fig. 6 - Desenho representando os três tipos escultóricos das Amazonas, tal como apresentados a concurso.

portanto, numa fase em que a produção artística resvala já o sublime, resultado da ânsia de produzir a perfeição natural. Daí que se justifique a designação «naturalismo idealista», em que o corpo humano está delineado como tal, mas com pretensões de atingir um ideal.

À luz destas ideias, é, quanto a nós, mais perceptível a razão pela qual os antigos Gregos e Romanos utilizam a agalmatofilia como um dos modos de expressar a sensualidade, a sexualidade e o amor. A alegada parafilias surge

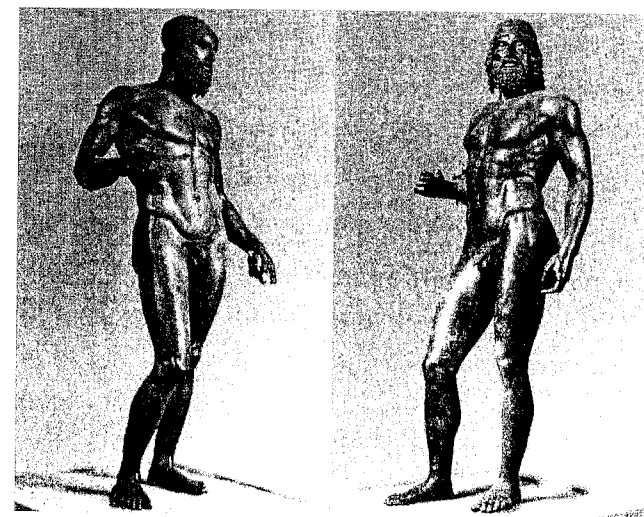


Fig. 7 - Bronzes de Riace, século V a.C., Museu Nacional da Magna Grécia, Reggio di Calabria.

neste contexto sobretudo como uma metáfora ao serviço da representação de um valor estético fundamental da cultura em causa. Na verdade, os que se apaixonam por estátuas fazem-no por uma idealização, por algo que só pode existir na dimensão da Arte, tal como Ovídio o percecionou ao escrever que Pígmalião esculpiu uma figura feminina «com a beleza com que mulher alguma consegue nascer». Efectivamente, para um homem da Antiguidade Clássica, uma donzela de marfim, feita de acordo com as regras que se tinham como directoras para a produção artística, em que se destacava a idealização e a perfeição das formas, ainda que derivadas da própria natureza, poderia levar qualquer um a debater-se com os seus sentimentos mais íntimos e a expressá-los das formas menos ortodoxas²⁸. Que o diga Pígmalião, que acabou com uma recompensa nos braços. Por outro lado, ao usar uma estátua para substituir uma defunta amada, estaria Admeto a dar continuidade a um amor temporariamente interrompido ou a redireccionar a sua paixão para uma outra entidade, versão idealmente aperfeiçoada da referente falecida?²⁹

28. J. ELSNER, *Roman Eyes...*, 1, chama-lhe «naturalismo superlativo da imagem». Ver ainda D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989.

29. Cumpre-nos agradecer os comentários e sugestões feitos pelo Dr. Paulo Simões Rodrigues, da Universidade de Évora, ao manuscrito deste estudo.

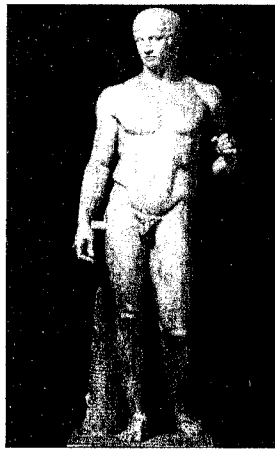


Fig. 3 – Cópia do Doríforo, de Políclito, c. 450-440 a.C., Museu Arqueológico de Nápoles.

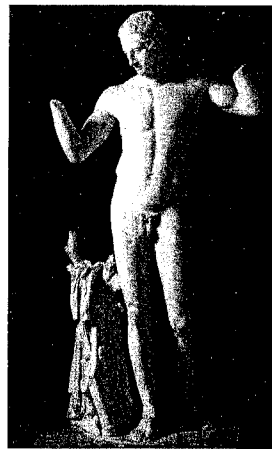


Fig. 4 – Cópia do Diadúmeno de Políclito, c. 420 a.C., Museu Nacional de Atenas.



Fig. 5 – Cópia do Apoxiómeno de Lisipo, Museu Pio-Clementino, Vaticano.

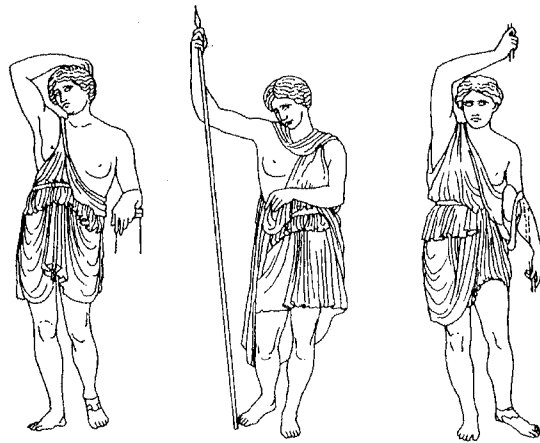


Fig. 6 – Desenho representando os três tipos escultóricos das Amazonas, tal como apresentados a concurso.

portanto, numa fase em que a produção artística resvala já o sublime, resultado da ânsia de produzir a perfeição natural. Daí que se justifique a designação «naturalismo idealista», em que o corpo humano está delineado como tal, mas com pretensões de atingir um ideal.

À luz destas ideias, é, quanto a nós, mais perceptível a razão pela qual os antigos Gregos e Romanos utilizam a agalmatofilia como um dos modos de expressar a sensualidade, a sexualidade e o amor. A alegada parafilias surge

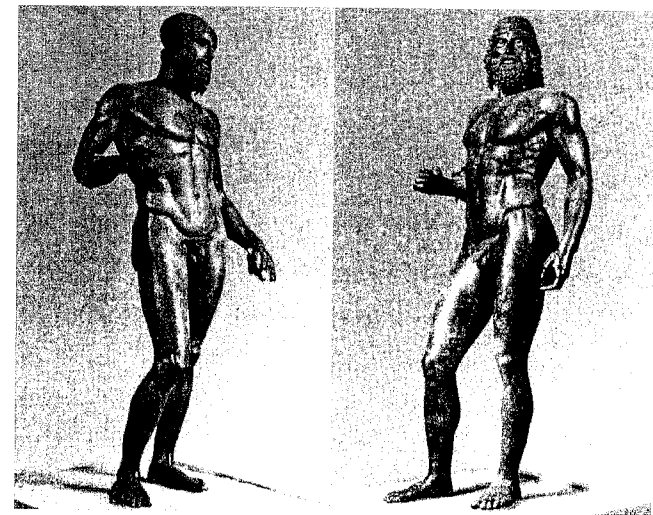


Fig. 7 – Bronzes de Riace, século V a.C., Museu Nacional da Magna Grécia, Reggio di Calabria.

neste contexto sobretudo como uma metáfora ao serviço da representação de um valor estético fundamental da cultura em causa. Na verdade, os que se apaixonam por estátuas fazem-no por uma idealização, por algo que só pode existir na dimensão da Arte, tal como Ovídio o percebeu ao escrever que Pigmalião esculpiu uma figura feminina «com a beleza com que mulher alguma consegue nascer». Efectivamente, para um homem da Antiguidade Clássica, uma donzela de marfim, feita de acordo com as regras que se tinham como directoras para a produção artística, em que se destacava a idealização e a perfeição das formas, ainda que derivadas da própria natureza, poderia levar qualquer um a debater-se com os seus sentimentos mais íntimos e a expressá-los das formas menos ortodoxas²⁸. Que o diga Pigmalião, que acabou com uma recompensa nos braços. Por outro lado, ao usar uma estátua para substituir uma defunta amada, estaria Admeto a dar continuidade a um amor temporariamente interrompido ou a redireccionar a sua paixão para uma outra entidade, versão idealmente aperfeiçoada da referente falecida?²⁹

28. J. ELSNER, *Roman Eyes...*, 1, chama-lhe «naturalismo superlativo da imagem». Ver ainda D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989.

29. Cumpre-nos agradecer os comentários e sugestões feitos pelo Dr. Paulo Simões Rodrigues, da Universidade de Évora, ao manuscrito deste estudo.