

A Beleza

Em 1954, formei-me em Estética, com uma tese dedicada ao problema do belo, embora limitado às poucas páginas de Tomás de Aquino. Em 1962, tinha iniciado o projecto de um livro ilustrado dedicado à história da beleza, projecto que a editora acabou por abandonar, por simples razões de carácter económico, embora um quarto ou pelo menos um quinto do trabalho já estivesse feito. Retomei o projecto há uns anos para um CD-Rom e, depois, para um livro, simplesmente porque não gosto de deixar as coisas pelo meio. Considerando, portanto, o arco de 50 anos no curso dos quais tive ocasião de reflectir muitas vezes acerca do conceito de beleza, percebi que poderia muito bem, hoje como então, repetir a este respeito tudo o que Agostinho dizia quando inquirido sobre o que é o tempo: «Se ninguém me perguntar, sei o que é; mas, se precisar de o explicar a alguém que mo pergunte, não sei.»

Consolei-me das minhas incertezas acerca da definição da beleza quando, em 1973, li a definição de arte feita por Dino Formaggio no volume da *Enciclopedia filosofica ISEDI*

dedicado justamente ao conceito da arte: «A arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte.» Sendo assim, direi: «Belo é tudo aquilo a que os homens chamaram belo.»

Abordagem relativista, por certo: aquilo que é considerado belo depende da época e das culturas. E não se trata de heresia moderna. Uma famosa passagem de Xenófanés de Cólofon diz o seguinte: «Mas se os bois e os cavalos e os leões tivessem mãos ou pudessem desenhar com as mãos e fazer obras como as dos homens, o cavalo representaria os deuses semelhantes a cavalos, e o boi, semelhantes a bois» (*in* Clemente Alexandrino, *Stromata* V, 110). *Le crapaud est beau pour sa crapaude.*

A beleza nunca foi algo absoluto e imutável, antes assumiu rostos diversos segundo o período histórico e o país: e isto não só no que diz respeito à beleza física (do homem, da mulher, da paisagem), mas também à beleza de Deus ou dos santos ou das Ideias...

Basta citar este trecho de Guido Guinizelli, confrontando-o com uma escultura gótica mais ou menos coetânea, a belíssima Uta de Naumburg.

Vi a fulgurante estrela diana,
 que surge antes que o dia mostre o albor
 [...]
 rosto de neve, que um rubor emana
 gaios olhos cheios de brilho e amor;
 Não há-de haver no mundo uma cristã
 tão plena de beldade e de valor.

E passar em seguida a esta imagem oitocentista de Redon citando um trecho de Barbey d'Aureville em *Léa* (1832): «Mas sim, sim, minha Léa, és bela, és a mais bela das criaturas, eu não te trocária, a ti, teus olhos batidos, tua palidez, teu corpo doente, não te trocária pela beleza dos anjos do céu!»

Conseguem encontrar uma relação entre estas duas ideias da beleza?



Catedral de Naumburg,
pormenor da estátua de Uta von
Ballenstedt, século XIII



Odilon Redon
A Aparição,
coleção particular, século XIX



Pablo Picasso
Retrato de Dora Maar, 1937,
Paris, Musée Picasso

Outro problema é não ceder ao nosso próprio gosto contemporâneo. Para alguns dos nossos jovens de brinco e talvez de *piercing* no nariz, uma beleza botticelliana poderá ser fascinante por parecer deliciosa, perversamente inebriada de *cannabis indiana*, mas certamente não era assim para os seus contemporâneos, que admiravam o rosto da Primavera por motivos bem diversos.

De resto, o que pretendemos dizer quando falamos de beleza? Nós, contemporâneos, ou pelo menos nós, italianos influenciados pela estética idealista, identificamos quase sempre a beleza com a beleza artística. Mas, durante séculos, falava-se de belo sobretudo para a beleza da Natureza, dos objectos, dos corpos humanos ou de Deus. A arte era *recta ratio factibilium*, um modo de fazer bem as coisas, mas chamava-se *techne* ou *ars* tanto à arte do pintor, quanto à do construtor de barcos ou até à do barbeiro (tanto é verdade, que só se começou muito mais tarde a falar de Belas-Artes ou *Beaux Arts*).

Contudo, hoje só temos três tipos de testemunhos sobre o ideal de beleza de uma determinada época histórica, e todos originários de fontes «cultas». Um visitante alienígena que descesse hoje ou daqui a mil anos na Terra poderia inferir que tipo de beleza, dos corpos humanos, das roupas, dos objectos, preferem os humildes e os incultos do nosso tempo, deduzindo-o dos filmes, jornais ilustrados, programas televisivos. Mas, em relação aos séculos passados, estamos na situação de um viajante vindo do espaço que, para descobrir o nosso ideal de beleza feminina, dispusesse apenas do testemunho de Picasso.

Também dispomos de textos verbais, porém mais uma vez: o que dizem as palavras? Quando Proust descreve, na *Recherche*, a pintura de Elstir, pensamos – se lemos bem – nos impressionistas, mas os biógrafos relatam que, num questionário respondido aos 13 anos, Proust disse que o seu pintor favorito era Meissonier e que não deixou de admirá-lo mais tarde. Portanto, falava do conceito de beleza artística de um inexistente Elstir, mas talvez pensasse em algo diferente daquilo que as suas palavras nos sugerem.

Este incidente sugere também um critério a que (se quiséssemos fazer semiótica para iniciados – coisa a que gostaria de poupar os ilustríssimos presentes) poderíamos chamar peirceanamente «critério de interpretação»: o sentido de um signo é sempre esclarecido por outro signo que de algum modo o interpreta. E eis que podemos comparar textos que falam do belo com imagens coetâneas que, presumivelmente, pretendiam representar coisas belas: isto poderá clarificar as nossas ideias a respeito dos ideais estéticos de um determinado período.

Mas às vezes a comparação pode ser brutalmente decepcionante. Tomemos a descrição de uma beleza avassaladoramente sedutora, segundo descreve o narrador: a crioula francesa Cecily de *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue (1842-43):

A crioula descobriu a basta e magnífica cabeleira negra que, dividida a meio e naturalmente cacheada, não ia além do colar de Vénus que une o pescoço aos ombros [...]. Os traços de Cecily são daquele tipo que ficam impressos na memória para sempre. Uma frente ousada [...] domina o rosto de uma oval perfeita; a carnção tem a brancura opaca, o frescor aveludado de uma pétala de

camélia apenas iluminada por um raio de Sol; o nariz recto e subtil termina em duas narinas mobilíssimas, que se dilatam à menor emoção; a boca, insolente e sensual, é de um vermelho-vivo...

Como representaríamos hoje esta esplêndida Cecily, se tivéssemos de traduzir as palavras em imagens? Como uma Brigitte Bardot ou como uma mulher fatal da Belle Époque? Pois bem, o ilustrador original do romance (e, com ele, provavelmente os seus leitores) via Cecily assim (ver página seguinte). Temos de nos conformar e fantasiar com *esta* Cecily. Pelo menos para entender com base em que ideal de beleza, segundo Sue e os seus leitores, o notário Ferrand se consumia em satirismos.

Com frequência, a comparação entre textos verbais e imagens é produtiva, pois permite entender como o mesmo termo linguístico, na passagem de um século para outro ou até de uma década para outra, pode corresponder a diversos ideais visuais ou musicais. Vejamos um exemplo clássico, o da proporção. Desde a Antiguidade, identificava-se a beleza com a proporção. Pitágoras foi o primeiro a sustentar que o princípio de todas as coisas é o número. Com ele, nasce uma visão estético-matemática do Universo: todas as coisas existem porque são ordenadas e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas e musicais, que são simultaneamente condição de beleza e de existência. Esta ideia da proporção atravessa toda a Antiguidade e é transmitida para a Idade Média pela obra de Boécio, entre os séculos IV e V. Boécio recorda que, certo dia, Pitágoras observou que os martelos de um ferreiro produziam sons diferentes ao bater



Cecily, a crioula
ilustração para
Les mystères de Paris,
de Eugène Sue, 1851

Página seguinte:
Piero della Francesca
Flagelação,
1455, Urbino,
Galleria Nazionale
delle Marche

na bigorna e percebeu que as relações entre os sons da gama assim obtida eram proporcionais ao peso dos martelos. As relações que regulam as dimensões dos templos gregos, os intervalos entre as colunas ou as relações entre as várias partes da fachada correspondem às mesmas relações que regulam os intervalos musicais. No *Timeu*, Platão descreve um mundo composto por corpos geométricos regulares.

Entre o Humanismo e o Renascimento, os corpos regulares platônicos são estudados e celebrados justamente como modelos ideais, por Leonardo, no *De perspectiva pingendi*, de Piero della Francesca (*ante* 1482), e no *De divina proportione*, de Luca Pacioli (1509).

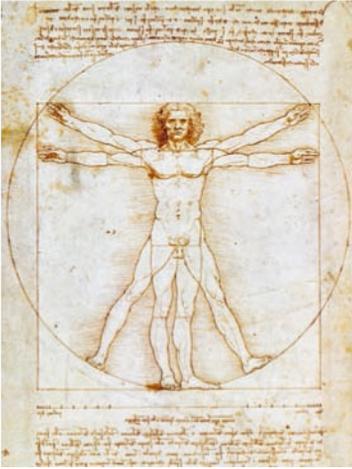


A divina proporção de que fala Pacioli é a secção áurea, aquela relação que se realiza, por exemplo, entre dois rectângulos, em que o menor está para o maior assim como o maior está para a soma dos dois. Esta relação instaura-se admiravelmente, por exemplo, na *Flagelação* de Piero della Francesca.

Mas no período de dez séculos que vai de Boécio a Pacioli, todos os que usavam o termo «proporção» entendiam a mesma coisa? Não, de modo algum. Nos manuscritos dos primeiros séculos medievais que comentavam Boécio, imagens e diagramações que não se conformavam de modo algum à proporção áurea eram consideradas proporcionalíssimas.



Albrecht Dürer
*Estudo para as Proporções do
Corpo Humano, in Quatro Livros
sobre as Proporções Humanas,
1528, Londres, British Library*



Leonardo da Vinci
*Esquema das Proporções do
 Corpo Humano* ou o *Homem
 de Vitruvius*, c. 1490, Veneza,
 Galleria dell'Accademia



Le Corbusier
Le modulor,
 1950, Paris, Centre Pompidou,
 Musée national d'art moderne,
 Centre de création industrielle

No século XIII, Villard d'Honnecourt, que desenhava certamente muito bem, fornecia regras muito intuitivas e quantitativas para a proporção. Nada a ver com as regras, matematicamente mais avançadas, que já inspiravam o cânone de Policleto e que inspirariam, por exemplo, Dürer.

Encontra o leitor algo de conciliável entre estas diversas representações das proporções do corpo humano?

Por outro lado, quando fala da *proportio*, no século XIII, como um dos três critérios da beleza, Tomás não se refere apenas a relações matemáticas. Para ele, a proporção não é

tanto uma justa disposição da matéria, mas antes uma adaptação perfeita da matéria à forma, no sentido de que é proporcionado um corpo humano que se conforma às condições ideais da humanidade. E é também um valor ético, pois a acção virtuosa realiza uma justa proporção de palavras e actos segundo uma lei racional e, portanto, deve-se falar também de beleza (ou torpeza) moral. É adequação ao escopo a que é destinada a coisa e, assim, Tomás define como feio um serrote feito de cristal, pois, apesar da beleza superficial da matéria, é inadequado à sua função. É a mútua colaboração entre as coisas, de modo que se possa definir como «bela» a acção recíproca das pedras que, sustentando e empurrando-se umas às outras, sustentam solidamente o edifício. É a justa relação entre a inteligência e a coisa que a inteligência entende. A proporção é, em suma, o princípio metafísico que explica a própria unidade do cosmos.

E, portanto, muito da arte contemporânea de Tomás só nos explica parcialmente o que ele entendia por proporção, pois, para dificultar o nosso exercício de interpretação, também existem aquelas que poderíamos definir como disparidades de desenvolvimento entre arte e filosofia ou entre os vários aspectos da arte de um mesmo período. Se tomarmos os tratados renascentistas sobre a proporção como regra matemática, a relação entre teoria e realidade só parece satisfatória no que diz respeito à arquitectura e à perspectiva. Mas quais são os critérios proporcionais comuns a uma série de homens e mulheres considerados belos por artistas diversos?

Os mesmos problemas se colocam a respeito da luminosidade, isto é, a *claritas*, outro atributo tradicional da beleza.

Uma das origens da estética da *claritas* foi certamente o facto de, em numerosas civilizações, Deus ser identificado com a luz, muitas vezes com o Sol. Pelo neoplatonismo, estas imagens penetram na tradição cristã através da obra do Pseudo-Dionísio Areopagita. Nas obras *A Hierarquia Celeste* e *Dos Nomes Divinos* (século IV), Pseudo-Dionísio Areopagita representou Deus como Lume, Fogo, Fonte Luminosa. As mesmas imagens aparecem no expoente máximo do neoplatonismo medieval, João Escoto Erígena.

Mas o que é que a Idade Média entendia por beleza da luz e da cor? Uma coisa sabemos certamente: apesar de falarmos sempre de Idade das Trevas (e deviam ser realmente escuras as salas e os corredores dos castelos e dos mosteiros e as casinhas dos camponeses), o homem medieval via-se, pelo contrário (ou pelo menos assim se representava, quando fazia poesia ou pintava), num ambiente hiperluminoso.

A Idade Média joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis às esfumaturas, com a junção de cores que geram luz pela combinação do conjunto, ao invés de se deixar determinar por uma luz que as envolva em claros-escuros ou deixe a cor ultrapassar os limites da figura. Se observarmos a pintura barroca, como a imagem de George de La Tour a seguir, os objectos são atingidos pela luz e, no jogo dos volumes, desenham-se zonas claras e zonas escuras. Nas miniaturas medievais, pelo contrário, a luz parece irradiar dos objectos que, sendo belos, são luminosos em si.

A Idade Média era apaixonada pela luz e foi neste período que se elaborou a técnica figurativa que melhor tirava partido da vivacidade da cor simples unida à vivacidade da



Georges de La Tour
Maria Madalena penitente,
1638, Paris, Louvre

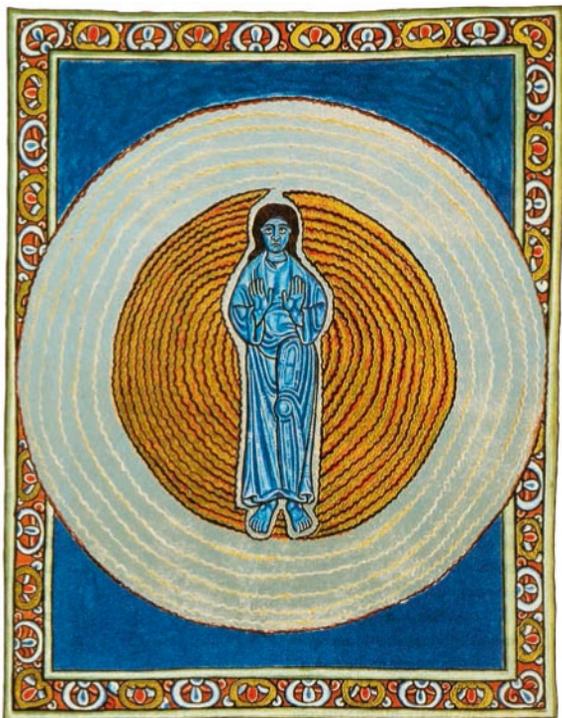
luz que a penetra: os vitrais das catedrais góticas. A igreja gótica é construída em função da irrupção da luz por uma galeria de estruturas.

As imagens rutilantes de luz são evocadas nos textos místicos de Hildegarda de Bingen e admiravelmente interpretadas pelas miniaturas que os acompanham:

Vi uma fulgidíssima luz e, nela, uma forma de homem cor de safira que tudo inflamava com suavíssimo fogo rutilante, e aquela luz esplêndida difundiu-se por todo o fogo rutilante e esse fogo rutilante por aquela luz resplandecente, e aquela luz fulgidíssima e aquele fogo rutilante por toda a forma do homem, produzindo um só lume de uma única virtude e potência.

Isto para não falar das visões de luz que fulguram no *Paraíso* de Dante e que, curiosamente, foram representadas no seu máximo esplendor por um artista oitocentista como Gustave Doré. Creio, no entanto, que Doré leu Dante como se ele tivesse escrito um ou dois séculos antes, ou como se pensasse em muitos textos neoplatônicos que certamente o inspiraram. Com efeito, as miniaturas da sua época são, por assim dizer, muito mais contidas, não mostram explosões luminosas, jogos de holofotes de artes cénicas, mas antes cores claras que parecem pertencer aos próprios corpos.

É que Dante caminhava no trilho de uma tradição teológica que celebrava a luz como fenómeno místico e cosmológico, mas escrevia depois de Tomás de Aquino e, entre os séculos XII e XIII, ocorreram mudanças profundas no modo de entender a *claritas*. Em relação ao século XII, veja-se a cosmologia da luz proposta por Roberto Grossatesta, que elabora



O Pai, o Filho e o Espírito Santo
de Hildegarda de Bingen,
in *Scivias*, Codex Rupertsberg,
ca. 1150, Mosteiro de Doksany,
República Checa



Gustave Doré
Paraíso, Canto XII,
ilustração, 1885

a imagem de um universo formado por um único fluxo de energia luminosa, fonte ao mesmo tempo de beleza e de ser, que nos faz pensar numa espécie de *Big Bang*. Derivam da luz única, por meio de rarefacções e condensações progressivas, as esferas astrais e as zonas naturais dos elementos e, conseqüentemente, as esfumaturas infinitas da cor e os volumes das coisas. Sendo assim, a proporção do mundo nada mais é que a ordem matemática na qual a luz, na sua difusão criativa, se materializa segundo as diversas resistências impostas pela matéria.

Passemos agora a uma visão diversa da glória paradisíaca: Giotto. Já não temos a luz dada, por assim dizer, pelo alto. A luminosidade é própria dos corpos, carnalmente bem construídos, ou seja, são. Entretanto, tinha ocorrido a intervenção de Tomás de Aquino, para quem a *claritas* não chega do alto por explosão cósmica, como a de Grossatesta, mas vem de baixo ou do interior do objecto, como automanifestação da forma que o organiza. Alberto Magno, mestre de Tomás, já tinha dito que a beleza é o resplandecer da forma sobre as partes proporcionais da matéria, e a forma de que falava não era uma ideia platónica, mas aquilo que, *a partir de dentro*, levava a matéria a tornar-se um organismo concreto. Passamos de um quadro neoplatónico a um quadro aristotélico. Também a *claritas* dos corpos beatos consiste na luminosidade própria da alma glorificada, que brilha sobre a sua aparência corporal. É por isso que vemos em Giotto uma luz imanente da substância humana das personagens, representada por uma corporeidade bem mais sólida e menos abstracta.



Giotto
Juízo Universal,
 pormenor dos Eleitos,
 1303-1305, Pádua,
 Capella degli Scrovegni

Durante séculos, fala-se sempre de luz e de *claritas*, mas a visão do mundo, e da beleza, a que se remetem estes textos nunca mais é a mesma.

O jogo de contraposição entre textos e imagens também nos permite responder a questões bastante complexas. Enfrentamos a *vexata quaestio* de uma estética do feio ou – para analisarmos uma única época histórica – da beleza dos monstros na Idade Média.

Além da proporção e da luminosidade, a Idade Média via a integridade como a terceira característica do belo: para ser considerado belo, um ser devia possuir tudo aquilo que convinha a um indivíduo da sua espécie. Portanto, um corpo mutilado não era belo e (o Homem medieval não era politicamente correcto) um anão não era belo. No entanto, a Idade Média sentia fascínio pelos monstros.

Em primeira instância, admitia-se o princípio de que, embora existissem seres feios e coisas feias, a arte teria o poder de os representar de modo belo. Julgamos que este é um critério moderno, mas São Boaventura dizia que «a imagem do diabo é bela quando representa bem a torpeza do diabo».

Desde a era helenística, os contactos com as terras distantes tinham-se intensificado, difundindo descrições de territórios e seres desconhecidos às vezes abertamente lendárias, às vezes com pretensões de rigor científico, desde a *História Natural* de Plínio, o Velho (c. 77) até ao *Romance de Alexandre* (século III) e os bestiários (a começar pelo famoso *Fisiólogo*, escrito entre os séculos II e V). O exótico assumia sempre a forma do monstruoso e à Idade Média fascinavam as descrições dos blémias, sem cabeça e com a boca no ventre, dos ciápodes com um único pé que usavam também para se proteger do sol, dos cinocéfalos, com cabeça canina, dos unicórnios, e de todos os tipos de dragões. E os monstros não ornamentavam apenas os capitéis das igrejas, mas enchiam as margens dos manuscritos, inclusive os de carácter devocional, que falavam de temas totalmente diversos. Os monstros serão salvos até do dilúvio, como se pode ver em algumas representações da Arca de Noé.

A Idade Média precisava dos monstros, ao menos quando seguia a teologia negativa segundo a qual, não sendo possível representar Deus com nomes adequados, dada a sua absoluta e incognoscível transcendência, se deve nomeá-lo com nomes diferentes: urso, verme, pantera, monstro... Assim sendo, o pensamento místico e teológico da época precisa de justificar, de algum modo, a presença destes monstros na Criação, e escolhe dois caminhos. De um lado, trata de os inserir na grande tradição do simbolismo universal, na qual todo o ser mundano, seja ele animal, planta ou pedra, tem um significado moral (instruir-nos sobre virtudes e vícios) ou alegórico, ou seja, simboliza realidades sobrenaturais através da sua forma ou dos seus comportamentos. Por isso, os bestiários «moralizados», por exemplo, dizem que, para capturar um unicórnio, é preciso pôr uma virgem no bosque: o animal é atraído pelo perfume da virgindade e vai descansar a cabeça no colo da donzela, e assim os caçadores poderão capturá-lo. Neste sentido, o unicórnio simboliza o Salvador que se albergou no ventre de uma virgem imaculada.

Portanto, de Agostinho em diante, místicos, teólogos e filósofos dirão que os monstros pertencem de alguma forma à ordem providencial da Natureza e, no grande concerto sinfónico da harmonia cósmica, contribuem, nem que seja por contraste (como fazem as sombras e os claros-escuros num quadro), para a beleza do conjunto. É a ordem no seu conjunto que é bela e, desse ponto de vista, redime-se também a monstruosidade que contribui para o equilíbrio desta ordem.

Mas será que o fiel que entrava na abadia ou na catedral cidadina e via estas representações situadas entre o ridículo,

o teratológico e o inquietante, pensava realmente na ordem cósmica? Ao homem comum, estes monstros (independentemente das reflexões teológicas) eram agradáveis ao olhar, causavam arrepios, inspiravam medo ou provocavam uma sensação ambígua de estranhamento?

A resposta é dada indirectamente por São Bernardo. Místico e rigorista como jamais se viu (inimigo do amor demonstrado pelos seus rivais de Cluny, pelo ornamento sumptuoso das igrejas), Bernardo lança-se contra o exagero de monstros nos capitéis das abadias e nos claustros. As suas palavras são de condenação, mas a sua descrição do mal é fascinada – como se nem ele conseguisse fugir à sedução daquelas *portenta*. Bernardo descreve o que condena com uma atracção quase sensual, com a hipocrisia de um moralista que, para admoestar contra o *strip-tease*, descreve cada movimento da dançarina com riqueza de pormenores:

De resto, que faz nos nossos claustros [...] aquela ridícula monstruosidade, aquela espécie de estranha formosura disforme e deformidade formosa? O que fazem ali os símios imundos? Ou os leões ferozes? Ou os centauros monstruosos? Ou os semi-homens? Ou os tigres mosqueados? Ou os soldados na batalha? Ou os caçadores com as tubas? Podem-se ver muitos corpos sob uma única cabeça e, vice-versa, muitas cabeças sobre um único corpo. De um lado, divisa-se um quadrúpede com cauda de serpente, do outro, um peixe com cabeça de quadrúpede. Ali, uma besta tem a aparência do cavalo e exhibe posteriormente uma meia cabra, aqui um animal cornudo tem a traseira de um cavalo. Em suma, por todo o lado se apresenta uma variedade tão grande e tão estranha de formas heterogéneas, que maior é o deleite de ler os mármores do que ler os códices e de ocupar o dia inteiro admirando, uma a uma, todas estas imagens do que meditando nas leis de Deus.

E assim, ao expressar a sua irritação com uma *mira sed perversa delectatio*, Bernardo confessa que estas representações monstruosas eram agradabilíssimas de se ver, como são hoje, para nós, as representações de alienígenas simpáticos em filmes de ficção científica e talvez até tão prazerosas como as representações do horror em toda a sua horripilante magnificência – gosto que, aliás, a Baixa Idade Média e os séculos renascentistas manifestaram em relação ao que foi definido como demoníaco na arte.

Facto é que, subterraneamente, mesmo em épocas clássicas ou classicizantes, a crença de que os critérios da beleza eram apenas e tão-somente proporção e luz não era assim tão profunda. Mas a coragem de o confessar virá apenas dos teóricos e dos artistas pré e proto-românticos, que celebram o irmão gêmeo do belo que é o sublime. A ideia do sublime associa-se sobretudo a uma experiência que não está ligada à arte, mas à natureza. Trata-se de uma experiência que privilegia o informe, o doloroso e o tremendo. No início do século XVIII, Shaftesbury escreverá nos seus *Ensaio Morais*: «Até as escarpas ásperas, os antros musgosos, as cavernas irregulares e as cascatas desiguais, ornadas com todas as graças da selva são para mim ainda mais fascinantes quanto representam mais genuinamente a natureza e estão envoltas numa magnificência que suplanta amplamente as ridículas imitações dos jardins principescos.»

Nasce o gosto pelas arquitecturas góticas, que, comparadas com as medidas neoclássicas, não podem deixar de parecer desproporcionais e irregulares, e é justamente o gosto pelo irregular e pelo informe que conduz a um novo apreço pelas ruínas.

Com um verdadeiro golpe de teatro, Burke (na *Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, 1757) opõe-se à ideia de que a beleza consiste na proporção:

Dizem que o pescoço deve ter a medida da barriga da perna e o dobro da circunferência do pulso. E são infinitas as observações deste tipo que se encontram nos escritos e no pensamento de muitos. Mas que relação existe entre a barriga da perna e o pescoço e entre estas partes e o pulso? Sim, tais proporções verificam-se nos corpos atraentes, mas é verdade que se encontram também nos feios e a experiência pode convencer a todos disso [...]. Designem a seu bel-prazer as proporções de cada parte do corpo humano e eu sustento que um pintor que a elas obedeça escrupulosamente [...] criará uma figura horrenda, e que o mesmo pintor será capaz de realizar outra belíssima se se afastar de tais proporções.

Felizmente desproporcional, o sublime prospera nas trevas, na noite, na tempestade, na escuridão, no vazio, na solidão e no silêncio.

Se quisermos continuar a reflectir sobre a relatividade do conceito de beleza, não nos podemos esquecer de que, no mesmo século em que nasce a noção moderna de sublime, se cultiva um gosto neoclássico. Mas também na Idade Média o gosto pelos monstros nos capitéis coexistia com o gosto das proporções arquitectónicas postas em prática nas naves das igrejas e Hieronymus Bosch (1450-1516) era contemporâneo de Antonello da Messina (1430-79). Contudo, se olharmos para os séculos precedentes, fica sempre a sensação, olhando «de longe», de que cada século apresentou

características unitárias ou, no máximo, uma única contradição fundamental.

Podem acontecer que, olhando também «de longe», os intérpretes do futuro (ou o infalível marciano que chegará para nos visitar daqui a 200 anos) identifiquem alguma coisa como realmente característica do século XX e dêem, por exemplo, razão a Marinetti, concluindo que a *Vitória de Samotrácia*, do século recém-concluído, era um belo automóvel de corrida, ignorando, talvez, Picasso ou Mondrian. Já nós não podemos olhar de tão longe e temos de nos contentar em destacar que a primeira metade do século XX foi palco de uma luta dramática entre a beleza da provocação ou das artes de vanguarda e a beleza do consumo.

A arte das vanguardas não se coloca o problema da beleza e viola todos os cânones estéticos respeitados até então. A arte deixa de se propor a fornecer uma imagem da beleza natural, e já não busca o plácido prazer da contemplação de formas harmónicas. Quer, pelo contrário, ensinar a interpretar o mundo com outros olhos, a desfrutar do regresso a modelos arcaicos ou exóticos, do universo do sonho ou da alucinação, da redescoberta da matéria, da proposição insensata de objectos de uso quotidiano em contextos improváveis. Também a arte abstracta, que parece representar um retorno «neopitagórico» à estética das proporções e do número, se realizava contra a ideia que o homem comum tinha da beleza. Existem, por fim, muitas correntes da arte contemporânea (*happenings* em que o artista corta ou mutila o próprio corpo, envolvimento do público em fenómenos luminosos ou sonoros) nas quais parece que se desenrolam,



Umberto Boccioni
A Gargalada I,
1911, Nova Iorque,
Museum of Modern Art

sob o signo da arte, cerimónias de sabor ritual, não muito diferentes dos antigos ritos misteriosos. Por outro lado, são de carácter misterioso as experiências musicais que multidões imensas vivem nas discotecas ou nos concertos de *rock*, onde, entre luzes intermitentes e sons em altíssimo volume, se pratica um modo de «estar juntos» que até pode parecer belo (no sentido tradicional de um jogo circense) para quem contempla de fora, mas não é vivido como tal por quem está imerso na experiência.



Andy Warhol
Jackie,
1963, Estugarda,
Froehlich Collection

O nosso visitante do futuro não poderá evitar outra curiosa descoberta. Quem visita uma exposição de arte vanguardista, compra uma escultura «incompreensível» ou participa num *happening*, veste-se segundo os cânones da moda, com *jeans* ou roupas de marca, e maquilha-se segundo o modelo de beleza proposto pelos *mass media*. Segue os ideais de beleza propostos pelo mundo do consumo comercial, o mesmo mundo contra o qual a arte vanguardista se bateu durante mais de 50 anos.



A violoncelista e *performer* Charlotte Moorman envolta em plástico transparente toca o seu instrumento apoiando-o na boca de um desconhecido e executando músicas do compositor Nam June Paik, Nova Iorque, 18 de Janeiro de 1966

Por esta altura, o visitante do futuro tentará investigar que modelo de beleza propunham os *mass media* e descobrirá que, num mesmo ano, eles apresentavam os modelos da mulher fatal (encarnada por Greta Garbo ou Rita Hayworth) e da «rapariga da casa ao lado» (encarnada por Doris Day). Ofereciam John Wayne como modelo de fascínio viril e, ao mesmo tempo, os afáveis e vagamente efeminados Fred Astaire e Dustin Hoffman. Descobrirá que os *mass media* eram inteiramente democráticos: quem não podia ser Anita Ekberg, podia exibir a graça anoréctica de Twiggy.

Qual, entre todos estes e tantos outros possíveis, o visitante do futuro reconhecerá como ideal de beleza típico do nosso tempo?

Terá de se render diante da orgia de tolerância, sincretismo total, absoluto e irrefreável politeísmo da beleza.

Gostaria de interromper agora esta espécie de deriva relativista que nos permitiu reflectir sobre a variabilidade e, às vezes, a incomparabilidade das diversíssimas noções do belo. Será que não existe realmente nada que, de algum modo, mesmo que muito subtil, reúna as várias experiências da beleza ou daquilo que num determinado momento histórico é considerado belo?

Creio que, se reunirmos uma antologia de vários textos que falam do belo, encontraremos sempre pelo menos um elemento comum. «Belo» – juntamente com «gracioso» ou «sublime», «maravilhoso» – aparece como um adjectivo usado sempre para indicar algo que nos agrada (Tomás dizia que *pulchra dicuntur quae visa placent*), que talvez desejemos possuir, mas que não deixará de ser agradável mesmo que não seja nosso. Naturalmente, na linguagem comum, também chamamos belo ou maravilhoso a algo que consideramos bom e, portanto, falamos de uma *bela* experiência erótica ou de uma *bela* corrida pela floresta. Contudo, no decurso dos séculos, elaborou-se uma distinção entre o que é belo e o que é bom. Se aquilo que considero bom (um alimento, uma bela casa, o reconhecimento e a admiração dos meus pares) não me pertence, sinto-me empobrecido. No que diz respeito a beleza, pelo contrário, parece que o prazer com as coisas belas é decididamente separado da sua posse. Considero bela

a Capela Sistina, embora não seja seu proprietário, e acho bela, na vitrina da confeitaria, a arquitectura de um bolo de noiva coberto de creme, embora o meu médico mo proíba.

A experiência do belo apresenta sempre um elemento de desinteresse. Posso julgar que um ser humano (mulher ou homem) é muito belo, mesmo sabendo que jamais terei qualquer relação com ela ou ele. Se, pelo contrário, desejo um ser humano (que até pode ser feio) e não posso ter qualquer relação com ele, certamente sofrerei.

Naturalmente, isto vale para a tradição ocidental. Consideramos belos os bisontes de Altamira, mas não sabemos por que razão foram pintados, provavelmente por motivos mágico-propiciatórios; se as pessoas vinham admirá-los ou eram deixados respeitosamente no escuro da caverna; se quem fez as pinturas ficava feliz ao vê-las tão bem desenhadas. O mesmo acontece com muitos outros objectos que consideramos obras de arte das sociedades primitivas. Não temos documentos suficientes para comparar um objecto a um texto, que em geral não existe ou não é compreensível para nós, e para saber se uma máscara ritual – que fascinou os pintores e escultores das vanguardas europeias – foi criada para provocar medo ou prazer, como os monstros das iluminuras medievais. Sabemos apenas que os monstros não despertavam medo a São Bernardo, que eles os considerava fascinantes e que os condenava justamente por isso. Quanto ao resto, mesmo sem se aventurarem nas sociedades sem História e sem escrita, ainda hoje os especialistas discutem se o termo indiano *rasa* pode ser traduzido pelo nosso termo e conceito de *gosto* ou se remete (pelo contrário ou também) para algo diferente e que nos escapa.

Num museu etnográfico de Bamako, no Mali, vi manequins femininos muito bem-feitos, em estilo ocidental, que vestiam belíssimos fatos tradicionais. Mas uma das mulheres era ágil e flexível e a outra era incrivelmente gorda. A nossa guia maliana, professora na universidade local, que havia feito os estudos em França, piscou-nos o olho e disse que o manequim magro estava ali para os turistas ocidentais. Para eles (ou pelo menos para os seus pais, inatingidos pelas seduções do Ocidente), a mulher bela era a outra. A nossa guia era capaz de se mover com consciência crítica entre as duas concepções de belo, mas ainda hoje me pergunto se um nosso colega africano, depois de ter estudado em Paris e ter visto os nossos filmes e a nossa televisão, ainda acharia bela a mulher gorda, mas sexualmente desejável a magra, ou vice-versa.

Contudo, também ele seria capaz de dizer o que desejaria possuir e o que estava disposto a admirar desinteressadamente.

Gostaria de concluir recordando que talvez a maior afirmação do desinteresse estético tenha ocorrido justamente no período em que se parecia celebrar, com a experiência do sublime, o nosso envolvimento nos desvarios do horror ou da majestade dos acontecimentos naturais. Mas o terror só no deleita quando não nos ameaça de perto. Também para o sublime, belas são as coisas que *placent*, mas somente se *visa* – vistas e não sofridas. O pintor que mais celebrou a experiência do sublime foi certamente Caspar David Friedrich e, quando Friedrich representa o sublime, coloca quase sempre em cena, diante do espectáculo natural, seres humanos que desfrutam do sublime.

O ser humano está de costas e, numa espécie de encenação teatral, se o sublime é a cena, ele está na boca de cena, ou seja, dentro do espectáculo – para nós que estamos na sala –, embora represente o papel de quem está fora do espectáculo. Assim, somos obrigados a separarmo-nos do espectáculo e a olhar através dele, colocando-nos no seu lugar, vendo o que ele vê, sentindo-nos, como ele, um elemento insignificante do grande espectáculo da Natureza, mas capazes de fugir do poder natural que nos poderia subjugar e destruir.

Creio, portanto, que, ao longo dos séculos, a experiência do belo sempre foi aquela que se experimenta estando assim, de costas e diante de alguma coisa da qual não fazemos e não queremos fazer parte a qualquer custo. Nessa distância, está o fio que separa a experiência da beleza de outras formas de paixão.

[La Milanesiana, 2005]