

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INSTITUTO DE ARTES CURSO DE TEORIA
CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**A “CARIÁTIDE RUIVA”, DE CÍCERO D’ÁVILA,
E O RETORNO DA NARRATIVA VISUAL CLÁSSICA**

ROBERTO RIBEIRO

BRASÍLIA

JULHO /2019

ROBERTO RIBEIRO

**A “CARIÁTIDE RUIVA”, DE CÍCERO D’ÁVILA,
E O RETORNO DA NARRATIVA VISUAL CLÁSSICA**

Projeto de pesquisa apresentado ao Curso de Teoria Crítica e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D’Angelo

BRASÍLIA - DF 2019

RESUMO

Em um primeiro olhar a “Cariátide Ruiva”, de Cícero D’Ávila, é uma proposta distinta no mundo da arte, uma vez que retoma questões clássicas em meio a arte contemporânea, por quê? Para a pesquisa de arte, desta forma, a “Cariátide Ruiva” é um objeto indispensável para a formulação de perguntas e a obtenção de respostas preciosas para a compreensão dos rumos da arte brasileira. Sua aparência, em um primeiro momento, destoa da grande parte do que está sendo realizado em criação e pesquisa em arte contemporânea. Por outro lado, a obra pouco aparenta uma semelhança como uma cariátide clássica. A investigação tanto dessa falta de semelhança com o modelo clássico quanto esse posicionamento deste lugar ‘clássico’ é o ponto medular para entender este objeto sui generis na arte brasileira. A obra de arte que rompe com a própria noção de arte de seu tempo, está, ao seu modo, estabelecendo um outro espaço para si própria. E a distinção, refere-se a aquilo “que é desenvolvido a partir de uma diferença; particularidade ou qualidade”. Distinguir-se, neste caso, não será negar a arte do passado – compreendida como a arte contemporânea – e apresentar um novo modelo para a arte brasileira?

Palavras-chave: cariátide, clássico, modelo, ideal, ninfa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
DO CONCEITO	10
DO MODELO	23
DO OBJETO	30
CONCLUSÃO.....	38
BIBLIOGRAFIA	39

1. INTRODUÇÃO

A cariátide é um dos elementos constitutivos da acrópole ateniense e, por consequência, faz parte deste referencial de representações clássicas tanto da antiguidade quanto atualmente. As cariátides são um conjunto de 6 (seis) esculturas femininas que sustentam o Pórtico das Donzelas (**figura 1**) no Erecteion em Atenas. Elas são o modelo recorrente das demais cariátides nos séculos posteriores, todavia, em seu tempo eram parte de uma sucessão de outras experiências do mesmo gênero¹. Desde o desenvolvimento das civilizações do crescente fértil, colunas e objetos antropomórficos, similares ao gênero das cariátides, podem ser citados como antecessores daquelas no Erecteion. Ao longo dos séculos, o gênero das cariátides permaneceu presente na arquitetura e escultura ocidental. Em 2017, o artista paulista, Cícero D'Ávila retomou a problemática do gênero das cariátides ao apresentar a Cariátide Ruiva (**figura 2**). Em um primeiro olhar, no entanto, a Cariátide Ruiva e suas análogas no Pórtico das Donzelas em nada formalmente se assemelham. Esta é, portanto, uma oportunidade única de investigar as cariátides do Pórtico das Donzelas, assim como compreender as razões por de trás da Cariátide Ruiva de D'Ávila.

A palavra cariátide vem do grego antigo *Καρνάτιδες*, literalmente mulheres de Karyes. De acordo com o *Dictionnaire Universel d'Histoire et de Géographie*, as cariátides são figuras femininas vestindo longas túnicas, as quais são colocadas como colunas, pilares ou pilastras (1878, p.349). Enquanto a sua suposta origem, lê-se:

“(…)figures de femmes vêtues de longue tunique que l'on place en guise de colonnes, de piliers ou de pilastres. Ce nom, qui veut dire habitants de Caryes (v.de Laconie), vient, dit-on, de ce que, cette ville s'étant alliée aux Perses lors de l'invasion, ses habitants furent exterminés par les autres Grecs et leurs femmes réduites en esclavage, et condamnées à porter les plus lourds fardeaux.”² (BOUILLET; M.-N., 1878, p.349)

Outras interpretações, contudo, existem para o gênero. Alguns consideram que poderia tratar-se das mulheres da Lacônia, as quais dançavam, a cada ano, em homenagem a Artêmis *Karyatis*. O gênero clássico, ainda assim, acabou por associar-se às cariátides do Erecteion, atendendo, portanto, a definição dada pelo *Dictionnaire Universel d'Histoire et de Géographie*. A função estrutural, desse modo, torna-se uma parte essencial dessa cariátide clássica.

¹ A aceção de gênero aqui trabalhada refere-se às categorias aristotélicas.

² Em tradução livre: “Este nome, que significa os habitantes de Caryes (v. Laconia), vem, dizem, do fato de que esta cidade tendo se aliado com os persas durante a invasão, seus habitantes foram exterminados pelos outros gregos e suas mulheres escravizadas e condenadas a suportar as cargas mais pesadas.”



Figura 1 - O pórtico das cariátides – construídas entre 421 e 406 A.C –, no Erecteion da Ácropole, em Atenas.



Figura 2 – A Cariátide Ruiva, de Cícero D’Ávila, 2017. Mármore Carrara; Detalhe I

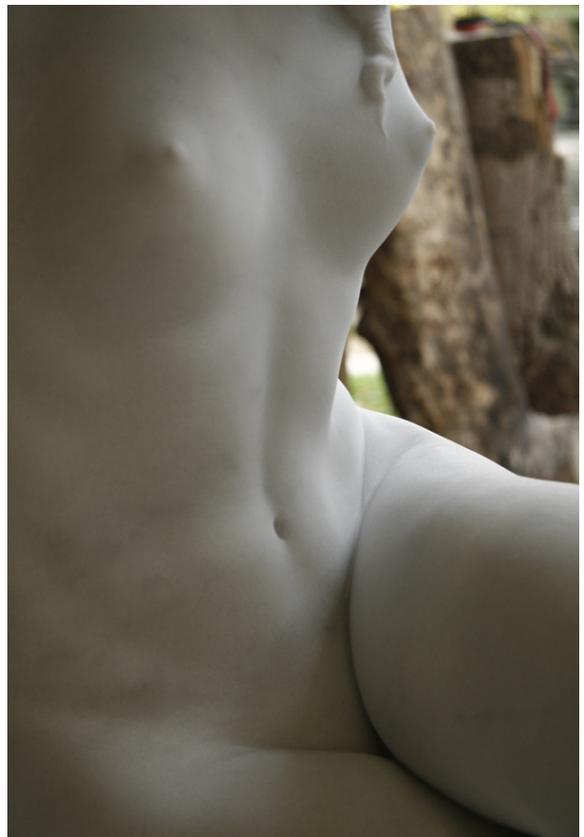


Figura 2 – A Cariátide Ruiva, de Cícero D’Ávila, 2017. Mármore Carrara; Detalhe II



Figura 2 – A Cariátide Ruiva, de Cicero D'Ávila, 2017. Mármore, 1,60 m; Detalhe III



Figura 4 – Cariátide, Geraldo Leão. Técnica acrílico sem tela; 140.00 cm x 40.00 cm



Figura 2 – A Cariátide Ruiva, de Cícero D'Ávila, 2017. Mármore; Detalhe III



Figura 3 – Cabos de espelhos, civilização grega (italiota). Século VI a.C. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Ao longo dos séculos posteriores a civilizações greco-romanas, contudo, o gênero irá dar lugar a uma série de cariátides mais ornamentais e cada vez menos estruturais. A alusão à sustentação, contudo, permanecerá na forma de alegoria.

No Brasil, o gênero das cariátides veio pela influência do barroco e por meio de S.M.I, a Imperatriz do Brasil, Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias, através da Coleção Greco-Romana do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, a qual contém peças recuperadas – talvez perdidas durante o incêndio recente – nas escavações em Herculano e Pompéia. Dentro da coleção há um cabo de espelho antropomórfico (**figura 3**) do século VI a.C, o qual configura-se como uma espécie de cariátide, sendo esta espécie de cabos de espelhos anteriores, até mesmo, as cariátides de Erecteion, Tanto na colonização quanto durante o período imperial, todavia, não existem grandes evidências de uma cariátide expressa na arquitetura, escultura ou pintura brasileira. Com a construção dos grandes Teatros – Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Municipal de São Paulo – pelo país, na virada do século XIX para o XX, a cariátide passou a decorar a arquitetura dos salões e fachadas do estilo eclético. Inspiradas na *Opéra Garnier* – curiosamente sem nenhuma espécie de cariátide semelhante ao dos teatros brasileiros –, em Paris, os grandes teatros tornaram-se um símbolo da opulência e da reverência de um dado tempo e cultura às artes.

O gênero das cariátides, contudo, não prosperou ao longo da arquitetura, escultura ou pintura brasileira ao longo do século XX. Estas figuras femininas cujas mãos e cabeças pareciam suportar com graça e elegância o peso do destino, ao longo do século XX, estavam fora do eixo de interesse das vanguardas brasileiras. No final do século XX, no entanto, Geraldo Leão, um artista paranaense, ressuscitou o ícone (**figura 4**) através de um acrílico sem tela. A obra de Geraldo Leão, no entanto, não garante o retorno da tradição do gênero, uma vez que, aparentemente, trata-se de uma obra *sui generis* no repertório do artista. Na primeira década do século XXI, contudo, o gênero da cariátide retorna novamente, dessa vez pelas mãos de Cícero D'Ávila (**figura 2**). Esculpida em mármore, a Cariátide Ruiva, encarna muitas semelhanças com o gênero, a *contrario sensu* quebra inúmeras outras.

A questão que emerge, portanto, é: a Cariátide Ruiva é uma cariátide? O presente trabalho tem como proposição encontrar, na medida do possível, uma resposta satisfatória para esta e outras questões da obra. Materializada através do mármore, a Cariátide Ruiva, institui-se por meio de uma aparência clássica, mas que, todavia, deve ser questionada. Afinal, o que é ser um objeto clássico? A cariátide de D'Ávila pode ocupar este lugar? Trata-se, desta

maneira, de um objeto rodeado de questões importantes não só para a compressão deste, mas como também de outros objetos desta mesma natureza. Infelizmente, o contato com o artista não foi possível, o que torna necessário uma investigação mais profunda e de natureza, muitas vezes, até especulativa. A especulação, contudo, nos permite questionar a obra com base naquilo que se apresenta e não no que nos foi dito, fazendo desta pesquisa uma oportunidade ímpar para o tensionamento desta cariátide.

Quando comparada com as cariátides de Erecteion, a Cariátide Ruiva, à primeira vista, é mais um homônimo do que um sinônimo. Se ignorarmos o título – concedido pelo artista –, visualmente, não haveria elementos suficientes para associá-la ao modelo de cariátide de Erecteion. Poder-se-ia associá-la a uma Vênus ou a uma ninfa, talvez? A medida que as informações se revelam, outras perguntas vão emergindo, na tentativa da formulação de um juízo crítico sobre o lugar e o papel da Cariátide Ruiva no mundo da arte.

2. DO CONCEITO

A Cariátide Ruiva (**figura 2**), de Cícero D'Ávila, pode ser tomada como uma obra clássica? Um primeiro olhar em suas relações formais, materiais e simbólicas, parece suscitar uma verossimilhança com outras obras análogas e tidas como clássicas. O nome 'cariátide', por sua vez, faz alusão as cariátides do Erecteion (**figura 1**) na Acrópole de Atenas. O conjunto da Acrópole faz parte do que se chama, na História da Arte, de 'arte clássica', o que significa, todavia, ser clássica? A compreensão do conceito 'clássico' é o ponto de partida para a compreensão da obra de D'Ávila, uma vez que este é o primeiro conflito que se estabelece na obra. No campo da etimologia, a palavra 'clássico', provém do latim *classicus*, que significava 'relativo às classes mais altas do povo romano', logo, aquilo que é 'superior'. A própria palavra latina deriva de "*classis*", 'classe, divisão, exército' e originalmente designava 'quem podia ser chamado às armas', relacionado a "*calare*", 'chamar', portanto aludindo aos objetos e seres que possuem uma proeminência ou excelência em uma classe de coisas. A palavra "clássico", quando aplicada, portanto, desloca o objeto ou o ser de um lugar para outro mais "elevado", segundo sua etimologia latina, mas por quê? Pode-se afirmar que a Cariátide Ruiva realiza esse deslocamento?

A arte grega desempenhou uma influência notória sobre a arte ocidental, recebendo, desta maneira, o adjetivo 'clássico' como um elemento de distinção. O adjetivo clássico, contudo, tem uma aplicação atualmente que, muito possivelmente, não era a mesma que a da

Grécia do século V a.C. O mundo grego, isolado por aspectos geográficos, constituía-se de uma amálgama de culturas, as quais desenvolveram-se como cidades-Estados (pólis). Para François Lefèvre (2013, p.40), “a consequência mais importante disso é política.” Lefèvre deduz que:

“Existe manifestamente uma ligação entre o isolamento geográfico e o desenvolvimento (...) da cidade-Estado autônoma, cujo território (...) podia ser delimitado por uma eminência rochosa, um curso d’água, uma depressão ou pelo litoral, cada uma dessas balizas constituindo uma célula topográfica e política.” (LEFÈVRE, 2013, p.40)

As relações históricas perpassam obrigatoriamente os aspectos geográficos. Trata-se de situar o sujeito em relação ao espaço e o tempo. A obra de arte clássica, tal como o sujeito, deve estar obrigatoriamente situada em relação ao tempo e ao espaço em que se constitui. O entendimento do conceito clássico, por sua vez, também se submete às mesmas condições. A Cariátide Ruiva é uma obra de 2017, pode ela ter nascido já neste lugar ‘superior’ ou ela terá de realizar ainda este deslocamento? Como podemos conceituar o termo clássico a partir disso?

A obra de arte é um produto de seu tempo, espaço e cultura, portanto, o adjetivo clássico, que se aplica a ela, adequa-se as mesmas condicionantes. Ao parafrasear Protágoras, Sócrates (1995, p.26) lembrou-nos de que “o homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto são, das que não são, enquanto não são.” O pensamento de Protágoras estabelece o homem como o parâmetro de medida da realidade, logo é o homem que a modela e a deforma, mas como os homens são diferentes entre si, os parâmetros de realidade são divergentes. A realidade, desta forma, provém da experiência humana para com o mundo, sendo estas experiências convergentes e divergentes em momentos. A criação desta ‘realidade’ humana, ora convergente e ora divergente, é evidenciada por Aristóteles (2017, p.19) quando conclui que “a cidade faz parte das coisas da natureza, que o homem é naturalmente um animal político, destinado a viver em sociedade (...).” A convergência e divergência é, para Aristóteles, portanto, parte da natureza humana e, conseqüentemente, uma fatalidade cujo resultado é a política. A exceção, nas palavras do filósofo (2017, p.19-20), é “aquele que, por instinto, e não porque qualquer circunstância o inibe, deixa de fazer parte de uma cidade, é um ser vil ou superior ao homem.” A obra de arte provém do homem, por sua vez, o homem é fadado a ser um ‘animal político’, logo a obra de arte é resultado do fazer político do homem. A exceção aristotélica, no entanto, tensiona o axioma anterior, pois se

existem os que se segregam da sociedade, pois divergiram ao ponto de romper com esta, pode a arte, também, ser tida como vil ou superior a mesma? O conceito de ‘clássico’, por sua vez, retorna a discussão, uma vez que, pela etimologia, a palavra denota divisão e alude a uma espécie de coisas elevadas. Sabe-se, então, que o ‘clássico’ é produto do fazer político do homem, fruto da tensão sujeito-grupo, mas qual lugar ocupa neste conflito? Como o homem e a arte, por estas razões, constituem sua natureza política?

Aristóteles (2012, p.41), pela *Metafísica*, afirma que os homens, assim como outros animais, “vivem com base em impressões e lembranças”, todavia a raça humana “vive também com base na arte e no raciocínio.” O resultado destas sensações com o raciocínio é, para Aristóteles (2012, p.41-42), a experiência, pois é através dela “que os seres humanos obtêm ciência e arte.” A arte, para Aristóteles (2012, p.42), “é produzida quando a partir de muitas noções da experiência forma-se um juízo universal relativamente a objetos semelhantes.” Este juízo universal, no entanto, só pode realizar-se por meio da mimese. A mimese, para Aristóteles (2017, p.57), “se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizado.” Logo o homem constitui-se primeiramente pelo juízo universal, no momento da infância, e só tardiamente, pela contemplação, podem elaborar racionalmente uma individualidade. A causa disso é que, para Aristóteles (2017, p. 57), os homens “sentem prazer ao observar as imagens, e uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios *{syllogizesthai}* sobre o que é cada coisa (...)” O ‘clássico’, sendo assim, tratar-se-ia de uma experiência coletiva. Pela etimologia esta experiência, também, relaciona-se de algum modo a um juízo universal, já que, aparentemente, remete-se a elevação de certas coisas, em detrimento de outras, cuja excelência as torna dignas de serem modelos ou referências. O ‘clássico’, portanto, pode ser entendido como uma experiência *αἰσθητικός* (estética). A obra de arte clássica, então, pode ser interpretada como produto de um modelo – modelo este fruto de um juízo universal –, o qual, de alguma forma, introduz o sujeito na norma social. Sua função, embora abstrata, é de formar o sujeito através da imagem e concebê-lo por meio dessas experiências coletivas. Está claro, desta forma, o modo como o homem se constitui na sociedade e a causa do ‘clássico’, como a síntese de uma experiência coletiva, todavia qual a importância do objeto ‘clássico’? Qual o seu *modus operandi*?

O ‘clássico’, como visto anteriormente, provém de um juízo universal, ou seja, provém de um conjunto de experiências determinadas por um grupo de pessoas como

fenômenos notórios a serem transmitidos. Todos os grupos sociais, no entanto, elaboram um modelo para si mesmos? A pergunta revela-se necessária, pois, o modelo a ser transmitido será decidido por um grupo a prejuízo de outro? Em sua obra *A Política*, Aristóteles também questiona o modo pelo o qual o grupo se reconhece, ele diz:

Do mesmo modo, quando os homens habitam o mesmo lugar, como se reconhecerá que a cidade é una? Certamente não é pelas muralhas; porque poder-se-ia circundar o Peloponeso inteiro com uma só muralha. (ARISTÓTELES, 2017, p.95)

As barreiras físicas, desta maneira, não seriam elementos suficientes para instituir um modelo entre os homens de uma dada comunidade. Os homens, pelas palavras de Protágoras, tenderiam a entropia pela divergência, todavia organizam-se em grupos coesos, por quê?

Sabe-se que uma comunidade se constitui por indivíduos dissemelhantes. Estes indivíduos, no entanto, aglutinam-se em pequenos grupos e a soma dos grupos constituem uma dada sociedade. Os grupos, pela percepção de Protágoras, tanto podem convergir quanto divergir, mas convergem em algo comum a todos os homens, isto é, a sociedade. O bem, desta forma, é a finalidade da vida em sociedade, pois agrupamo-nos com o propósito de aumentar as chances de sobrevivência. Aristóteles (2017, p.19) afirma que a cidade ou sociedade é “nascida principalmente da necessidade de viver, ela subsiste para uma vida feliz.” A necessidade, por sua vez, remete à sobrevivência do grupo – no sentido de projeto – e a subsistência aos meios por qual se dá o ato de sobreviver. O modelo, desta forma, pode ser o meio pelo qual o homem subsiste na natureza, uma maneira de se preservar diante do desconhecido. Inserido no modelo, desta forma, entraria, para Schopenhauer (2012, p.60) “as linguagens, a reflexão, a memória do passado, a previsão do futuro, a atenção, a atividade comum e metódica de muitíssimas inteligências, a sociedade política, as ciências, as artes etc.” O modelo, isto é, o juízo universal, desta maneira, torna-se o alicerce edificador tanto da sociedade quanto do objeto de arte cujo destino se conecta com a primeira. Schopenhauer (2012, p.60), em o *Livre-Arbítrio*, vê nesses conceitos, listados anteriormente, uma origem proveniente da “faculdade própria do homem de formar em si representações insensíveis, abstratas, gerais, que se denominam conceitos, isto é, formas coletivas e universais da realidade sensível (...).” Seu propósito, desta forma, é, nas palavras de Schopenhauer (2012, p.61) o domínio de “um horizonte infinitamente mais extenso, que abraça tanto os objetos ausentes como o presente, o futuro e o passado(...).” O modelo, logo, torna-se um projeto pelo qual os indivíduos se organizam no espaço e no tempo. Para Aristóteles (2012, p.97), o

modelo, então, é necessário para que “a virtude do cidadão esteja em relação com a forma política”, todavia “se existem diversas formas de governo, não é possível que a virtude do bom cidadão seja una e perfeita.” Por fim, o modelo é um conceito abstrato com o propósito de organizar um determinado grupo através de um projeto de bem comum. O ‘clássico’, desta maneira, pode ser compreendido como conceito integrante deste projeto social. Como, no entanto, ocorre a separação dos objetos ordinários em relação aos clássicos?

No campo gramatical, a palavra ‘clássico’ pode se comportar de duas maneiras possíveis: substantivamente ou adjetivamente. O substantivo, pelas palavras de Aristóteles (2011, p.30), “em sua acepção mais própria e mais estrita, na acepção fundamental do termo, é aquilo que não é nem dito de um sujeito nem em um sujeito.” De forma mais simplificada, substantivo é a partícula essencial e genérica de algo, alguém ou algum fenômeno sem predicados. Aristóteles exemplifica assim:

“Tomemos o branco como exemplo. Ora, o branco está, sem dúvida, num corpo e assim é predicado de um corpo, uma vez que um corpo, está claro, é que é chamado de branco. A definição, contudo, de branco nunca pode ser predicada de qualquer corpo.” (ARISTÓTELES, 2011, p.31-32)

A importância da definição aristotélica está na limitação do campo de atuação na análise do conceito de ‘clássico’, uma vez que como substantivo, que também o é, trata-se de uma definição. Esta definição curiosamente também opera no juízo universal tal como ‘o clássico’, pois como conceito está ausente de predicados. É possível deduzir, por esta premissa, que como definição, ‘o clássico’ refere-se às coisas universais, fruto da experiência coletiva e não do particular. Como substantivo, o clássico estabelece o modelo principal, ou seja, estabelece o gênero.

O adjetivo, de acordo com o dicionário Michaelis, é a “a palavra que modifica um substantivo, expressando uma qualidade, uma característica ou uma quantidade daquilo a que se refere”. O substantivo, portanto, é deformado pela partícula adjetiva e ganha particularidades a prejuízo da generalidade. Pode-se inferir, então, que o adjetivo ‘clássico’ se comporta como um predicado de um dado objeto e saindo, por consequência, do campo do juízo universal para a experiência particular. Existe uma natureza paradoxal na acepção do conceito ‘clássico’, uma vez que ele age tanto como modelo quanto característica. Pelas disciplinas da gramática e etimologia, desta maneira, pode-se observar que o objeto é deslocado para um plano ‘superior’ em relação a uma posição anterior ‘inferior’, mas este deslocamento institui no objeto novas características, isto é, um novo sentido. Pode-se pensar

este deslocamento como uma maneira pelo qual os atributos do objeto procuram alcançar o modelo. Com o propósito de compreender a posição do objeto clássico, é necessário, portanto, entender o que é este espaço superior e inferior em que ele se desloca e como ele desloca-se.

Pela etimologia sabe-se que a palavra ‘clássico’ se refere à superioridade e deriva do conceito de ‘classe’. Como destacado anteriormente, o objeto clássico provém de uma experiência coletiva na forma de um juízo universal. O juízo universal, por sua vez, estabelece um formato político que ordena os integrantes em relação as normas da sociedade. A superioridade, sendo assim, institui um mundo ético e normativo, que faz frente, como dito por Schopenhauer, ao “presente, o futuro e o passado(...)”, ou seja, ao próprio tempo. Corrobora com isso a noção platônica compreendida por Schopenhauer (2003, p.33) de que “as coisas individuais, efêmeras, objetos de experiência, não possuem nenhum ser verdadeiro, mas sim um devir e perecer contínuos; por conseguinte, tanto são quanto não são.” Existe no conceito ‘clássico’, uma divisão clara entre o juízo universal e experiência particular, esta última, por sua vez, pertencente ao mundo efêmero. Este lugar inferior, por fim, para Platão, pertenceria as coisas do mundo transitório, uma vez que não possuiriam relevância para ascender ao status de modelo e nem sobreviveriam a passagem do tempo. É evidente, portanto, a natureza deste lugar inferior, todavia o que seria este lugar superior?

As coisas individuais, para Platão, não poderiam constituir um modelo, uma vez que suas disposições seriam transitórias e mutáveis. As coisas coletivas, desta forma, seriam permanentes e imutáveis, conseqüentemente, constituiriam um modelo. A superioridade, designada pela palavra ‘clássico’, é, desta maneira, uma forma de indicar um estado que um dado objeto alcança em relação a outros. Este estado é obtido a partir da convergência entre o objeto e o modelo. O produto deste estado seria, para Platão:

“(...) aquilo que é eternamente, não tendo nenhum nascimento, que é sempre o mesmo, as imagens arquetípicas de todas as coisas finitas, as formas permanentes das mesmas, os modelos dos quais elas são as cópias imperfeitas – só dessas formas há conhecimento autêntico e verdadeiro, porque elas não são hoje assim, e amanhã de outro modo, mas permanecem sempre as mesmas.” (PLATÃO, 2003, p.33)

Platão, sendo assim, crê que a verdade é um estado para além do tempo e que pode ser alcançado, portanto, pressupõe a existência de um caminho a ser percorrido do mundo ordinário para o eterno. Ao estudar a doutrina platônica, Schopenhauer (2003, p.33), define este estado como “*ἰδέα, εἶδος*, figura, intuitibilidade”. A palavra grega *ἰδέα* (idea) designa um

“protótipo ideal”, mas também pode significar, de acordo com Schopenhauer (2003, p.33), “forma, aparência, aspecto” e, posteriormente, passou a ter o sentido de “resultado do pensamento”. Na semântica, por sua vez, a palavra ideal refere-se àquilo que é dotado das melhores qualidades e de perfeição. Este estado superior, proposto por Platão através do conceito de ideal, reporta-se a outro conceito grego: κάλλος (*kallos*). Werner Jaeger (1994, p.24), em sua obra *Paideia*, define *kallos* como “a beleza, no sentido normativo da imagem desejada, do ideal”. Jaeger, desta forma, vê na beleza grega um sentido normativo, isto é, um modelo ou padrão a ser seguido, conseqüentemente, conceito norteador do sujeito com relação à sociedade. O conceito de clássico, portanto, retorna a discussão, uma vez que Jaeger afirma:

É fato fundamental da história da formação que toda a cultura superior surge da diferenciação das classes sociais, que por sua vez se origina da diferença natural de valor espiritual e corporal dos indivíduos. Mesmo onde a diferença de formação conduz à constituição de castas rígidas, o princípio da herança que nelas domina é corrigido e compensado pela ascensão de novas forças procedentes do povo. E ainda, quando uma brusca mudança arruína ou destrói as classes dominantes, forma-se rapidamente, pela própria natureza das coisas, uma classe dirigente que se constitui uma nova aristocracia. (JAEGER, 1994, p.24)

As questões aristotélicas do fardo político do homem, converge, desta maneira, com a percepção de Jaeger, pois a beleza normativa é sempre instituída para que o sujeito esteja em relação com a forma política da sociedade. O modelo, que é o meio pelo qual a beleza se instala no sujeito, tratar-se-ia, de um lugar vital, embora vazio. O vazio, neste caso, deve-se pela própria transitoriedade dos grupos que, por vezes, está a alterar o conteúdo do modelo, uma vez que esporadicamente estão a remodelar a beleza normativa, mas cuja forma é ‘eterna’. O conteúdo é uma variável quantitativa e qualitativa, todavia, o modelo, enquanto espaço, trata-se de uma constante obrigatória, portanto impossível de inexistir na relação homem político. A beleza, desta maneira, dividir-se-ia em duas categorias: a beleza normativa (*kallos*) e a beleza apreciativa (*hōraios*).

A palavra *hōraios* (ὥραϊος), a qual deriva da palavra grega ὥρα, (*hōra* – significa ‘hora’), refere-se aquilo que é bom e bonito, portanto, relacionando-se diretamente com o significado de *kallos*. Existe entre o *kallos* e *hōraios* uma relação tanto de sinonímia quanto de homonímia – um *paradoxon* –, pois gramaticalmente designam a mesma categoria de

coisas, mas que, por outro lado, possuem essências divergentes. A beleza, no sentido de *hōraios*, tem um sentido apreciativo e ligado a experiências do sujeito, cuja consequência seria o gosto. Não se trata de coincidência o fato de *hōraios* e *hōra* – tal como hora, no sentido de tempo – partilharem uma raiz etimológica comum com a noção de passagem do tempo. A beleza apreciativa, sendo assim, é a estética do objeto pelo momento, isto é, tem sua natureza apreciativa no mundo transitório. O *hōraios* age de forma adjetiva, portanto, atribui um valor a um objeto em relação a outro, isto é, deforma o objeto pela percepção apreciativa momentânea do sujeito. A beleza apreciativa, constitui-se, então, como a estética do momento presente, sendo a elaboração do gosto, fruto da experiência particular do sujeito com o objeto. Arthur Schopenhauer traduz este gosto, fruto da beleza apreciativa, da seguinte maneira:

(...) todo querer tem de nascer de uma necessidade; toda necessidade, entretanto, é uma carência sentida, a qual é forçosamente um sofrimento. Decerto, toda satisfação põe fim a esse sofrimento. (SCHOPENHAUER, 2003, p.90)

O gosto provém da experiência particular do sujeito com o objeto, todavia, como dito anteriormente, o sujeito constitui-se primeiramente pelo juízo universal e desenvolve intelectualmente sua individualidade *a posteriori*. Schopenhauer, por sua vez, destaca que o ato de querer provém de uma necessidade anterior, a qual é resultado do sofrimento do homem. A satisfação, para Schopenhauer, então, é o modo como o homem cessa o próprio sofrimento. O objeto clássico, do mesmo modo, ascende à condição de modelo em razão de um juízo universal, todavia este juízo é a convergência de experiências particulares que são comuns aos homens. É evidente, portanto, que o gosto é a partícula essencial do modelo, conteúdo constitutivo do gênero e elemento tanto modelador quanto deformador da sociedade. O ‘clássico’, logo, nada mais é que expressão da experiência apreciativa dos homens frente ao desconhecido no mundo, uma vez que, tal como dito por Ferreira Gullar:

O mundo, a natureza, como sistema de coisas, não é criação humana e, por isso mesmo, apresenta-se diante do homem como um enigma. A existência do mundo é um fato sem explicação e que independe disso. A explicação de sua existência é uma necessidade exclusivamente humana. Valendo-se de diferentes linguagens, o homem tenta explicar o mundo ou aplacar-lhe a presença enigmática, absurda. (FERREIRA GULLAR, 2005, p.35)

A beleza normativa (*kallos*) e a beleza apreciativa (*hōraios*), conseqüentemente, são, as duas, resoluções possíveis para enigma do mundo. Como disposições do modelo, elas estabelecem o percurso pelo qual o objeto transita entre o momentâneo e o eterno. O objeto de arte, sendo assim, originar-se-ia do juízo particular, confrontar-se-ia com o juízo coletivo e,

por fim, ascenderia ou não ao estado clássico. Este percurso, para Olavo de Carvalho (2013, p.31), traduz-se na organização dos discursos aristotélicos, uma vez que “é visível que há aí uma escala de credibilidade crescente: do possível subimos ao verossímil, deste para o provável e finalmente para o certo ou verdadeiro.” O objeto, antes de ascender ao clássico, portanto, realiza um movimento do possível ao verdadeiro, isto é, da experiência particular a universal. O lugar superior e inferior, instituído pelo ‘clássico’, tal como o modo como se efetiva o percurso é, portanto, axiomático. É necessário, contudo, tensionar o axioma pelo seguinte questionamento: O ‘clássico’, na categoria de modelo, relaciona-se no campo do ideal, do eterno e do imutável, no entanto, materialmente e simbolicamente, nenhuma obra é *de facto* imutável, portanto, como a obra institui a norma?

A beleza normativa (*kallos*) e a beleza apreciativa (*hōraios*), como dito anteriormente, estabelecem uma relação de convergência e divergência. Esta conexão e dissociação estabelecem um *paradoxon*, já que as relações e conflito dos conceitos revelar-nos-ia uma incongruência lógica, mas que, simultaneamente, evidenciariam uma verdade profunda. É possível, então, conceber que o objeto ‘clássico’ é tanto normativo quanto possível de apreciação. O problema, contudo, encontra-se na vitalidade do objeto normativo cujo *habitat* pertence ao mundo transitório. O fim dos objetos normativos, deste modo, não significaria a extinção do modelo? O modelo, como dito, pertenceria as coisas eternas, não sujeitas ao “devir e perecer contínuos”, logo, como pode estabelecer a norma quando está sujeito a transitoriedade do mundo e do homem? Sabemos, *de facto*, que o modelo institui uma beleza normativa, todavia como algo transitório torna-se eterno?

Plínio, o Velho, em sua obra *Naturalis Historia*, cita Apeles como um dos fundadores da pintura e escultura antigas, ele diz:

“Gostaria de ser aceito nas linhas dos fundadores da pintura e da escultura que, como você encontrará nesses volumes, costumava inscrever suas obras acabadas, até mesmo as obras-primas que jamais poderíamos estar cansados de admirar, com um título provisório como ‘Trabalhado por Apeles ou Polyclitus’, como se a arte fosse sempre uma coisa em processo e não completada (...).” (PLÍNIO, 1967, p.17)

Nenhuma obra de Apeles, contudo, chegou a nós até o presente momento. Pelas palavras de Plínio, o Velho, pode-se supor que as obras de Apeles aproximavam-se as normas de beleza de seu tempo e, desta forma, ascenderam ao status de ‘modelos clássicos’. Embora as obras de Apeles tivessem conquistado a posição de modelo normativo, não sobreviveram ao mundo transitório. Elas encontraram a sua hora (*ᾠρα*). Tal como o homem e o seu corpo, a

obra de arte está fadada ao desaparecimento, em maior ou menor tempo, sua relação material e formal desaparecerá. Algo, no entanto, resiste ao perecer contínuo da obra?

É possível situar, portanto, a beleza apreciativa no mundo, isto é, na *physis*, enquanto a beleza normativa na mente, ou seja, na *Ψυχή* (psiquê). Os objetos normativos, desta maneira, elevam-se, por transcendência, do mundo profano para o mundo sagrado, pois:

“(…) os que percebem muitas coisa belas, mas não veem o belo em si, nem podem seguir um guia que a este procure conduzi-los; que veem muitas coisas justas, porém não o justo em si, e tudo mais pela mesma forma, desses diremos que opinam sobre tudo, mas que não conhecem nada aquilo que opinam.” (PLATÃO, , p.197)

A beleza normativa, por consequência, não seria um atributo material e sim fruto da elaboração racional do homem cuja presença só se daria por meio do ato de conhecer. A causa disso é que, para Aristóteles (2017, p. 57), “conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau.” Para Arthur Schopenhauer, em a “*Metafísica do Belo*”, o conhecer do objeto em si ocorre quando:

“(…) de modo autossuficiente, uma contemplação puramente objetiva entra em cena, e de repente somos sobrelevados da torrente sem fim da cobiça e aquisição; o conhecimento liberta-se da escravidão da vontade e existe para si de maneira livre, não mais apreendendo as coisas de conforme elas digam respeito à vontade, conforme sejam seus motivos, mas o conhecer é agora livre de toda relação com o querer. Dessa forma, ele é sem interesse, sem subjetividade, considera as coisas de modo puramente objetivo, por inteiro entregue a elas, as quais estão na consciência só à medida que são meras representações, não motivos.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 91-92)

A beleza normativa, por fim, trata-se de uma característica abstrata, inexistente no mundo natural, todavia princípio produtor e ordenador da realidade subjetiva do sujeito. Os objetos clássicos, conseqüentemente, são obras físicas cuja afinidade com o modelo proposto é grande, mas que, ainda assim, as obras, constituem-se no mundo transitório. A relação material e formal sujeita-se ao tempo, enquanto, o conteúdo da obra, na forma de representação, preenche o modelo por meio de um ‘imaginário coletivo’. O objeto clássico, conseqüentemente, consegue transmitir o modelo para o sujeito por meio do conteúdo, aquilo que é invisível e opera no mundo das ideias. O conteúdo, por sua vez, é acessado através do ato de conhecer pelo homem, o qual pode, em maior ou menor grau, conseguir enxergar o invisível pelo visível. O ‘clássico’, desta forma, é a aura que empresta ao objeto acesso ao

mundo do juízo universal. A elevação do objeto ao patamar de ‘clássico’, portanto, cobre o objeto de uma potencialidade invisível. Mas o que é esta aura e que potência é esta que ela institui ao objeto?

O Dicionário Online de Português define ‘aura’ como uma “espécie de halo que envolve o corpo, visível somente aos iniciados, nas ciências ocultas; ou atmosfera imaterial a envolver certos seres.” Como dito anteriormente, beleza normativa (*kallos*) institui no objeto um véu de outros significados, o qual não podem ser apreendidos igualmente por todos os homens. A obra, portanto, faz acessível o invisível pelo visível. É o que Martin Heidegger, sobre o objeto de arte, em “*A origem da obra de arte*”, vai chamar de ‘instalar um mundo’, diz ele:

“A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. Mas a instalação de um mundo é apenas um dos dois traços essenciais a referir-se do ser-obra. O outro traço que lhe pertence, tentamos torná-lo visível do mesmo modo a partir do que mais imediatamente se apresenta da obra.” (HEIDEGGER, 2010, p.35)

A obra de arte, desta maneira, estabelece uma visualidade que permite o acesso do sujeito, pelo conhecer, no juízo universal onde reinam as representações de todas as coisas. A aura, esta atmosfera imaterial, por sua vez, constitui-se dos arquétipos ideais, portanto abstratos, das coisas do mundo. O conceito de Heidegger converge com análise da Poética, de Aristóteles, de Olavo de Carvalho (2013, p. 31) afirma que ela, “estuda os meios pelos quais o discurso poético abre à imaginação do reino do possível.” Desta forma, a obra “mantém aberto o aberto do mundo”, isto é, o possível não se encerra com a obra física, mas, pelo contrário, estende-se para além dela, já que, o homem procurará estabelecer o visível pelo invisível. A aura, portanto, associa-se com o conceito de ‘magia’ – que curiosamente possui origem semelhante à da palavra imagem –, pois o artista, na figura do poeta, para Olavo de Carvalho:

“faz o ouvinte ‘participar’ de um mundo de percepções, evocações, sentimentos, de modo que, não existindo hiato entre o poeta e seu público, a comunhão – espiritual e contemplativa – de vivências ‘é como se própria vida falasse’.” (OLAVO DE CARVALHO, 2013, p.73)

A obra, desta maneira, é o avatar material pelo qual o modelo, este ente sagrado, se institui como visualidade. Este visível, no entanto, nunca se constitui como uma completa verossimilhança do modelo, pois a obra de arte, por suas disposições físicas, desenvolve o

objeto para próximo daquilo que é possível ser representado, conseqüentemente, nunca representando com perfeição os modelos. É o que Platão quer dizer ao afirmar que as obras são “cópias imperfeitas” dos modelos que perseguem, carecendo, portanto, da verdade. A aura, desta maneira, relaciona-se com o mundo das ideias e instala na obra uma potencialidade, embora imperfeita, da experiência do sujeito para com o juízo universal.

A obra clássica, portanto, emana uma aura cujo acesso dar-se-á por meio da percepção racional do sujeito, logo um conjunto de obras, de um dado tempo e cultura, não geraria uma ‘atmosfera iconocrata’? O conceito de ‘iconocracia’, provém de Marie-José Mondzain (2013, p. 202) – “*Imagem, ícone, economia*” –, a qual entende como “uma organização do visível que provoca uma adesão que poderíamos chamar de submissão do olhar.” Tanto Heidegger quanto Olavo de Carvalho, preveem uma finalidade política para os modelos, os quais projetariam, na vida social do homem, uma constante tentativa de fazer visível o invisível. Mondzain, portanto, reafirma, também, a percepção aristotélica e platônica de que não são todos os sujeitos que podem enxergar ou gerenciar a beleza normativa (*kallos*). Como explicado anteriormente por Werner Jaeger, a beleza normativa é fruto dos processos decisórios de uma classe ‘nobre’ sobre outra comum, não sendo a aura do objeto, desta maneira, acessível igualmente a todos os homens. É o que Mondzain conclui ao dizer que:

A imagem, como modalidade “fulminante” do poder, não se contenta em suspender a fala e invadir pelo silêncio, mas propõe aqui e agora, no mundo corporal em que sustenta o discurso da encarnação, uma definição do espaço inteiro em que o poder



Figura 5 - Gravura de Flammarion (1888)

se manifesta. (MONDZAIN, 2013, p.203)

Em ‘*L’atmosphère: météorologie populaire*’ (1888), Camille Flammarion, na página 163, revela-nos a ‘Gravura Flammarion’ (**figura 5**), de autor anônimo e vinculada ao pensamento medieval. Na Gravura Flammarion “*un missionnaire du moyen âge raconte qu’il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent*”³. Na tentativa de observar o mundo, isto é, a *φύσις* (*physes*), o homem projeta a cabeça para fora da abobada celeste, seu corpo, contudo, ainda continue inserido no mundo circunscrito pela abobada. A Gravura Flammarion, pode-se dizer, que reconstitui essa distinção entre o mundo e a sociedade. A ‘atmosfera iconocrata’, neste caso, é o lugar de que o olhar do sujeito parte, ou seja, de quais modelos políticos são obrigatoriamente constituídos. Esta impossibilidade de um olhar a partir do espaço fora da circunscrição iconocrata reafirma a noção de fardo político do homem, que dizer, é parte da natureza social do homem. A percepção passiva diante da beleza normativa por parte de alguns homens, estabeleceria, de acordo com Didi Huberman, ‘o homem tautológico’, pois:

“O homem da tautologia – como nossa construção hipotética autoriza a chamá-lo doravante – terá, portanto, fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo (...). Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível.(...) O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação, em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa.” (DIDI HUBERMAN, 2010, p.39)

O homem tautológico, então, para Didi Huberman, toma a forma das coisas como possibilidade final, não conseguindo, desta maneira, acessar o conteúdo. Este homem tautológico negaria a aura e, por sua vez, estaria alheio à verossimilhança simbólica. Teria este homem deixado seduzir-se pela beleza apreciativa (*ὠραϊός*), ou seja, por aquilo que se

³ Em tradução para o português: “Um missionário da Idade Média conta como ele encontrou o ponto em que o céu e a Terra se tocam...”

apresenta na hora, mas negaria – podendo este homem também ser incapaz de enxergar – ver a beleza normativa (καλός). O clássico, por essa razão, é uma potência do objeto que, todavia, pode não ser usufruído por aquele que o vê.

O clássico, por fim, é uma potencialidade do objeto de arte, sua substância é abstrata e imaterial, sendo assim, pertencente à psiquê do homem político. Ele atribui ao objeto uma aura cuja função é instituir uma beleza normativa sobre o sujeito. O objeto clássico, desta forma, institui um acesso potencial do sujeito no juízo universal, político e sagrado. Trata-se de um norte, um referencial político que visa projetar os homens rumo ao bem e ao ideal, mas que, como dito por Aristóteles, agrega e segrega os sujeitos. Esta relação paradoxal, para Mondzain (2013, p. 281), faz da semelhança uma “arma da discriminação. Não se assemelhar pode ser um crime, e o pensamento consensual vem habitar os corpos uniformes.” Projeta-se igualmente no sagrado, constituindo um mundo onírico advindo das experiências do coletivo, pois, para Ferreira Gullar:

“Por isso eu digo que, se o homem é de fato um animal – o que biologicamente é inegável –, é um animal especial, que é mais sonho que carne, mais ideia que corpo. Mas, como, sem corpo ele não existe – esse corpo que engorda, envelhece e vai morrer –, o homem se projeta no sonho e se convence de que, além da morte, há outra vida...” (FERREIRA GULLAR, 2012, p.57)

3. DO MODELO

O Erecteion (Ἐρέχθειον), situado na acrópole de Atenas, foi um templo dedicado a Poseidon e Atenas. A obra foi iniciada, de acordo com Robertson (2014, p.149), “por volta de 421 a.C, sendo retomados os trabalhos, ao cabo de um prolongado período de abandono, por volta de 409 a.C, e concluído cerca de três anos mais tarde.” Na extremidade oposta, sul, da divisão oeste do templo, erguia-se, o célebre Pórtico das Donzelas. Robertson, ao descrever o Pórtico das Donzelas (**figura 1**), diz:

“Esse pequeno pórtico não se elevava à mesma altura que a parede do templo. Consistia em um entablamento baixo e sem frisos sustentando por seis cariátides espaçadas da mesma forma que as colunas do pórtico norte, todas assentadas em um pedestal alto e contínuo. Seguramente o projeto original previa um espaçamento ligeiramente maior entre as cariátides (...)” (ROBERTSON, 2014, p.155)

O conjunto das cariátides, no Pórtico das Donzelas, é o principal modelo do gênero presente na arte grega antiga, uma vez que, embora sejam os mais bem preservados itens desse gênero, para Robertson (2014, p.157), “parecem inspiradas por modelos mais antigos, provavelmente via Delfos.” A Cariátide Ruiva (**figura 2**), de Cícero D’Ávila,

consequentemente, ao menos pelo nome, insinua uma semelhança ou influência com as cariátides do Pórtico das Donzelas. Em um primeiro olhar, todavia, essa semelhança não se opera. A cariátide de D'Ávila mantém pouco – para não dizer quase nenhuma – similitude com as esculturas do Pórtico das Donzelas, logo, o que faz da cariátide de D'Ávila uma cariátide? Para realizar esta comparação, por sua vez, é necessário compreender a natureza de uma cariátide. A fim de chegar a sua natureza, desta forma, deve considerar, a cariátide, através de três espectros: histórico, formal e simbólico.

As cariátides do Pórtico das Donzelas, como dito por Robertson, “parecem inspiradas por modelos mais antigos, provavelmente via Delfos.” Da Delfos antiga sobrou muito pouco, todavia existem evidências materiais o suficiente para reconstituir estas outras cariátides. Em Delfos, existiam edifícios pequenos, grande parte deles ricamente adornados, os quais eram chamados de ‘tesouros’. O propósito dos tesouros, para Fullerton (2002, p.58), era o de exaltar os méritos militares das *poleis* correspondentes, ele diz:

A estrada principal que atravessava o santuário de Delfos (a Via Sacra) era ladeada de grupos de estátuas de bronze e de outros monumentos que comemoravam vitórias militares específicas de várias cidades-Estados, e que muitas vezes eram erigidos diretamente como resposta uns dos outros. (FULLERTON, 2002, p.58)

Dos tesouros de Delfos, vale evidenciar duas *poleis* específicas: Cidno e Sifno. O tesouro de Sifno, em Delfos, de acordo com Robertson (2014, p.118), “é de longe, para todos os efeitos, a construção jônica arcaica mais bem preservada, muito embora pouca coisa além de suas fundações se mantenha *in situ*.” Robertson descreve que, tanto no tesouro de Sifno quanto em Cnido, existiam a presença de colunas femininas conhecidas como *kore* (ver **figura 6**) ou donzela, ele diz:

Nos tesouros de Cnido e Sifno as colunas foram substituídas por figuras femininas do familiar tipo arcaico conhecido como *kore* ou donzela: as figuras femininas utilizadas com essa função eram conhecidas na antiguidade como cariátides. (ROBERTSON, 2014, p.118)

A opulência dos tesouros de Cnido e Sifno, como, por consequência, de suas cariátides, pode ser confirmada por Pausânias, em sua obra Descrição da Grécia (em grego clássico: *Periegesis Hellados*), na qual é dito:

Os siphnianos também fizeram um tesouro, a razão é a seguinte. Sua ilha continha minas de ouro, e o deus ordenou que pagassem o dízimo da receita para Delfos. Então eles construíram o tesouro, e continuaram a pagar o dízimo até que a ganância os fizesse omitir o tributo, quando o mar inundou suas minas e as escondeu de vista.⁴ (PAUSÂNIAS, 1918, 10.11.2)

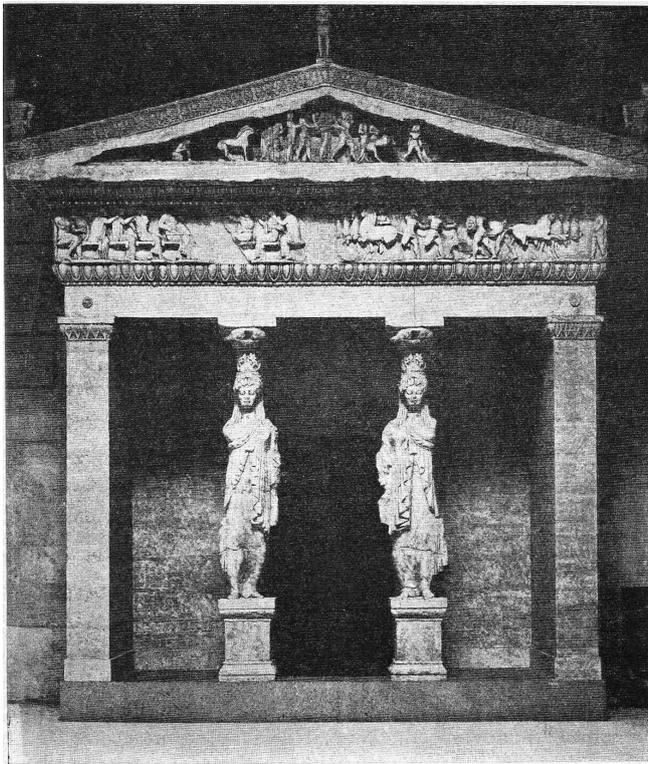


Figura 7 – Reconstrução do Tesouro de Cnidos, Delfos. Atualmente desmontada. Museu Arqueológico, Delfos.

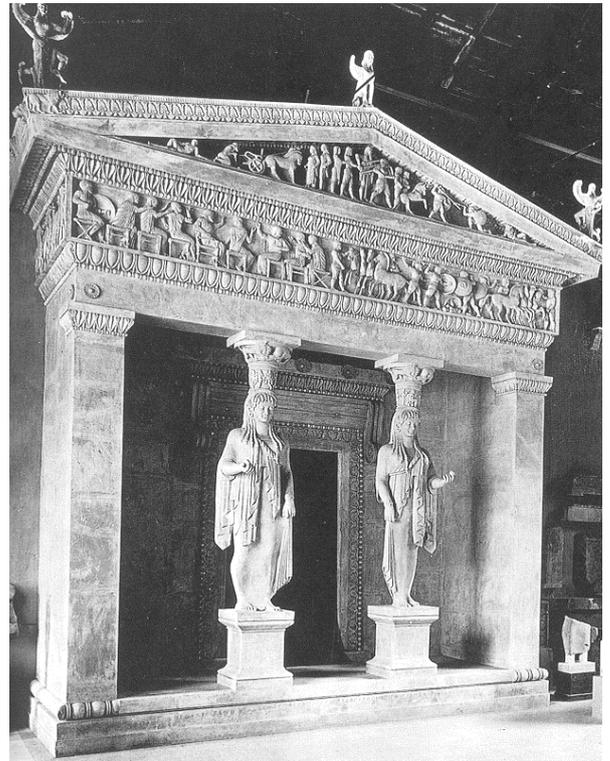


Figura 6 – Reconstrução do Tesouro de Sifnos, Delfos. Atualmente desmontada. Museu Arqueológico, Delfos.



Figura 8 – Restos da cariátide do Tesouro de Cnidos, Delfos.

Os tebanos têm um tesouro construído a partir dos despojos da guerra e os atenienses também. Se os cnidianos construíram para comemorar uma vitória ou para mostrar sua prosperidade, eu não sei, mas o tesouro de Tebas foi feito dos despojos tomados na batalha de Leuctra, e o tesouro ateniense daqueles tirados do exército que desembarcou com Datis na Maratona.⁵ (PAUSÂNIAS, 1918, 10.11.5)

A descrição de Robertson (2014, p.119), sobre as cariátides de Sifno, é de que “dois pares de cariátides erguiam-se sobre pedestais com molduras e ambas traziam elaborados capitéis entre as cabeças e as arquitraves.” Fullerton (2002, p.105), por sua vez, afirma que estas cariátides, talvez do início do século VI a.C. “foram encontradas no santuário, e a assinatura de um artista argivo parecia garantir sua identidade como estátuas erigidas em honra a Cleóbis e Bítón.” Houve, por parte da França, uma tentativa de reconstituir o tesouro de Sifno (**figura 7**) com base dos vestígios encontrados. Robertson (2014, p.119), contudo, ressalva que existem algumas “imperfeições comprováveis”, principalmente a “exagerada pouca altura das antas e cariátides, além da excessiva delgadeza das antas.” Sobre as cariátides de Cnido (**figura 8**), contudo, restou muito pouco, embora Robertson (2014, p.19) aponte que “os dois tesouros eram, em geral, muito semelhantes (...)” As cariátides dos tesouros de Cnido e Sifno, são modelos anteriores as do Pórtico das Donzelas, evidenciando uma tradição jônica de cariátides, talvez, bem mais antiga.

O Erecteion, por sua vez, situado no final do século V a.C, reflete características da velha tradição jônica, tais como os capitéis, que para Robertson (2014, p.157), “é bastante provável, em vista das inquestionáveis semelhanças com os capitéis de Samos.” É muito provável esse relacionamento entre as cariátides do Pórtico das Donzelas com suas análogas em Delfos, tornando-as uma reprodução do modelo. A questão é a falta de inovação no Pórtico das Donzelas, as quais ganham proeminência técnica, mas pouco mudam na relação formal. Isso se deve pela veneração do ‘antigo’, por parte tanto dos gregos quanto dos romanos, da qual, Fustel De Coulanges, diz:

“No pensamento desses povos, tudo o que fosse antigo se considerava respeitável e sagrado. (...) As cidades agarravam-se ao passado, porque, no passado, se encontravam os motivos e as regras da sua religião. Tinham necessidade de recordar, porque nas memórias e na tradição se assentava todo o seu culto. Por isso, entre os antigos, a história adquiriu muito maior relevância do que entre nós.” (FUSTEL, 2011, p. 218)

⁵ Pela tradução em inglês seria: “These stand by the treasury of the Sicyonians. The Siphnians too made a treasury, the reason being as follows. Their island contained gold mines, and the god ordered them to pay a tithe of the revenues to Delphi. So they built the treasury, and continued to pay the tithe until greed made them omit the tribute, when the sea flooded their mines and hid them from sight.” (...) “The Thebans have a treasury built from the spoils of war, and so have the Athenians. Whether the Cnidians built to commemorate a victory or to display their prosperity I do not know, but the Theban treasury was made from the spoils taken at the battle of Leuctra, and the Athenian treasury from those taken from the army that landed with Datis at Marathon.”

As cariátides do Pórtico das Donzelas pertencem ao conjunto religioso da acrópole ateniense, portanto, na condição de templo, estas donzelas estavam atreladas ao mundo divino. As semelhanças com as cariátides de Delfos não se reduzem as disposições formais, mas, em ambos os casos, elas se situam no percurso da Via Sacra. Todos os anos, afirma Paglia (2012, p.22), “a Procissão Panatenaica passava em frente a elas, a caminho do altar ao ar livre de Atena Políade, logo depois do Pártenon.” A finalidade das cariátides do Pórtico das Donzelas, desta maneira, diz Paglia:

“(…) era trazer um novo peplo, tecido pelas mulheres de Atenas, para ornar a velha estátua de Atena Polias no Erecteion. Exibido sobre um carro arrastado pela cidade desde a Porta do Dípilo, o traje era suspenso em um mastro como a vela de um navio. Assim, as cariátides, pareciam se unir à procissão quando ela se aproximava de seu ponto final.” (PAGLIA, 2012, p.)

Desde os romanos, eram chamadas de cariátides as colunas em forma de mulher. A palavra, afirma Paglia (2012, p.21), “vem da cidade espartana de Cárias, onde as mocinhas dançavam ao ar livre uma ciranda ao redor da estátua da deusa Ártemis (…).” A importância ritualística e religiosa das cariátides do Pórtico das Donzelas ganha, então, mais força, em detrimento de outra narrativa advinda do autor romano Vitrúvio, na qual, diz Paglia:

“Elas representariam, segundo ele, as matronas de Cárias, humilhadas e escravizadas, punidas pelos demais gregos por sua traiçoeira deserção para o lado dos persas. Mas é improvável que os atenienses tivessem dedicado um monumento tão grandioso e bem localizado a esse acontecimento tão distante.” (PAGLIA, 2012, p.25)

É possível, desta maneira, deduzir uma série de relações formais intrínsecas nas cariátides do Pórtico das Donzelas (**figura 9**). Na parte superior (A), acima do cesto (B) e (C), encontra-se um ábaco quadrado. Este ábaco quadrado, juntamente ao plinto (E), emoldura a figura feminina e concede-lhe uma posição de destaque. Abaixo do ábaco, encontra-se o capitel (B) e uma espécie de equino (C) cujas formas aludem aos cestos sobre as cabeças das Cárias. Paglia (2012, p.23), sobre a região do capitel, nota uma certa “pressão imaginária”. O capital, em relação a figura feminina (D), provoca um certo coroamento. O fuste, por sua vez, constitui-se de uma figura feminina, a qual traja um quíton jônico, provavelmente de linho, amarrado na cintura e nos ombros presos por broches. Este físico polposo das figuras femininas é revelado por suas vestes de aspecto ‘molhado’. Os longos cabelos caindo em trança, por sua vez, denotam, provavelmente sua condição de solteiras, pois, para Paglia (2012, p.21), “as matronas gregas da época usavam coque.” A inacessibilidade do pórtico, também, parece aludir a virgindade dessas donzelas, tornando-as visíveis, mas não acessíveis aos homens. A ausência do braço contudo, não nos permite poder afirmar seu formato com

certeza, mas, afirma Paglia (2012, p.21), “talvez carregasse originalmente em suas mãos estendidas um prato ou vaso de



Figura 9 – Cariátide do Pórtico das Donzelas. Mármore pentélico, 2,35m. Retirada da Acrópole de Atenas por Lord Elgin e hoje no Museu Britânico de Londres.

oferendas.” Este é o caso do conjunto de cariátides em Sntino cujas mãos parecem reforçar a hipótese da Paglia, todavia, a inacessibilidade, dita por Paglia, não é total, já que, pela a descrição de Robertson, o Pórtico das Donzelas “continha uma escadaria privada cujo acesso dava-se pelo canto nordeste e que conduzia ao nível inferior da parte interna.”⁶ A inacessibilidade dos fiéis, portanto, era mantida, enquanto, possivelmente, os integrantes do templo podiam acessá-las e decorá-las com diversas oferendas. Abaixo dela, como dito anteriormente, ocorre o plinto (E), o qual, juntamente com o ábaco (A), realizam o emolduramento da cariátide. Vale ressaltar que as cariátides eram coloridas e procuravam, provavelmente, assemelhar-se e muito com uma mulher real. Robertson (2014, p.157) resalta que “tais figuras de mármore eram coloridas e uma vez que em todos os relevos de mármore o fundo recebia costumeiramente uma coloração escura, tal experiência teria se afigurado menos surpreendente para os gregos do que para nós.”

Vale ressaltar a posição de donzelas, isto é, virgens, das cariátides do Pórtico das Donzelas. Os presentes e oferendas eram depositados, muito possivelmente, pelos integrantes do templo, isto significaria que a ritualística do galanteio era constantemente reproduzida por elas. Era comum, a fim de conquistar a donzela, presentear o pai da moça. Finley, ao descrever o processo, diz:

“Os presentes do pretendente eram comparáveis. Eram dados ao pai da moça com a intenção de provocar um presente de volta, a moça para casar. (...) O presente de volta era equivalente ao presente original, daí o fato de a filha de um homem rico inspirar especialmente presentes de grande valor ao se lhe fazer a corte.” (FINLEY, 2012, p.269)

Essas noivas do Erecteion, desta forma, estariam inacessíveis aos fiéis, mas receberiam os presentes pela mão de seus guardiões, os sacerdotes. O sacerdócio, possivelmente, coletava os presentes e ostentava os melhores nas cariátides do pórtico. O retorno, pelo lado dos fiéis, para além do presente ostentado como à altura dos ‘deuses’, provavelmente, era o das preces atendidas. O cortejo, desta forma, tornava-se um ritual constante e as cariátides, por sua vez, estariam sempre a ostentar os mais diversos presentes vindos dos atenienses. Corrobora com essa hipótese, o fato delas estarem ao lado da Via Sacra, tal qual suas análogas em Delfos, elas e as oferendas estariam em uma posição de proeminência para serem vistos e admirados.

No tópico anterior, verificou-se a ideia por de trás do conceito ‘clássico’. Neste tópico, por sua vez, trabalhou-se o modelo de referência, isto é, a cariátide, por meio de três

⁶ A escadaria não é visível, já que está oculta pelos caixotões do teto do pórtico.

espectros: histórico, formal e simbólico. É de se supor que como uma cariátide, a obra de D'Ávila, possa ter diferenças formais, uma vez que, como modelo, a cariátide tenha suas variações ao longo do tempo. A Cariátide Ruiva (**figura 2**), de Cícero D'Ávila, atende, portanto, aos pré-requisitos do modelo clássico? Muito improvável, ao menos formalmente. A cariátide de D'Ávila não está a segurar nada acima de sua cabeça, somente os próprios cabelos. O cesto, embora com outros exemplares na arte ocidental sem, inexistente na composição. A figura feminina, por sua vez, está nua e sentada, como se procurasse equilíbrio. Os pés, curiosamente, fogem do limite criado pelo pedestal. O pedestal ou plinto, por sua vez, dá apoio para a escultura de D'Ávila, tal qual as cariátides do Pórtico das Donzelas. Dos elementos coincidentes, pode-se aferir, que apenas o plinto, ainda permanece. Os demais elementos em nada aludem a uma cariátide, tanto do Pórtico das Donzelas quanto as de Delfos, pelo contrário, sem o nome, poderia ser confundida com uma ninfa ou uma vênus talvez. É preciso, então, analisar a cariátide de D'Ávila a partir de tudo o que foi ponderado.

4. DO OBJETO

A Cariátide Ruiva (**figura 2**), de Cícero D'Ávila, pelos elementos levantados até então, mostra-se uma obra de difícil compreensão daquilo que está a ser retratado. No tocante à matéria e à forma, a obra apoia-se sobre o cânone clássico. O conteúdo, por sua vez, apresenta-nos algo enigmático, uma vez que esta cariátide ruiva quase em nada assemelha-se a sua análoga grega, ou seja, quanto a forma, nada nos aludi a uma cariátide se não o nome. É necessário, portanto, analisar o nome em relação a obra, isto é, tensionar o conteúdo – proposto pelo artista –, através da forma.

O nome 'Cariátide Ruiva', pela gramática, é composto de um substantivo e um adjetivo. O substantivo, como analisado anteriormente, trata-se de uma partícula essencial e genérica de algo, alguém ou algum fenômeno sem predicados. É o substantivo 'cariátide' que ancora a obra na esfera do clássico. O adjetivo 'ruiva', por sua vez, expressa uma qualidade desta cariátide, isto é, deforma o conceito e lhe confere predicados cujo propósito é localizar a coisa no mundo. A cariátide de D'Ávila, assim sendo, estabelece-se não apenas como uma cariátide, mas uma cariátide ruiva. Há, possivelmente, uma tentativa de expansão do gênero, o qual abarcasse esta cariátide solta e liberta de suas funções clássicas. Como, então, relaciona-se a cariátide de D'Ávila com o gênero das 'cariátides'? Outra questão que se põe é a

necessidade do adjetivo ‘ruiva’, pois, por qual razão esta cariátide teria de ser ruiva quando a obra, em mármore, mostra-nos cabelos brancos? A cariátide de D’Ávila, nada sustenta a não ser seus próprios cabelos. O cesto é inexistente na composição, embora o seja também em outras cariátides posteriores no ocidente, e a figura feminina ereta não acontece. O único elemento existente é o plinto ou pedestal em que ela se equilibra. O nome, desta forma, em nada relaciona-se com as disposições formais da obra, pelo contrário, sem ele poder-se-ia concluir a materialização de uma ninfa ou uma vênus. A obra de D’Ávila, conseqüentemente, não poderia ser analisada como uma ninfa?

A palavra ninfa vem do grego antigo ‘*Nύμφη*’, que pode significar “noiva, jovem esposa ou uma mulher jovem”, a palavra, na mitologia, também designava uma série de espíritos da natureza, que habitavam lagos, riachos, montanhas, florestas, bosques ou prados. Ao analisar o tratado de Paracelso, Giorgio Agamben, verifica que:

“Como homens não humanos, os espíritos elementares de Paracelso constituem o arquétipo ideal de toda separação do homem de si mesmo (...). O que define, todavia, a especificidade das ninfas em relação às outras criaturas não adâmicas é o fato de que elas podem receber uma alma, se elas se unirem sexualmente a um homem e gerarem com ele um filho.” (AGAMBEN, 2012, p.52)

Agamben, por meio de Paracelso, desta forma, relaciona a ninfa a uma entidade desprovida de alma (*Ψυχή* – psiquê, ou seja, vontade), que, pela noção aristotélica, configuraria um ser desprovido de desejo. A alma para Aristóteles representa o movimento do corpo, isto é, ela é a razão por de trás do mover dos seres vivos, todavia, para Aristóteles (2012, p.125), é a “capacidade de desejar enquanto tal – e antes de tudo o desejável que, mesmo não estando em movimento, move por ser pensado ou imaginado (...)” que induz o movimento da psiquê humana. É possível, deste modo, concluir que a ninfa possui a potência do desejar, mas que somente surge a partir da relação sexual com um homem. Estas jovens moças, portanto, estariam, de acordo com Agamben (2012, p.52) associadas ao “reino de Vênus e à paixão amorosa (...)”. A distinção Vênus e Ninfa, por sua vez, tem pouca distância, já que a própria deusa é, para Agamben (2012, p.53), “apenas uma ninfa”. As ninfas, no que lhe concerne, estariam:

“Condenadas assim a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas têm uma existência paralela na terra. Criadas não à imagem de Deus, mas à imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, ou de imago [imagem] e, como tais, perpetuamente acompanham e desejam – e são, por sua vez, por eles desejadas – aquilo do que são imagem. Somente no encontro com o homem, as imagens adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas.” (AGAMBEN, 2012, p.53-54)

É necessário, desta forma, entender quais elementos podem relacionar a Cariátide Ruiva, de D'Ávila, com uma ninfa. Na cariátide de D'Ávila existe um jogo sexual acontecendo e fica mais evidente ao analisar as disposições formais da escultura. A cariátide ruiva equilibra-se sobre um pedestal cuja forma parece aludir a um aspecto fálico. A base do pedestal é maior que o seu coroaamento, o qual ganha proeminência pela existência de duas cornijas e um friso. É importante notar o aspecto trapezoidal e delgado do fuste deste pedestal, o qual distancia-se um pouco de seus análogos gregos. A aparência fálica do pedestal, neste caso, é uma sugestão inquietante, pois estabelece um sentido sexual para com a figura feminina que repousa sobre ele. A cariátide, por sua vez, parece estar a sensualizar tanto pela disposição corporal quanto pelo olhar. As mãos sobre a cabeça e principalmente o cabelo dão ênfase ao olhar provocador com um sorriso entreaberto. É importante salientar que o cabelo da figura, embora branco pelo mármore, ao menos no nome, é ruivo. O corpo projeta-se em duas formas ovais: a primeira constituída pelo dorso, membros superiores e cabeça; estes estão direcionados rumo ao olhar da cariátide; o segundo é formado pela junção dos membros inferiores, ou seja, as pernas; as quais parecem se recolher. Pode-se, então, sugerir que a parte superior da figura se expõe em um sentido de provocação sexual, enquanto a parte inferior parece querer resguardar a região da vulva no sentido de virgindade. Configurar-se-ia, desta forma, uma figura de conotação e potência sexual tal qual uma ninfa ou uma vênus cujas expressões corporais parecem aludir a um possível ato sexual posterior. A semelhança com uma ninfa ou vênus poderia ainda ser reforçada pela nudez total e desprovida de predicados do mundo terreno.

O cabelo ruivo, no entanto, deixa uma questão em aberto: Qual a razão do cabelo ruivo? Essa questão, embora de natureza especulativa, pode contribuir para a melhor compreensão da obra de D'Ávila. A figura de Maria Madalena, na iconografia cristã, vem representando-a com cabelos ruivos desde o período medievo. Para Paglia (2014, p.45), a arte representou-a, diversas vezes, “como uma penitente voluptuosa, seminua, com abundantes cabelos ruivos ou louros, que, por estarem soltos e expostos, representavam tanto a promiscuidade como a contrição”. Não há, contudo, uma relação sinonímia entre a cariátide D'Ávila e a iconografia de Maria Madalena, uma vez que a cor do cabelo, nesse caso, trata-se de uma disposição do objeto, isto é, uma característica cujo significado é idêntico, mas a narrativa é diferente. A cor do cabelo, desta forma, influi na narrativa da obra de acordo com suas disposições, ou seja, o cabelo ruivo da cariátide ruiva reforça a categoria de ninfa e enfraquece a de cariátide. Como, então, é a relação entre cariátide e ninfa na obra de D'Ávila?

O status de cariátide na obra de D'Ávila carece de argumento formal, uma vez que a forma, como dito anteriormente, materializa uma ninfa aos olhos do observador. É necessário, desta forma, adentrar no universo da poética (*ποιητική*), isto é, como dito por Olavo de Carvalho (2013, p.30), “sobre o possível”. A poética, neste caso, é um instrumento necessário, tanto para relacionar a cariátide com a ninfa quanto verificar a natureza clássica da obra.

No que diz respeito ao conteúdo, as cariátides do Pórtico das Donzelas, como já visto, parecem aludir a mocidade feminina, pois parecem aludir ao rito do noivado antigo, o qual as donzelas, neste caso, estariam perpetuamente a receber presentes de seus pretendentes. A ambiguidade entre uma função sacerdotal pelas cariátides, mas também como noivas parece-nos confusa. Nos tempos antigos, era preciso, de acordo com Fustel de Coulanges (2011, p.57), “alguma cerimônia sagrada para iniciar essa moça no culto” para que esta, segue o autor, “tornar-se sacerdotisa desse lar”. O casamento, conseqüentemente, tornava-se o modo pelo que esta cariátide ou donzela, introduzia-se na dinâmica familiar e sagrada. As tranças, que indicavam virgindade e mocidade, eram desfeitas no ato da consumação, uma vez que a mulher abandonava a condição de moça e se colocava na sociedade grega como matrona. Esse ritual, mais que religioso, era, também, de natureza jurídica, de acordo com Finley (2013, p.275), “pois estabelecia a cidadania dos filhos e a aplicação da lei de sucessão”. Esse rito religioso e jurídico tinha como propósito, último, manter a continuidade da família. Um dos traços mais importantes da família antiga, lembra Fustel de Coulanges:

“A religião, ao formar a família, exige-lhe imperiosamente sua não extinção. Família desaparecida é culto morto. Precisamos apresentar essas famílias à luz da época em que as crenças ainda não se haviam alterado. Cada família tinha religião e deuses próprios, repositório valioso pelo qual deve olhar. A maior desgraça que a piedade poderia temer seria a ruptura da linhagem, porque então a religião desaparecendo da terra, o lar extinguir-se-ia e toda a sequência dos mortos cairia no esquecimento e na miséria eternos.” (FUSTEL DE COULANGES, 2011, p. 64-65)

É difícil, por fim, não encarar as cariátides do Pórtico das Donzelas como um objeto de lembrança, culto e adoração constante do papel vital da mulher na manutenção da família. A localização do Pórtico das Donzelas, em frente a Via Sacra ateniense, é um reforço da importância que estas figuras tinham durante as procissões atenienses pela Acrópole.

Não é por acaso que a palavra ‘ninfá’ (*Νύμφη*) tenha o significado de noiva ou jovem esposa, uma vez que esta sexualidade explícita parece carregar um significado implícito para a sociedade da época. Se as cariátides do Pórtico das Donzelas são a materialização da moça virgem que se coloca a disposição do dote, ou seja, do noivado, as ninfas, por sua vez, encarnam o momento de transição da condição de noiva para mulher. Esta transição operava-

se por meio do ato sexual cuja função, como já visto, era a de produzir uma continuidade no culto aos deuses do lar. A ninfa, conseqüentemente, é a representação material e mitológica deste momento específico cuja sexualidade e lascívia femininas eram atributos necessários para a disposição masculina ao longo do ato. A análise de Agamben, então, é sincera ao colocar as ninfas como um ente a procura de uma ‘alma’, associando-as, então, ao mundo das Vênus, isto é, da conquista sexual. A Cariátide Ruiva, muito possivelmente, é a representação formal e material deste momento específico. Para enquadrá-la como cariátide, portanto, é necessário considerar o elemento da narrativa, uma vez que ela operará as conexões necessárias para a compreensão da obra de D’Ávila.

A Cariátide Ruiva ainda é uma cariátide, todavia, está no momento crítico de deixar o ser. A obra de D’Ávila parece explorá-la para além do culto a virgindade e as oferendas de noivados. O artista coloca o observador diante do momento decisivo em que esta cariátide tornar-se-á uma ninfa e, por fim, conquistará o lugar de matrona nessa sociedade. É preciso notar que a obra de D’Ávila, possivelmente, trabalha através das disposições cronológicas do passado, presente e futuro. É possível aludir que esta jovem moça estivesse ereta em seu plinto, de cabelos trançados, carregando uma cesta sobre sua cabeça, vestida como uma túnica e com as mãos prontas para receber os presentes de seu pretendente. A cena que vemos, por sua vez, é posterior a tudo isso. O cesto já não é mais necessário, os cabelos vermelhos – um elemento que reforça a potência sexual da personagem – estão evidentemente soltos e as mãos parecem fortalecer esta ideia. A sua disposição corporal, como já dito, corrobora com uma sexualidade provocante e, aparentemente, instigante. É notória a tentativa da obra de conquistar o observador tanto pelo olhar quanto pelo sorriso levemente aberto cujo propósito, muito possivelmente, é de nos vender um ato de prazer por parte desta cariátide. Seu olhar fixado, todavia, parece retirar a ideia de um observador chamado para operar esse ato, pelo contrário, indica nossa condição de intrusos em uma cena íntima que, por outras razões, provoca-nos um prazer tanto estético quanto erótico. A narrativa poética, dessa forma, garante a condição de cariátide a obra de D’Ávila, o qual procurou possivelmente expandir o tema e tencioná-lo ao seu limite. Pode-se, então, concluir que a Cariátide Ruiva é tanto cariátide quanto ninfa, pois encontra-se na fronteira críticas dessas duas condições.

O último elemento a se compreender, conseqüentemente, é o valor desta mensagem na contemporaneidade brasileira. Afinal, podemos dizer que se trata de uma obra clássica? Elementos formais, materiais e representativos parecem corroborar com essa ideia e, talvez, seria mais fácil designá-la por meio de suas disposições. Trata-se de uma curiosidade de um

essencialista, uma vez que para se entender a coisa é necessário compreender a coisa em si. O mundo mostra-se a nós mais pela aparência do que pela realidade. É o mesmo que Descartes (2017, p.48) afirma, já que “assim, em virtude de os nossos sentidos algumas vezes nos enganarem, quis supor que nada havia que fosse tal como eles nos levam a imaginar.” É importante, desta maneira, compreender a Cariátide Ruiva em si, isto é, para além da matéria, forma e conteúdo. É preciso verificar sua relação espacial e temporal na contemporaneidade para, por fim, entender se ocupa o clássico ou não.

Ao analisar a contemporaneidade, Michel Lacroix (2006, p.113), define o homem atual como alguém que “precisa açoitá-lo sua subjetividade com estimulantes, ecstacy, estados alterados de consciência, condutas de risco, velocidade” e “espetáculos sensacionais”. Para Lacroix (2006, p.113), o indivíduo forja sua identidade por meio das “comoções que o sacodem”, portanto o espantar e o espetacular tornou-se parte na constituição identitária do sujeito. O culto às emoções contemporâneo em nada se assemelha ao culto ao divino do passado cujos deuses, de acordo com Scruton (2017, p.11), se reuniam em “ritos de passagem nos quais uma geração prepara o caminho e concede a vitória à sua sucessora por meio do nascimento, do amadurecimento e da morte”. Não é possível, de maneira alguma, associar a Cariátide Ruiva ao espanto e nem ao espetáculo, pelo contrário, parece ela muito assentada em uma imagem já constituída, ou seja, faz-se presente, no presente, por meio de uma aparência passada. D’Ávila, de alguma forma, materializa o legado descrito por Scruton, uma espécie de ‘vitória’ sobre o tempo presente cujo propósito é alcançar as gerações sucessoras. Paglia, por sua vez, alinha-se a Scruton, todavia identifica um aspecto cíclico no universo da arte, ela diz:

“O que permanece, e por quê? As definições de beleza e os padrões de gosto mudam constantemente, mas padrões persistentes subsistem. Defendo uma visão cíclica da cultura (...).” (PAGLIA, 2014, p.11)

Camille Paglia, desta forma, destaca o aspecto cíclico da cultura, logo, é possível afirmar que a Cariátide Ruiva é um elemento pertencente a um fenômeno de decadência e ascendência de uma outra cultura pós-contemporânea? Não há como afirmar algo desta natureza sem um estudo mais elaborado desses objetos que, tal qual a Cariátide Ruiva, parecem exigir de nós um tempo ritualístico. O que se pode afirmar é que a obra de D’Ávila inaugura um mundo e institui um ideal em oposição ao nosso. É o que Lacroix identifica como “duas maneiras de estar situado”. O autor diz:

“Ou o sujeito se comporta no mundo como senhor e dono, ou estabelece com ele uma relação de doçura, tornando-se permeável e receptivo. Essas duas vias

divergentes desenham a grande alternativa que se oferece aos homens do século XXI. A uma moral da vontade, do projeto, do poder e do construtivismo, que inflamou o ardor dos homens do século XX, opõe-se a moral da atenção esboçada pela filósofa Simone Weil. Já não se trata de transformar o mundo pela vontade, mas de ‘deixar existirem’, os seres e as coisas, concedendo-lhes nossa atenção e tornando leve a nossa presença junto a eles.” (LACROIX, 2006, p.163-164)

Talvez não seja acidental o fato de a Cariátide Ruiva materializar-se no mármore e apresentar-se por meio de contornos clássicos análogos a outras obras tanto antigas quanto renascentistas. Trata-se de uma imagem cristalizada onde o tempo é um elemento ‘suspenso’, ou seja, a experiência universal estaria acima da experiência individual. Este tempo suspenso versa sobre as coisas eternas, as quais não se condicionam a passagem do tempo e instituem-se como modelos. É a partir desta visão normativa e cristalizada que se pode aferir o status de clássico a obra de D’Ávila. Deve-se ter o cuidado, contudo, de não ver neste fenômeno um aspecto negativo, mas, como dito por Paglia, fruto de uma natureza cíclica, portanto uma resposta do artista as suas aflições contemporâneas. A resposta de D’Ávila é uma encarnação fantasmagórica vinda do passado cuja beleza normativa convida-nos a contemplação lenta e ritualística da obra. O sentido de norma, neste caso, tanto aludi ao ideal quanto pode ser associado ao mundo jurídico, ou seja, a norma no sentido prático. Paglia (2014, p.11) compreende que a “civilização é definida pelo direito e pela arte”, uma vez que, continua a autora, “as leis governam o nosso comportamento exterior, ao passo que a arte exprime a nossa alma”. Poderia ser a Cariátide Ruiva uma tentativa de o homem exercer um domínio ou controle sobre a arte e não mais deixá-la simplesmente ‘existir’. Ao falar sobre o ato da leitura, ao contrário, Lacroix (2006, p.166) constata, que “a representação mental é progressivamente elaborada”. O autor continua:

“Ao contrário da imagem externa, que surge inteiramente formada, a imagem interna necessita de tempo, e seu amadurecimento lento é propício ao aparecimento de emoções profundas, que se metabolizam na vida interior.” (LACROIX, 2006, p.166)

A Cariátide Ruiva, conseqüentemente, obriga-nos a interpretá-la através de uma noção de tempo dilatado, pois a imagem externa, tal qual uma obra literária, convida-nos a uma contemplação narrativa. É importante destacar, contudo, que as cariátides do Pórtico das Donzelas pouco narravam, ao contrário, materializavam uma representação simbólica da coisa em si, isto é, eram elas símbolos de virgindade ou mocidade. Elas não tinham um propósito de contar uma história como no caso do frontão leste do Partenon, pois, diz Fullerton (2002, p.40), “a composição foi cuidadosamente planejada, tanto para dar ênfase à história representada como para convidar o espectador a contemplar o quadro.” A questão da narrativa literária e do tempo do observar, na Cariátide Ruiva, é mais próximo do frontão leste do

Partenon do que do Pórtico das Donzelas. Pode-se também a referenciar na associação ‘arte e literatura’ elaborada no período renascentista. Alberti (2009, p.128), em Da Pintura, recomenda que “o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais (...)”. Alberti (2009, p.128) chega a recomendar “a companhia de poetas e oradores (...)”, uma vez que “eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história (...)”. Essa associação com as artes liberais explica bastante o propósito da obra de D’Ávila, diz a irmã Miriam Joseph sobre a finalidade das ditas artes liberais:

“No exercício tanto das artes utilitárias quanto das belas-artes, ainda que a ação comece no agente, ela sai do agente e termina no objeto produzido, tendo usualmente um valor comercial, portanto, o artista é pago pelo trabalho ou obra. No exercício das artes liberais, todavia, a ação começa no agente e termina no agente, que é aperfeiçoado pela ação; consequentemente, o artista liberal, longe de ser pago por seu trabalho árduo – do qual, aliás é o único a receber todo o benefício – , usualmente paga a um professor para que este lhe dê a instrução e o guiamento necessário na prática das artes liberais.” (MIRIAM JOSEPH, 2008, p.22-23)

Fica evidente, desta maneira, uma possível tentativa de D’Ávila restituir um vínculo renascentista entre a obra e as artes liberais cujo a narrativa é o meio pelo o qual o observador adentra ao universo ideal e normativo proposto. Em síntese, a obra de D’Ávila tem um valor pedagógico ao observador. As artes utilitárias, ou seja, os objetos com uma finalidade prática, permitiriam que o sujeito se tornar um servidor, pois estimularia uma disposição servil de outra pessoa, do Estado, de uma corporação ou de uma profissão. As artes liberais, por sua vez, ensinam como viver, de acordo com a irmã Miriam Joseph (2008, p.23), “elas treinam as faculdades e as aperfeiçoam; elas permitem a uma pessoa elevar-se acima de seu ambiente material para viver uma vida intelectual, uma vida racional e, portanto, uma vida livre para adquirir a verdade.”

Existe, por fim, uma relação muito forte entre a beleza normativa (*kallos*) e a Cariátide Ruiva de D’Ávila. A cariátide de D’Ávila não se preocupa com a beleza apreciativa (*hōraios*), pelo contrário, procura encobri-la. O mármore, nesse caso, dá a obra um aspecto temporal ao observador, embora, mesmo este, esteja também fadado ao mesmo destino de quem o confronta. Ela tanto produz o ‘*trompe-l’oeil*’ quanto – se me é permitido uma liberdade poética – o ‘*trompe-l’esprit*’ (enganar a alma). Este *trompe-l’esprit* procura convencer o homem de uma suposta eternidade imagética, uma vez que, tal como dito por Ferreira Gullar (2012, p.57), “o homem se projeta no sonho e se convence de que, além da morte, há outra vida”. A poética, neste caso, realmente tenta imantar este mundo ideal que, embora se faça presente em um objeto perene, procura inaugura uma possibilidade. Sua finalidade última,

contudo, não é o de enganar, pelo contrário, vale-se do enganar para dar ao observador acesso a este mundo possível. A Cariátide Ruiva, finalmente, é uma obra clássica, pois procura ocupar este lugar, todavia se alcançara o seu propósito geracional somente o tempo nos dirá.

5. CONCLUSÃO

Nesse trabalho a leitura e interpretação da Cariátide ruiva nos permitiu observar que o clássico, por fim, é uma potencialidade do objeto de arte, cuja substância é abstrata e imaterial, e pertencente a psiquê do homem político. O objeto clássico, desta forma, institui um acesso potencial do sujeito no juízo universal, político e sagrado.

O presente trabalho teve como finalidade compreender a natureza da obra de Cícero D'Ávila, a Cariátide Ruiva, observando-a por meio de uma série de disciplinas. A palavra conclusão vem do latim *concludere*, “fechar, cercar”, formada por *com*, “de todo, completamente”, mais *cludere*, “fechar”. O que é possível, portanto, concluir de absoluto a respeito da cariátide de D'Ávila?

A obra de D'Ávila, em suas relações formais, em nada aludi a uma cariátide. Sem o subterfúgio da nomenclatura assumiria uma posição de ninfa confortavelmente. É possível, portanto, afirmar que tanto as disposições formais quanto o nome são fruto de uma intencionalidade do artista. Enquanto a narrativa ela é uma possibilidade poética, mas que, todavia, certamente nos revela as qualidades metafísicas da obra. De acordo com Ingarden (1965, p.321), esta qualidade metafísica está justamente naquilo “que dum ponto de vista ontológico constitui uma falta, um déficit das objetividades apresentadas (...)”. E pode-se colocar isto como uma afirmativa da obra, a Cariátide Ruiva por não se assemelhar a uma cariátide clássica, com certeza revela um déficit objetivo daquilo que se revela.

As demais argumentações fazem parte de uma possibilidade poética e uma tentativa de investigação ontológica, mas que não encerram o inquietar da obra. A obra de D'Ávila é recente, portanto, terá ainda de ser apresentada e digerida tanto pelo tempo quanto pela história da arte. Não é possível, desta maneira, aferir qualquer verdade absoluta para esta obra, todavia é possível identificar nela a existência de um fenômeno maior, o qual, pela própria complexidade, exige uma investigação a parte. Por fim, o conceito de clássico, que a obra de D'Ávila se apoia e se apossa, é uma potência imbuída no objeto, mas que carece do reconhecimento geracional, isto é, o modelo que instituí só será bem-sucedido se conseguir instalar o mundo que inaugura. A Cariátide Ruiva, desta forma, revela um potencial narrativo

interessante para a contemporaneidade e convida o observador a exercitar uma modalidade de tempo mais dilatada do que as imagens fugazes das quais somos bombardeados constantemente.

6. BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução: Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça. 4ª Edição. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

ANAXAGORE DE CLAZOMÈNES. *Fragments*. VOILQUIN, Jean. *Les penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*. Paris: Garnier Frères, 1964.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Edson Bini. 2ª edição. São Paulo: Edipro, 2012.

_____. *Categorias*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

_____. *De anima*. Tradução: Marília Cecília Gomes dos Reis. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *A Política*. Tradução: Nestor Silveira Chaves. Edição especial. Rio de Janeiro: Fronteira, 2017.

BOUILLET, M.-N. *Dictionnaire Universel d'Histoire et de Géographie*. 26ª Edição – Paris: Librairie Hachette et cie, 1878.

BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Tradução: Daniel Moreira Miranda. 1ª Edição. São Paulo: EDIPRO, 2016.

CARVALHO, Olavo de. *Aristóteles em nova perspectiva. Introdução à Teoria dos Quatro Discursos*. 2ª Edição. São Paulo: VIDE Editorial, 2013.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Tradução: João Cruz Costa. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

DIDEROT, DENIS [1713-1784]. *Discours de la poésie dramatique*. Tradução, organização, apresentação e notas : Franklin de Mattos. 2ª Edição – São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Tradução: Adriel Teixeira, Bruno Gerardine e Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

FINLEY, Moses I. *Economia e sociedade na Grécia antiga*. Tradução: Marylene Pinto Michael. 2ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FULLERTON, Mark D. *Arte grega*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: Odysseus, 2002.

FUSTEL DE COULANGES, Numa Denis. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. Tradução: J. Cretella Jr e Agnes Cretella. 2ª Edição. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 2005

GULLAR, Ferreira. *O homem como invenção de si mesmo: [monólogo em um ato]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

HEIDEGGER – Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lda. Lisboa/Portugal. Edições 70, 2010.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calous Gulbenkian.

LACROIX, Michel. *O culto da emoção*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEFÈVRE, François. *História do mundo grego antigo*. Tradução: Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LIDDELL, Henry George. SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of. Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press. 1940.

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JOSEPH, Miriam. *O Trivium: As artes liberais da lógica, gramática e retórica*. Tradução: Henrique Paul Dmyterko. São Paulo: É Realizações Editora, 2008.

MARIETTE-BEY, Auguste. *Denderah: description générale du grand temple de cette ville*. Paris et Caire: Librairie A. Franck et Imprimerie Mourés, 1875.

MEYER, Franz Sales. *A handbook of ornament: with three hundred plates, containing about three thousand illustrations of the elements, and the application of decoration to objects*. 1ª Edição. Nova Iorque: The Architectural Book Publishing Company, 1898.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013.

PAGLIA, Camille. *Imagens Cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PLATÃO. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Bori: *Teeteto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. Tradução do texto grego 0EAITHTOE A edição utilizada foi a de E.A. Duke et alii *Platonis Opera* T.I. Oxford, Oxford Classical Texts 1995

_____. *A República*. Tradução: Leonel Vallandro. Ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *O livre-arbítrio*. Tradução: Lohengrin de Oliveira. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

ROBERTSON, D.S. *Arquitetura grega e romana*. Tradução: Julio Fischer. 2º Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. Tradução: Carlos Marques. 1º edição. Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A., 2009.

_____. *A alma do mundo*. Tradução: Martim Vasques da Cunha. 1º edição. Rio de Janeiro: Record, 2017.