

**HOME**

- > Sobre nós
- > Avaliação
- > Docentes
- > Programa Sócrates
- > Gästebuch

CURSOS

- > Licenciaturas
- > Mestrados
- > Legislação

PUBLICAÇÕES

- > Artigos de Docentes
- > Trabalhos de Alunos

RECURSOS**ARQUIVO****CALENDÁRIO****ACTUAL****PUBLICAÇÕES****> Trabalhos de Alunos de Estudos Alemães****Isabel Brito / Joana Saraiva / Manuela Ramos**

O Conceito de Proporção – Platão, L.B. Alberti, E. Burke e Francisco de Holanda

A LA DIVINA PROPORCIÓN

A ti, maravillosa disciplina,
media, extrema razón de la hermosura
que claramente acata la clausura
viva en la malla de tu ley divina.

A ti, cárcel feliz de la retina,
áurea sección, celeste cuadratura,
misteriosa fontana de medida
que el universo armónico origina.

A ti, mar de los sueños angulares,
flor de las cinco formas regulares,
dodecaedro azul, arco sonoro.
Luces por alas un compás ardiente.
Tu canto es una esfera transparente.
A ti, divina proporción de oro.

Rafael Alberti

Introdução

Neste trabalho iremos expor a evolução do conceito de proporção através dos tempos, desde a Antiguidade clássica, estabelecendo sempre que possível uma comparação entre aquilo que significou este conceito para Platão, Alberti, Burke e Francisco de Holanda.

Ao abordarmos este tema, não nos foi possível ignorar nomes tão importantes como os de Horácio, Pitágoras, Leonardo da Vinci ou Miguel Angelo. Embora conscientes da importância de Aristóteles para o desenvolvimento deste tema, decidimos não o incluir, uma vez que uma análise do mesmo nos obrigaria a uma extensão do trabalho para além dos limites pretendidos.

A estrutura do nosso trabalho foi elaborada de forma a podermos tratar vários aspectos deste conceito, comparando-o nos vários autores sempre que isso se verifique.

Assim, iremos ver como é que o conceito de proporção foi tratado desde os primórdios da Antiguidade clássica, como é que afectou todo um período que se iria prolongar até à Renascença (senão mesmo até aos nossos dias) e como é que Burke iria romper com toda essa tradição de peso, revelando-se um pré-modernista, ou mesmo um desconstrutivista.

Partindo do princípio que a proporção se diz da parte em relação ao todo, um princípio partilhado por todos, como constatámos, iremos ver em que medida a proporção se vai identificar, ou não, com a beleza ou com a utilidade, por exemplo, e como é que ela pode ser aplicada, ou não, à natureza - ao reino vegetal, animal e ao homem -, à arquitectura, à pintura, à literatura ou à música.

Origem etimológica da palavra "proporção":

Enquanto termo, proporção deriva do étimo latino proportio, composto de pro-portione, lembrando a distribuição das funções pelas partes.

A terminologia Portio, derivada do antigo reri, significava inicialmente contar, passando depois a definir o acto de julgar.

Daqui nasceu ratio, com o sentido de conta, abrangendo seguidamente um domínio mais amplo, o da razão. No sentido actual proporção será uma relação de medida entre as coisas.

Desde filósofos a estetas, o homem debate-se ainda hoje em torno desta problemática, aspirando à conquista da justa medida, que provavelmente não poderá nunca vir a ser universalmente estabelecida ou aceite.

O artista clássico apresenta-nos um primeiro momento de esplendor na busca da proporção, revelando-nos um desenho em poucos traços, seguros, vivos e fluidos.

Platão teorizou-nos este momento em que o homem conseguiu materializar com um rigor inquestionável, a vida e as formas naturais nesse outro universo paralelo e tão grandioso, no mundo da arte. Foi na Grécia que se constituiu uma civilização europeia destinada a elevar as formas de arte a uma perfeição até então desconhecida. As primeiras estátuas de divindades pagãs resumiam-se a simples colunas de pedra ou madeira, de carácter puramente simbólico. O escultor grego veio depois a manifestar o desejo de fixar as formas e a fisionomia das

divindades, às quais viria depois a atribuir um determinado rosto, concebendo-as à imagem de belos homens, atléticos, majestosos e sobretudo devidamente proporcionados no conjunto.

Durante o século VI a.C. e primeira metade do século V a.C. estabelece-se o período arcaico. As estátuas ganham uma nova vida, começando a destacar-se do seu fuste de pedra; o rosto anima-se, os braços e as pernas articulam-se. O artista grego centra esforços na tradução dos pormenores, procurando diversificar as atitudes que imprime às personagens. Mas as estátuas arcaicas não apresentam ainda aquela liberdade e desenvoltura de movimentos, que observamos no verdadeiro homem, e que constituía a aspiração máxima do artista grego. Só na segunda metade do século V a.C. e durante o século IV a.C., tem lugar o grande período clássico da arte grega, que nos merece particular destaque nesta pesquisa, por ter constituído a fase de maturidade; a fase em que se encontrou a proporção teorizada por Platão e reencontrada pelo artista da Renascença.

Os artistas conseguem aqui a transpor para a arte o corpo e a flexibilidade da vida, variando as atitudes e até os aspectos da carne. Fídias é o maior nome da estatuária grega. Era célebre na Antiguidade e atribuem-se-lhe mesmo muitas obras que certamente não serão suas. Todas desapareceram e só são hoje conhecidas pela descrição dos atentos ou sob a forma de cópias.

Na segunda metade do século IV, Praxíteles, de Atenas, esculpiu no mármore estátuas admiráveis. O seu modelado comovido e sábio, traduzia a flexibilidade do corpo e o calor da epiderme. As suas divindades não apresentam porém aquele majestade que Fídias soube inculcar nas suas obras; são homens e mulheres dotados de uma sensibilidade mais humana.

Na Antiguidade Clássica, o domínio do movimento nas estátuas de vulto redondo, veio exercer uma influência libertadora também na escultura dos frontões, dotando-as de um novo sentido espacial, de fluidez e equilíbrio. A arte atingiu assim um patamar elevadíssimo, por meio da cópia fidedigna do real observável. Transpôs-se como até então nunca se havia sonhado a verdade do mundo quotidiano para o domínio da criação, para o universo da arte.

Pelo atrás narrado, compreende-se que os antigos observaram que as leis que regem o universo faziam referência a cânones de proporção, a medidas harmónicas. Por exemplo, observaram que as medidas dos mais belos corpos humanos, do umbigo aos pés e do umbigo à cabeça tinham relações proporcionais. Observaram que os membros possuíam determinadas proporções numéricas em relação ao corpo. E que estas mesmas proporções se encontravam no reino animal, vegetal e mineral, regendo-se pelas mesmas leis. Uma dessas leis é o número de ouro ou proporção áurea.

Atribui-se a Pitágoras a descoberta das leis numéricas da harmonia.

Para os pitagóricos, os planetas, a lua e o sol estavam fixos em grandes esferas de cristal, rodando à volta de um fogo central. Os seus movimentos criaram a harmonia das esferas, emitindo sons que as pessoas normais não conseguem ouvir, pois já estão demasiado habituadas a eles.

Tudo no universo segue as leis matemáticas e é gerado pela interacção geométrica dos números, que são a verdadeira base da realidade. Pitágoras defende que cada número é sagrado e dispõe de poderes próprios. Procurará então com base nos mesmos aperfeiçoar o seu entendimento acerca da harmonia cósmica, usando a música, a geometria e a meditação.

As ideias presentemente atribuídas a Pitágoras terão sido mais tarde adoptadas por Platão. Tudo é feito a partir de raios, diferenças e somas. As esferas organizam-se assim mediante leis imutáveis, rodando numa harmonia eterna. Da mesma forma, podemos alcançar a harmonia com o cosmos, abrindo as nossas mentes à verdade dos números.

Estabelece-se deste modo uma relação entre o macrocosmo - a vida universal - e o microcosmos - o homem -, através de leis numéricas que se constituem com base nas leis da natureza.

Platão define o mundo através de certas leis e proporções. Acreditava-se que através de determinados números e proporções, a estrutura da alma e do mundo era organizada a tal ponto, que chegava mesmo a atingir a perfeição.

Platão, através de Timeu, que toma a palavra no diálogo platónico que tem como título precisamente o seu nome, propõe-nos um modelo do universo físico. O modelo em causa constitui-se como uma representação coerente e rigorosa, em parte porque derivada de um conjunto limitado de pressupostos axiomáticos, em que as propriedades do cosmos nos aparecem como consequências logicamente deduzidas. Neste diálogo é, de alguma forma, revelada a harmonia mística do universo, sendo a sua ordem constituída a partir de determinadas relações numéricas.

A questão de que parte Timeu, aquando do início da sua exposição, é aquela em torno da qual se estabelece aquilo que constitui a problemática central deste diálogo e, em certa medida, de toda a reflexão platónica. Timeu inaugura a discussão com a pergunta sobre aquilo em que consiste o que existe sempre, sem nunca ter nascido e o que devém sempre e nunca é, sendo o primeiro apreensível pela razão e o segundo pela opinião (doxa). O foco problemático é assim projectado sobre a possibilidade da inexistência de uma realidade verdadeira no seio da mudança incessante. Sendo esse o caso, toda a realidade sensível permaneceria na obscuridade, alheia ao conhecimento e à palavra. É neste contexto que a cosmologia surge como tentativa de resposta a esta questão tão premente, a saber, em que condições pode o mundo sensível tornar-se conhecido. A solução parece residir na existência de entidades portadoras de realidade verdadeira, identidade eterna e imutável, distintas das coisas sensíveis e separadas delas. Essas entidades constituiriam, segundo Timeu, o modelo imutável de tudo quanto devém, sendo nesse modelo que o criador terá posto os olhos aquando da criação de um mundo que, em virtude de ser tangível e visível, não é eterno (o que é eterno não nasce, é o que é, existindo sempre na mesma forma).

Sendo este mundo a mais bela das coisas e o seu autor a melhor das causas, a sua formação a partir de um modelo sempre idêntico a si mesmo e compreendido pela inteligência, é constituída como uma evidência, uma vez que a repugnância à razão que, ou o mundo não fosse a mais bela das coisas e o seu autor a melhor das causas, ou que a mais bela das coisas não tivesse um modelo de que fosse cópia ou, tendo, ele fosse da sua natureza, isto é, variável e inconstante (não podia ser aceite a possibilidade de que o Belo não derivasse da cópia de um modelo eterno, pois só aí residiria toda a ordem e, sem ordem nenhuma beleza se poderia constituir). O autor do mundo, sendo bom e querendo que tudo se assemelhasse a ele, fez com que a massa das coisas passasse da desordem à ordem, uma vez que a ordem é sempre preferível quando se pretende que alguma coisa seja bela e boa (na doutrina platónica, belo e bom são termos de uma relação dialéctica em que a fixação de um dos termos da relação implica necessariamente o outro).

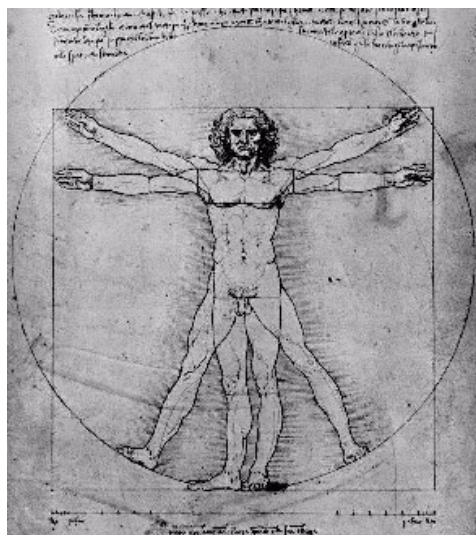
É a partir daquilo que se acredita serem as condições de possibilidade de determinação do bom e do belo que se vão estabelecer os cânones segundo os quais o mundo é formado (ordem, completude, medida, proporção). É assim que se acredita que o mundo não pode ser cópia de um objecto que seja um simples agregado de partes,

uma vez que aquilo que é incompleto não pode nunca ser belo.

Temos assim que o mundo é imagem de alguma coisa, pressupondo desta forma uma equivalência proporcional entre imagem e modelo, como a que existe entre as palavras e as coisas que elas exprimem.

A Renascença iria renovar as relações entre a sociedade moderna e o mundo antigo, desprezando o longo intervalo da «barbárie gótica», confundindo num só desdém a época da alta Idade Média e o século das luzes.

Este velho ideal clássico da proporção será depois retomado por um inquietante movimento revolucionário denominado de "Renascença", que despontou em pleno século quinze na Itália, marcando presença nas Artes, nas Letras e nas Ciências, vindo a atingir o seu esplendor no século dezasseis. O desejo de retorno à Antiguidade clássica da Grécia divina e da poderosa e senhorial Roma, iniciou-se sobretudo na arquitectura.



Uma figura muito interessante, que narra inequivocamente este retorno ao velho ideal clássico, é o desenho em que Leonardo da Vinci inscreve um homem de braços e pernas estendidos, dentro de uma circunferência e de um quadrado, representando o cânone de proporções do corpo humano, deduzido do tratado De Architectura, de Vitruvius (arquitecto e engenheiro romano, 70-24 A.C.).

Se observarmos atentamente este desenho, vemos uma figura estática do homem com os braços em cruz, inscrita num quadrado - a Terra - cujo centro é o pélvis. Esta figura é intersectada por várias linhas verticais e horizontais, que determinam a divisão do quadrado em 16 partes iguais. Sobreposta a esta está uma outra figura, dinâmica, com os braços levantados e as pernas afastadas, inscrita num círculo - o Cosmos - cujo centro é o umbigo, ponto de conjugação dos princípios masculino e feminino. Da interacção da forma estática do quadrado com a forma dinâmica do círculo, nasce o pentágono (que contém em si o número de ouro). A largura do espaço compreendido entre os braços do homem é igual à sua altura. À volta poder-se-ia traçar um círculo, mostrando o homem como integrado no universo.

Francisco de Holanda é também um ilustre renascentista, que apresenta porém uma particularidade que merece a nossa especial atenção: foi um dos poucos homens do renascimento que Portugal produziu. Assim, após uma passagem pela sua obra podemos vislumbrar a ostentação do mais puro espírito da Renascença italiana, aliado à posse de uma visão de largueza excepcional, sinónimo de uma criatividade única, própria de um grande artista.

Como bom humanista, Holanda amou como poucos a sua cidade, Lisboa, desenvolvendo em seu torno uma apreciação crítica relativa às obras de que esta beneficiou na dominação romana e nos reinados portugueses. Incutiu-lhe uma perspectiva renascentista e, referindo-se ao período em que esteve sob o domínio romano diz-nos então que «[...] a ornaram de mui nobres edificios, fábricas, muros, condutos de água, estradas e pontes e de outras nobilíssimas memórias a enobreceram e ornando, como se hoje em dia vê em alguma parte os indícios e vestígios e letras latinas e colunas e pedra e cipos que o demonstram, assim como às estradas e pontes que iam de Lisboa até Roma, como eu as vi.» (Francisco d'Ollanda, p.172).

Aproveita ainda os seus diálogos para exaltar o valor de Lisboa e a digníssima qualidade que considera ser a de ter nascido naquele lugar:

Porque deveis de saber que eu parti da Lusitânia, de uma ínclita [...], a qual se chama Lisboa, a quem César muito estimou e lhe pôs de seu nome de Felicitas Julii Olysipto, a qual está no fim da Europa, ali onde o rio Tejo (que não é menos nobre que o Tibre) entra no grande Oceano, pai de todos os mares, segundo diz Homero. (Diálogos de Roma, p.77).

Também a nível da pintura vemos nele um apego fortíssimo aos padrões clássicos, como demonstram tantos desenhos e esboços que realizou ao longo da sua vida, bem como algumas passagens que inclui no seu Diálogos de Roma: «Panfilo, pintor de Macedónia foi o primeiro que foi erudito em toda a doutrina, principalmente na aritmética e na geometria, sem a qual dizia que nenhum podia ser mestre.», e ainda: «[...] por autoridade deste pintor se fez constituição primeiro em Sicione, cidade, e depois por toda a Grécia, que os moços e fidalgos aprendessem a debuxar; e que a arte da pintura fosse recebida no primeiro grau das artes liberais.» (Diálogos de Roma, p.82).

Proporção e Beleza

Partindo dos princípios pitagóricos e platónicos, chega-se à conclusão que a proporção é um elemento essencial na determinação da beleza das coisas. Assim, diz-se belo aquilo que obedece à ordem e à proporção, na medida em que esta determinação referencia o ideal da perfeição.

O belo, surgiria então, quando a forma (a disposição das partes no espaço) e a figura (quando esta disposição assume um carácter estável) se exercem como algo perfeito. Bela é a forma porque enriquece o ser com as suas disposições no espaço e bela é a figura porque além das disposições no espaço, as dispõe de maneira estável.

Platão, no diálogo já citado, alude à proporção áurea, reconhecendo-a como a «unidade na pluralidade» ou a parte relacionada com o todo.

Aquando da formação do mundo, o seu criador convoca dois elementos primordiais, o fogo e a terra, garantindo o primeiro a visibilidade e o segundo a tangibilidade do corpóreo, necessárias à sua origem. O criador compreende assim que é impossível combinar duas coisas sem a intervenção de uma terceira, ou seja, sem a instituição de um elo de união capaz de formar uma composição que se possa dizer bela. Ora, de todos os laços, o mais belo é aquele que impõe a si próprio e aos elementos que ele une a unidade mais completa, o que, por natureza, a proporção

realiza da forma mais adequada. De cada vez que temos três números, o do meio está em relação ao primeiro como o está em relação ao último e, inversamente, também o último está em relação ao do meio como o primeiro em relação ao mesmo, acontecendo que todos se encontram numa relação de identidade, formando uma unidade. Se o corpo do universo fosse uma superfície sem profundidade, uma única medida chegaria para estabelecer uma ligação entre os dois outros termos da relação e ele próprio. Conviria, no entanto, que esse mundo fosse um sólido e, no que diz respeito aos sólidos, nunca é uma medida, mas duas, as que estabelecem entre elas uma proporção. Temos assim a razão por que o criador colocou no meio, entre o fogo e a terra, o ar e a água e, tendo introduzido entre eles a mesma relação, fez com que o fogo estivesse para o ar como o ar para a água e tal como o ar está para a água, assim a água estivesse para a terra, constituindo assim e com a ajuda desses laços, um mundo visível e tangível. O mundo foi assim concebido, a partir de quatro elementos, cada um com as suas propriedades. A harmonia que ele manifesta, advém-lhe da proporção geométrica.

“É impossível que duas coisas se unam de uma forma bela sem mediar uma terceira, porque é necessário que exista um vínculo que as ligue. Esta missão pode realizá-la a proporção. Porque quando há três números e o intermédio está para o menor na mesma relação que o maior está para ele e, reciprocamente, o menor está para o intermédio como este está para o maior, resultará que o último e o primeiro equivalem ao intermédio e o intermédio equivalerá ao primeiro e ao último; todos serão necessariamente o mesmo e quando todos são o mesmo, forma-se a unidade. (Timée/Critias, p.120)

Temos assim que o mundo é regulado pela proporção, recebendo destas condições a amizade entre os elementos (a amizade entre os elementos é uma ideia antiga que tem a concórdia como condição fundamental e explicativa da ordem natural, verificada na natureza). O mundo alcança, deste modo, a unidade completa, a beleza e a perfeição, funcionando a ordem assim estabelecida também como garante da indestrutibilidade cósmica. A ordem cósmica é assim entendida nos moldes de um organismo ou de um corpo uno e inteiro, composto de partes perfeitas e articuladas (definição de proporção).

Partindo dos princípios pitagóricos e platónicos, chega-se à conclusão que a proporção é um elemento essencial na determinação da beleza das coisas.

Francisco de Holanda irá procurar bases filosóficas junto de Platão, para justificar a essência da arte, adoptando um padrão de beleza que se estabelece em virtude da proporção. Assim, virá a assumir como verdadeira beleza a transposição das formas naturais para o mundo da arte, tal como os povos da Antiguidade clássica haviam grandiosamente executado:

Grande saudade têm dos antigos tempos, todos os grandes engenhos, porque, certo, a perfeição das nobres ciências e artes e todas as outras políticas parece que foram então, e os prémios e o valor delas. Então estiveram as coisas, certo, na sua perfeição e alto cume, assim nas artes como nas armas, como na nobre pintura [...]. (Diálogos de Roma, p.75).

Concorda assim com Platão, na medida em que este defende a existência de uma parceria intransponível entre a obra de arte, necessariamente bela e a proporção, enquanto perfeição que lhe dá corpo: «É bem verdade que tais condições não se acham senão onde há um pintor, que é em poucas partes, como em Itália, onde há a perfeição das coisas.» (Diálogos de Roma, p.27). Nesta breve passagem Holanda alude, ainda que indirectamente, à proporção, citando a Itália enquanto pátria dos grandes génios da pintura, onde existe desde longa data aquela perfeição e justa medida, conquistada pela ancestral civilização romana.

Num álbum de desenhos que mais tarde compôs, De Aetatibus Mundi Images, Holanda debruça-se em torno das suas duas fases distintas de concepção, reflectindo o peso original de um espírito que se extasiava pelo primado do desenho, bem como o pressuposto de uma «ideia» filosófica ordenadora do acto criador. Partindo deste ponto escreverá mais tarde um tratado Do Tirar pelo Natural, outro Da Ciência do Desenho e afirmará, significativamente, que «O Desenho foi meu capitão para fazer muitas cousas que não aprendi nem vi fazer nunca.» Ou seja, Francisco de Holanda reconhece no verdadeiro pintor um dom inato que, aliado ao exercício insaciável da sua arte, lhe permite transcender o mundo físico para um estado de furor divino e elevar-se à contemplação das ideias do nível supracelaste, visão essa que transcreverá no papel o mais rapidamente possível através do desenho. Pelo uso sem precedentes da Ideia platónica aliada ao verbo «criar» a fim de descrever a actividade do pintor, Holanda fornece-nos a primeira exposição completa e coerente do pintor como criador original, guiado pela inspiração.

De todos os tratados de teoria da arquitectura do primeiro período do Renascimento, o de Alberti é indiscutivelmente o mais valioso. Alberti concorda com Platão, ao afirmar que a proporção deve ser uma condição na constituição do belo. Assim, a qualidade de belo é necessariamente inata ao objecto e nunca um bem adquirido. Na sua opinião, o homem é afectado de uma forma positiva por aquilo que apresenta a devida proporção, associando imediatamente a coisa proporcionada ao conceito de beleza, chegando a cair no ridículo, se ignorar ou não obedecer às regras de proporção.

[...] I shall define Beauty to be a Harmony of all the Parts, in whatsoever Subject it appears, fitted together with such Proportion and Connection, that nothing could be added, diminished or altered, but for the Worse." [...] "Whoever would build so as to have their Building commended, which every reasonable Man would desire, must build according to a Justness of Proportion, and this Justness of Proportion must be owing to Art. [...] which whoever neglects will make himself ridiculous. (The Ten Books of Architecture, p.113).

Ao afirmar que:

[...] there are some who will [...] say that Men are guided by a Variety of Opinions in their Judgment of Beauty and of Buildings; and that the Forms of Structures must vary according to every Man's particular Taste and Fancy, and not be tied down to any Rules of Art. A common Thing with the Ignorant, to despise what they do not understand.» (The Ten Books of Architecture, p.113), Alberti parece estar a reagir antecipadamente a Burke, para quem a beleza não tinha nada a ver com proporção: «Beauty hath usually been said to consist in certain proportions of parts. I have great reason to doubt whether beauty be at all an idea belonging to proportion. (...) But surely beauty is no idea belonging to mesuration, nor has it anything to do with calculation and geometry.» (A Philosophical Inquiry...p.45-46).

Por aqui se pode ver que Burke rejeita os princípios clássicos pois, para além de duvidar da relação entre beleza e proporção, assevera que este último conceito está longe de pertencer ao domínio dos números.

Burke constituiu-se como um pré-moderno, na consideração de que o belo não depende da condição da proporção, uma vez que esta só é apurável mediante a operação de cálculos nos quais interviria, necessariamente, o uso da razão. Tal, no entanto, é contrário à apreciação da beleza, uma vez que o belo é o que apraz imediatamente aos sentidos e actua na imaginação, sem qualquer tipo de mediação conceptual (belo como afectação primária). Neste

ponto, Burke antecipa-se à crítica Kantiana que considera o belo como o motor do livre jogo das faculdades entre si, através da imaginação. Kant considera o juízo de gosto não como um juízo de conhecimento mas como um juízo formulado pela referência imediata da faculdade de julgar ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer.

Gosto é a faculdade de julgamento de um objecto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento [...] O objecto de um tal comprazimento chama-se belo. (Kant, Crítica da Faculdade de Julgar, p. 98)

Sendo para Kant o belo aquilo que apraz universalmente sem conceito e aquilo que apraz imediatamente (sem mediação), a proporção não pode nunca ser tomada como critério, uma vez que a sua definição exige o uso do entendimento que opera apenas sobre conceitos.

Para Burke, a beleza pode perfeitamente existir onde não há proporção, logo, proporção e beleza não são ideias da mesma natureza. O oposto da beleza não é a falta de proporção nem a deformidade, mas sim a fealdade. «The true opposite to beauty is not disproportion or deformity, but ugliness (...)» (A Philosophical Inquiry... p.51).

Proporção e Funcionalidade - as partes e o todo; a unidade na pluralidade

Cada parte em particular exerce a sua função específica na constituição do ser. Podem até ser idênticas entre si, distintas ou mesmo variáveis no tempo. Em qualquer dos casos, as partes exercem um papel específico sem o qual não seriam proporcionais, em detrimento da perfeição e da beleza.

Assim, e no que toca concretamente à relação das partes com o todo, podemos afirmar que qualquer um dos autores em análise, aprova esta consideração.

Se, para Burke a proporção é algo que tem fundamentalmente a ver com a funcionalidade:

Proportion relates almost wholly to convenience, as every idea of order seems to do; and it must therefore be considered as a creature of the understanding, rather than a primary cause acting on the senses and imagination.» (A Philosophical Inquiry... p.45), para Alberti «is plain that Building was invented for the Service of Mankind; [...] afterwards they proceeded to make not only every Thing that was necessary to their Safety, but also every Thing that might be convenient or useful to them. (The Ten Books of Architecture, p.64).

Francisco de Holanda terá também a mestria de aliar a proporção à funcionalidade, como o provam o rol de «Lembranças» que trabalhou, onde nos dá em traços largos, uma impressão geral e panorâmica dos Paços e do seu enquadramento espacial. Este esboço aguado acusa ainda, a traços largos, não só o espírito, o carácter e a grandiosidade de quem o projectou, como também a geometria da configuração sumária das respectivas plantas. Estes esboços demonstram que o autor era um artista de talento e fantasia, possuindo a mestria do bom pintor, sabendo captar a perspectiva exacta do real, na qual imprimia o seu cunho pessoal, fazendo o que poucos conseguiriam e dos quais o próprio afirma:

E assim como há quem chamam pintor e não é pintor, assim há aí pintura que não é pintura, pois esses tais a fizerem. E o que é maravilhoso é que o mau pintor não pode nem sabe imaginar nem deseja de fazer boa pintura na sua ideia, porque a sua obra a mais das vezes é pouco desconforme da sua imaginação bem ou misteriosamente na sua fantasia, não podia ter tão corrupta a mão que não mostrasse fora alguma parte ou indício do seu bom desejo. (Diálogos de Roma, p. 59,60).

Neste ponto, o autor considera ainda fundamental fazer referência aos maus pintores que não sabem incutir o sentimento necessário às representações que executam nas igrejas:

Uma indiscrição não posso em nenhum modo sofrer aos maus pintores acerca das imagens que pintam sem devoção nem advertências nas igrejas. [...] É certo que não pode parecer bem o pouco cuidado com que pintam alguns as imagens santas, as quais um muito indiscreto pintor ou homem ousa a fazer sem nenhum medo, tão ignorantemente que em lugar de mover devoção e lágrimas aos mortais, algumas vezes os provoca a riso. (Diálogos de Roma, p.60).

Ainda relativamente a Alberti, é da competência do arquitecto, estabelecer no edifício e em todas as suas partes os devidos lugares de cada elemento, determinar o seu número ou quantidade, a proporção justa e uma ordem bela, de forma a que toda a estrutura seja proporcionada:

[...] for whatever that Property be which is so gathered and collected from the whole Number and Nature of the several Parts, or to be imparted to each of them according to a certain and regular Order, or which must be contrived in such a Manner to join and unite a certain Number of Parts [...] otherwise they must jar and disagree with each other, and by such Discord destroy the Uniformity or Beauty of the Whole». (The Ten Books of Architecture, p.194).

Uma vez alteradas as partes, o todo torna-se desagradável.

Voltando a Burke, embora ele reconheça que cada uma das partes em que se divide uma quantidade tem que ter alguma relação com as outras partes ou com o todo e que essas relações dão origem à ideia de proporção, essa relação é-lhe indiferente: «But wheter any part of any determinate quantity be a fourth, or a fifth, or a sixth, or a moiety of the whole; (...) is a matter merely indifferent to the mind». (A Philosophical Inquiry... p.45, 46)

Proporção e Natureza

Platão, através da figura de Timeu, expõe a sua doutrina acerca da origem do mundo físico, visível e corpóreo e explica de que o modo a regra matemática da proporção intervém na sua formação.

O criador do universo terá atribuído ao mundo a forma que mais lhe convinha e que mais afinidades tinha com ele. Essa figura é a esfera, cujo centro é equidistante de todos os pontos da periferia, uma figura circular que, de entre todas, é a mais perfeita e a mais parecida com a sua natureza, uma vez que toda a perfeição nasce do semelhante

e não do diferente. O corpo esférico é então um corpo homogéneo, completo e composto de corpos perfeitos.

Na formação da alma do mundo são usados os dois elementos que compõem as coisas vivas, alma e corpo ou substância divisível e substância indivisível. Estes elementos são usados como os dois termos que permitem a constituição de uma substância intermediária que participa da natureza do Mesmo e da natureza do Outro. Estas três substâncias foram combinadas numa forma única e divididas em tantas partes como convinha, sendo cada parte uma mistura do Mesmo, do Outro e da terceira substância. Nesta operação que constitui a alma do mundo verificam-se as mesmas operações matemáticas que obedecem às leis da proporção. A alma do mundo é assim uma mistura de três princípios, divididos e unificados na devida medida.

Francisco de Holanda recorre mais uma vez ao velho ideal platónico e assim, em lugar de definir a pintura como pura imitação da natureza, como o fizeram todos os teóricos italianos do seu tempo, procura intelectualizar o acto de criar, invocando para tal o plano das ideias, o que lhe proporciona um enorme mérito no plano cultural da sua época: «Porque a boa pintura não é outra coisa senão um traslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma música e uma melodia que somente o intelecto pode sentir, a grande dificuldade. E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguém fazer nem alcançar.» (Diálogos de Roma, p.30).

Assim, defende que para a criação da boa arte não basta ser um copista de mérito, que saiba transcrever para a obra o real que observa, alcançando uma cópia fidedigna; terá também aquele dom divino, que dita quem poderá vir a ser pintor, que naturalmente concederá a incapacidade a alguns, em prol de uns poucos: «Primeiramente, a natureza dos Italianos é estudiosíssima em extremo, e os de engenho já trazem do seu próprio, quando nascem, trabalho, gosto e amor aquilo que são inclinados e que lhe pede o seu génio.» (Diálogos de Roma, p.31).

É em Pitágoras que Alberti se vai apoiar para demonstrar que quanto mais de perto se imitar a natureza e mais completa esta for, mais próximos estamos do conceito de perfeição, que só pode ser atingida através das leis de proporção:

The Rule of these Proportions is best gathered from those Things in which we find Nature herself to be most complete and admirable: and indeed I am every Day more and more convinced of the Truth of Pythagoras's Saying, that Nature is sure to act consistently, and with a constant Analogy in all her Operations: From whence I conclude, that the same Numbers, by means of which the Agreement of Sounds affects our Ears with Delight, are the very same which please our Eyes and our Mind. We shall therefore borrow all our Rules for the finishing our Proportions, from the Musicians, who are the greatest Masters of this Sort of Numbers, and of those particular Things wherein Nature shows herself most excellent and complete. (The Ten Books of Architecture, p.196).

... no reino vegetal

A proporção áurea pode ser encontrada em toda a natureza em geral. A Botânica está regida por ela (disposição das folhas no caule, disposição das pétalas, disposição dos pinhões na pinha, das sementes no girassol...). Os segmentos dos caules, por exemplo, sucedem-se segundo uma série proporcional.

Podemos ver como é que para Burke, mais uma vez a proporção não é causa de beleza, uma vez que a desproporção se verifica na natureza, em flores que são consideradas belas para o senso comum da época. Burke considera inclusivamente que a desproporção observada em alguns elementos da natureza é um factor determinante da sua beleza:

Turning our eyes to the vegetable creation, we find nothing there so beautiful as flowers; (...) What proportion do we discover between the stalks and the leaves of flowers, (...) How does the slender stalk of the rose agree with the bulky head under which it bends? But the rose is a beautiful flower; and can we undertake to say that it does not owe a great deal of its beauty even to that disproportion; (...) it is vain that we search here for any proportion between the height, the breadth, or anything else concerning the dimensions of the whole, or concerning the relation of the particular parts to each other. (A Philosophical Inquiry... p.46, 47).

Não encontramos nenhuma referência directa ao reino vegetal em Alberti, mas deduzimos que este seria considerado proporcionado e perfeito, uma vez que faz parte da natureza, e esta mesma natureza obedece às leis da proporção.

... no reino animal

Burke volta a desconstruir a ideia de proporção ligada ao belo, demonstrando como é que essa ausência de proporções ou desproporções se verifica em animais considerados belos. Para ele, animais da mesma espécie com proporções diferentes e directamente opostas umas às outras podem ser extremamente belos. Chega mesmo a colocar a questão: se a beleza está ligada a certas medidas, por que razão se consideram belas partes iguais com medidas diferentes dentro de uma espécie? :

That proportion has but a small share in the formation of beauty, is full as evident among animals. The swan, confessedly a beautiful bird, has a neck longer than the rest of his body, and but a very short tail: is this a beautiful proportion? We must all allow that it is. But then what shall we say to the peacock, who has comparatively but a short neck, with a tail longer than the neck and the rest of the body taken together? (A Philosophical Inquiry... p.47).

Retomamos aqui a mesma conclusão que retirámos no capítulo anterior relativamente a Alberti, uma vez que o reino animal faz parte da natureza. Logo, as leis da proporção fazem todo o sentido.

... no homem

Em relação ao Homem, e no que diz respeito à doutrina platónica, a proporção intervém como condição fundamental na definição da sua saúde, equilíbrio e beleza.

No tocante à origem do ser humano, verificamos que aquele que é tido como o grande arquitecto do universo e que o formou segundo as mesmas leis que presidiram à criação do universo. A mistura com que foi fabricada a alma do mundo é semelhante àquela com que foi fabricada a alma humana. O corpo e a alma humanas estão sujeitos às leis e regras do universo. O demiurgo não deu a vida aos humanos para não os tornar iguais a deuses, fornecendo-lhes apenas a sua semente e o seu princípio, sendo o resto fabricado por eles num entretecimento de mortal e imortal, corpo e alma. A alma e o corpo coexistem num mesmo ser, sendo essa sua coexistência pouco pacífica sempre que a alma não consegue dominar os apetites do corpo. As doenças da alma podem ser evitadas mantendo-se um equilíbrio justo entre alma e corpo e, no interior da alma, um equilíbrio entre as suas partes, dando à razão possibilidade de governar. Do mesmo modo, também as doenças físicas surgem quando a ordem natural do corpo é destruída; tomando em consideração os constituintes primários do corpo humano, verifica-se que toda a doença aparece quando a natureza, a quantidade (excesso ou defeito) ou mesmo a posição relativa de cada um dos elementos é alterada (noção de justa proporção entre corpo, alma e suas partes como forma de evitar a doença). No que diz respeito à saúde e à doença, à virtude e ao vício, nada é mais importante do que o equilíbrio da alma com o corpo. Quando uma constituição corporal muito fraca é dotada de uma alma vigorosa ou quando, pelo contrário, essas duas realidades estão ligadas numa relação inversa, o organismo no seu todo não é belo, uma vez que se encontra desprovido de proporção; porém, quando se encontra na situação inversa, proporciona o mais belo dos espectáculos. Temos assim que, tanto o belo como a virtude dependem do estabelecimento de relações proporcionais.

Os escultores clássicos, que davam uma grande importância ao ideal arquetípico, preocuparam-se especialmente com o arquetipo do corpo humano. Os clássicos gregos, por ex., estabeleceram um cânone. Os seus homens idealizados mostravam-se viris, transparecendo serenidade e em simultâneo espontaneidade. Outros cânones diferentes foram encontrados pela Renascença e continuam a aparecer hoje em dia, consciente ou inconscientemente.

Mais uma vez, e como renascentista convicto, Francisco de Holanda virá a ter por base o ideal platónico adoptando também para a figura o velho ideal clássico, inspirado pelos famosos jogos olímpicos gregos, segundo o qual o homem esteticamente correcto deveria corresponder à figura atlética (ainda hoje tida como bem proporcionada) saudável, masculina, vigorosa e muito harmoniosa, que viria porém a impregnar de um maior realismo. Nesta fase o artista não procura apenas representar o belo, o bom e o justo, mas terá em vista, por vezes, retratar situações ou materializar ideias, nas quais necessariamente nem tudo poderá ser perfeito. A técnica adoptada para a representação é perfeita e as figuras são proporcionadas, segundo a tradição clássica grega. Porém, o resultado afasta-se do anterior, isto é, a temática difere em larga medida do ideal clássico. Agora, não só o bonito merece lugar de destaque na arte, como o feio também existe, participa no mundo e da ordem das coisas, e terá também de participar na arte.

Alberti iria aplicar as proporções do homem, que ele considerava perfeitas, às regras de construção dos seus edifícios:

Reflecting therefore upon the Practice of Natures as well with Relation to an entire Body, as to its several Parts, they found from the very first Principle of Things, that Bodies were not always composed of equal Parts or Members; whence it happens, that of the Bodies produced by Nature, some are smaller, some larger, and some middling: [...] (The Ten Books of Architecture, p.195)..

razão pela qual tendo em conta as funções de cada edifício, estes têm que diferir uns dos outros relativamente às suas dimensões.

Burke discorda com o pressuposto da sua época, em que a beleza tinha como principal característica a proporção; em que as diferentes partes do corpo tinham entre si uma relação de tamanho que eram determinantes para que um corpo fosse considerado belo ou não, e verificou que esta ideia era aplicada a aspectos não só muito diferentes, mas também estando umas vezes relacionada com a beleza e outras não, isto é, esta relação de proporção existe não só nos corpos belos como nos que não o são: «The neck, say they, in beautiful bodies, should measure with the calf of the leg. (...) But what relation has the calf of the leg to the neck [...]. These proportions are certainly to be found in handsome bodies. They are as certainly in ugly ones [...]» (A Philosophical Inquiry... p.48).

Burke diz que tanto o homem como a mulher podem ser belos, sobretudo a mulher, mas que tal não se deve a qualquer relação de proporção entre as partes do corpo e que se terá que renunciar às regras e procurar outra causa para a beleza «What I have [...] It is only to show that these excellent things, beauty and proportion are not the same;» (A Philosophical Inquiry... p.54).

... na arquitectura

Para os antigos gregos, a proporção áurea também esteve na base das construções arquitectónicas.

Como o homem foi feito à imagem de Deus e as proporções do seu corpo, obra de uma vontade divina, as proporções em arquitectura tinham que exprimir a obra cósmica.

As leis dessa ordem cósmica, que determinam a harmonia no macrocosmo e no microcosmo foram, como já vimos, demonstradas por Pitágoras e por Platão, tendo ganho uma nova proeminência no séc. XV, e cujas ideias neste campo ainda permanecem vivas. O ideal da proporção áurea esteve também na base das construções arquitectónicas dos povos da Antiguidade clássica.

A formação do arquitecto renascentista era sobretudo feita pelo desenho, onde se incluía naturalmente, a aprendizagem de regras de perspectiva, e completava-se com uma formação matemática e sobretudo com o conhecimento de arquitectura romana.

A convicção de que a arquitectura era uma ciência e que cada parte de um edifício, tanto interior como exteriormente tinha que ser integrada num mesmo sistema dos raios matemáticos, era o axioma básico dos arquitectos da Renascença.

Sabe-se que nesta época, o arquitecto era livre de aplicar a um edifício um sistema de raios à sua escolha, que os raios têm que concordar com concepções de uma ordem superior e que um edifício deve reflectir as proporções do corpo humano. "Considero que um edifício é uma espécie de corpo", era um dos princípios de Alberti.

O tratado de Leon Battista Alberti (1404-1472) atribui a Leonardo da Vinci o estatuto de homem multitalentoso da Renascença. O seu trabalho é uma glorificação da arquitectura da Antiguidade, interpretada por um arquitecto da Renascença, familiarizado com os últimos avanços na matemática, engenharia e na teoria estética.

No seu trabalho como arquitecto, Alberti considera fundamental a proporção entre as partes e o todo de forma a que o resultado seja útil e belo:

For my Part [...] I indeed know the Difficulty of performing a Work, wherein the Parts are join'd with Dignity, Convenience and Beauty, having not only other Things praise-worthy, but also a Variety of Ornaments, such as Decency and Proportion requires. (The Ten Books of Architecture, p.23).

Tendo como fonte de inspiração os gregos, é na natureza que Alberti se vai inspirar, aplicando as leis de proporção aos seus edifícios:

Hereupon Greece [...] began therefore to trace and deduce this Art of Building, as indeed she did all others, from the very Lap os Nature itself, examining, weighing and considering it in all its Parts with the geatest Diligence and Exactness. [...] She tried all Manner of Experiments, still tracing and keeping close to the footsteps of Nature, mingling uneven Numbers with even, strait Lines with Curves, Light with Shade, hoping that as it happens from the Conjunction of Male and Female, she should by the Mixture of these Opposites hit upon some third Thing that would answer her Purpose. (The Ten Books of Architecture, p.114).

Encontramos em Francisco de Holanda o espírito aberto de um homem que corra mundo e trazia nos olhos deslumbrados a imagem do que vira, a lição dos grandes mestres com quem convivera, que o aceitaram na sua roda, durante a sua prolongada estadia em Roma.

Holanda tornou-se, à dimensão nacional, o mais fiel representante das teorias maneiristas italianas, e talvez um dos poucos renascentistas, na verdadeira acepção do termo, que trabalhou em Portugal. Foi também grande admirador de Miguel Ângelo, com quem teve ocasião de contactar e até de travar amizade aquando da sua viagem à Itália. Encontramos assim nele o espírito aberto de um homem que corra mundo e trazia nos olhos deslumbrados a imagem do que vira, a lição dos grandes mestres com quem convivera, que o aceitaram na sua roda, durante a sua prolongada estadia em Roma.

Conclusão

Todas as coisas se apresentam no mundo numa medida harmónica, em cânones e leis. Assim, o todo de um ser, de uma obra de arte ou de um elemento da natureza, por exemplo, é que será o belo e as suas partes não são belas cada uma por si só, mas combinando-se de forma a que o seu conjunto seja belo.

Também na música intervêm muito as proporções, as medidas e o compasso, numa palavra: os números.

Para os gregos, a música fazia parte da filosofia matemática, e a teoria matemática da harmonia fazia parte de uma teoria geral da harmonia do cosmos.

A música está assente sobre o tempo, como conceito primeiro e primário e, nesse sentido, é importante perceber de que modo se acredita, no Timeu, que o tempo é uma forma de ordenar a vida do universo, segundo as regras da proporção.

O demiurgo, copiando o seu modelo, esforçou-se por tornar este universo em algo eterno, de acordo com ele, mas verificou que aquilo que é gerado não conseguia adaptar-se à natureza do que existiu sempre; o demiurgo criou assim uma imagem móvel da eternidade, imagem eterna que progride segundo o número, em movimento. Foi assim criado aquilo a que vulgarmente chamamos o tempo. Nesta eternidade possível, o sol, a lua e os planetas são aquilo que permite conservar e distinguir os números do tempo. O dia e a noite, as estações, as horas, os meses e os anos são modos de fixação de intervalos regulares que permitem a contagem do tempo das coisas, segundo uma certa ordem. esse ordem é, mais uma vez, estabelecida por uma relação de proporcionalidade do tempo com cada uma das parcelas em que este se divide. Os intervalos regulares parcelam o tempo segundo as divisões matemáticas que obedecem às leis da proporção. Esses intervalos temporais, concordantes com as regras da matemática e da proporção, são os mesmos com que joga a música na procura de ritmo, ordem, harmonia (sendo o seu significado, nesse caso, de ordem estética).

A música teve também uma atracção especial para os artistas da Renascença, pois sempre foi classificada como uma ciência matemática. Havia uma tradição, que vinha da Antiguidade, em que a aritmética - o estudo dos números, a geometria - o estudo das relações espaciais, a astronomia - o estudo do movimento dos corpos celestes e a música - o estudo dos movimentos aprendidos pelo ouvido formavam o quadrívium das artes matemáticas.

Também para Alberti «[...] Harmony is an Agreement of several Tones, delightful to the Ears. Of Tones, some are deep, some are acute [...] and from the mutual Connection of these Tones arises all the Variety of Harmony.» (The Ten Books of Architecture, p.196).

Na literatura, o ritmo poético pode precisamente expressar uma determinada proporção. A poesia não pode existir sem emoção. O poeta é levado por uma certa excitação rítmica, de repetição e de balanço verbal.

O ritmo de intensidade ou ritmo tónico é aquele que melhor parece reflectir o ritmo psico-fisiológico interior do poeta e actuar no leitor, por indução, por encantamento, contribuindo para a perspectiva acústica que restabelece as proporções.

Após uma leitura atenta da Arte Poética de Horácio, e fixando-nos no conceito de proporção, toda a sua obra pode ser lida à luz de um tratado de proporção, em que Horácio apela à construção poética, através da justa medida, do equilíbrio de todos os seus elementos.

Também depende do orador, guiado pela inteligência ou pela emoção, fazer variar o fonema numa certa medida, colocando o ponto forte aqui ou ali. Quando não maneja com mestria, pode tornar-se monótono e comum. As assonâncias, as aliterações, também têm resultados extraordinariamente musicais. A posição da palavra na frase, a pontuação, também desempenham um papel importante.

Relativamente ao ritmo produzido nos pés ou compassos para os acentos ou tempos fortes, estes podem servir tanto para dividir periodicamente sucessões de elementos sonoros, como para criar sucessões proporcionadas e numeráveis no tempo.

O ajuste das palavras, dos acentos e dos timbres, o som, o ritmo, a sintaxe, a metáfora, adquirem um valor intrínseco, independentemente do sentido preciso que o artista possa ter tido presente durante o seu trabalho

Vemos em Platão, na sua concepção da criação poética, aparecer o número como senhor da harmonia, mas ligado à paixão que, por seu lado, toma um carácter de posse divina. Os poetas líricos não fazem as suas esplêndidas obras quando estão em plena posse da sua razão, mas sim quando sentem a influência do ritmo e da harmonia. Um ritmo que não se forme à base de paixão, de tensão interior, é apenas um conjunto simétrico e, a simetria absoluta é sinal de falta de vida, de descida ao nível uniforme do mínimo esforço. Platão tinha em conta a paixão, a tensão interior indispensável ao acto criador porque quando a paixão, a tensão, estão presentes, o importante e o mais difícil é domá-las.

Isabel Brito, Joana Saraiva e Manuela Ramos
17 de Janeiro de 2003

[Trabalho apresentado em Teoria da Literatura I – Est. Portugueses e Alemães - Junho de 2002]

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista, The Ten Books of Architectures, The 1755 Leoni Edition.

BURKE, Edmund, A Philosophical Inquiry Into The Origin of Our Ideas Of The Sublime And The Beautiful With Several Other Additions, Routledge and Kegan Paul: London, 1967.

GHYKA, Matila C., El Número de Oro, Editorial Poseidón, 1968.

A Proporção Áurea, Edições Nova Acrópole.

HAUPT, Albrecht, A Arquitectura do Renascimento em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1986.

HOLANDA, Francisco de, Diálogos de Roma, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1955.

HORÁCIO, Arte Poética, Clássicos Inquérito, 1984.

KANT, Immanuel, Crítica da Faculdade do Juízo, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

KLEIN, Margarida, Grande Enciclopédia das Ciências, Edição e Comércio de Livros a Crédito Lda., Madrid.

PACIOLI, Luca, La Divina Proporción, Editorial Losada-Buenos Aires, 1946

PAMPLONA, Fernando de, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses III, Livraria Civilização Editora, 2ª Edição, Barcelos, 1988.

PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa volume 2, Circulo de Leitores, 1999.

PLATÃO, Timée/Critias, Flammarion, Paris, 1992.

SEGURADO, Jorge, Francisco D´Ollanda, Edições Excelsior, Lisboa, 1970.

SANTOS, Reynaldo dos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.

© Isabel Brito / Joana Saraiva / Manuela Ramos

> O Conceito de Proporção – Platão, L.B. Alberti, E. Burke e Francisco de Holanda 17.Jan.2003

> URL: http://www.fcsh.unl.pt/deps/estudosalemaes/Pubs/P_Isabel_Brito_17_Jan_2003.asp



(c) Secção de Estudos Alemães :: <http://www.fcsh.unl.pt/deps/estudosalemaes/> :: Última Actualização: 05/10/2007
Condições de utilização :: valid [html](#) & [css](#)