

A MÍMESE NA ANTIGUIDADE

MIMESIS IN ANTIQUITY

CAROLINA BORGES ¹⁰

Resumo: A Antiguidade possui a natureza como referência para o belo e a arte era criada a partir da *mimese*. A natureza poderia ser copiada tanto na sua forma literal como também na sua gênese. Para isso, existiam postulados que estruturavam as obras a partir da geometria, proporção e consonância entre as partes, que Vitruvius vai chamar de simetria. Posteriormente, os antigos passaram a valorizar uma beleza mais intuitiva e menos calculada, marcada pela eurritmia. Esta possui elementos que expressam características propriamente humanas, gerando uma relação de identificação e reconhecimento com o receptor.

Palavras-chave: *mimese*, belo, Antiguidade, simetria, eurritmia.

ABSTRACT : *Antiquity has nature as a reference for the beautiful and art was created from mimesis. Nature could be copied both in its literal form and in its genesis. For this, there were postulates that structured the works from the geometry, proportion and consonance between the parts, which Vitruvius will call symmetry. Subsequently, the ancients came to value a more intuitive and less calculated beauty, marked by eurrhythmia. This has elements that express properly human characteristics, generating a relationship of identification and recognition with the receiver.*

Keywords: *mimesis, beautiful, Antiquity, symmetry, eurrhythmia*

INTRODUÇÃO

De acordo com a teoria do belo iniciada pelos pitagóricos, a beleza de um objeto consiste na perfeição da estrutura, da proporção das partes e pode ser determinada por uma exatidão numérica (números simples). Essas formulações eram aplicadas em artes visuais e na música. Os gregos julgavam o Doríforo de Policleto, por exemplo, como a obra de perfeitas proporções e acreditavam que os números simples das suas medidas e a relação das suas partes eram o segredo da beleza. A consequência dos estudos nesta área foi o desenvolvimento da pesquisa em proporções perfeitas em todas as manifestações artísticas que conheciam.

A ideia de que a natureza é referência para a beleza em função da sua ordem e da sua geometria, alcançou um grande desenvolvimento nas artes na Antiguidade. Os artistas gregos buscavam imitar a natureza no seu processo de criação, tanto na sua gênese (a natureza enquanto parte de um sistema do Universo) como na sua literalidade, pois mesmo quando se apresenta com uma forma simples, a natureza possui uma complexidade pela consonância de características como ordem, harmonia, proporção etc. Os artistas buscavam na proporção uma regularidade não percebida, mas “sentida”. E a simetria, por sua vez, que denotava regularidade, também indicava ordem cósmica eterna e sagrada.

Essa lógica e respeito pelas leis internas na natureza e nas artes irá gerar um pensamento voltado

¹⁰ Carolina Borges possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-GO, mestrado e doutorado na linha de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UnB, com interstício na *Università degli Studi di Palermo*. É professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Brasília, ministrando as disciplinas de Teoria e História da Arte, Arquitetura e do Urbanismo e Projeto Arquitetônico.

para a ideia de perfeição na Antiguidade. A natureza é perfeita, logo a arte deve ser perfeita. Os artistas vão buscar essa “perfeição” na geometria, na matemática, já que entendiam que o divino estaria na constelação dos astros, nas formulações matemáticas. Somente em uma Antiguidade tardia é que a filosofia e a arte passam a gerar novas respostas para sentimentos como deslumbramento e emoção para beleza. Mas ainda se mantém um apego pela matéria, pelo sensível, que irá se desfazer com o advento do cristianismo, onde o belo estaria na “ideia”, na abstração da forma, no metafísico. Sobre a questão, Kathrin Rosenfield discorre:

A mesma ideia (associação do bem – função – com o belo) aparece também nos diálogos socráticos, que nos mostram quanto os cidadãos gregos tiveram apego à beleza concreta, às diferentes coisas belas — em todos os sentidos: agradáveis, desejáveis, úteis e proveitosas, moralmente boas ou não. Toda a educação grega estava baseada no belo: mitos e relatos épicos, ritos e cerimônias envolvendo objetos (como estátuas) ou danças, cantos de louvor e música comemorando os valores coletivos. A íntima associação do estético e do metafísico teve grande impacto sobre a estética medieval, que reinterpreta Platão na perspectiva do cristianismo. A beleza é, assim, associada à ideia da revelação e à perfeição de um Deus-Criador ou de uma ordem cósmica preestabelecida. (ROSENFELD, 2009, p.7)

Com o advento do cristianismo, a arte passa a valorizar mais o conceito do que a perfeição na reprodução das formas. Não só isso, passa a ser malvista a arte que reproduz formas naturais com perfeição, principalmente o corpo do homem (existe a tese de que o Antigo Testamento criou essa negação da representação naturalista e fiel). Com isso, a exploração das cores e o contraste cromático passam a ser valorizados, já que a forma não era uma preocupação.

O simbolismo era como o sopro de vida do pensamento medieval. O costume de ver todas as

coisas em sua conexão rica de significados em relação ao eterno mantinha vivo o mundo com suas cores radiantes e resplandecentes, ao mesmo tempo que atenuava a fronteira entre todas as coisas. (HUIZINGA, 2010, p.353)

Na Idade Média, a arte ainda não era considerada uma coisa bela em si. Na sua grande maioria, tinha a função de transmissão de um conhecimento religioso por meio da beleza das cores, brilhos e símbolos. A arte fazia parte integralmente da vida: a religião, a cavalaria e o amor cortês. A missão da arte era enfeitar as formas nas quais se vivia a vida com beleza. De acordo com Huizinga (2010, p.416-417) “ao contrário das épocas posteriores, não se sai de uma rotina de vida mais ou menos indiferente para, como consolo, desfrutar a arte em contemplação solitária: a arte era antes aplicada para intensificar o esplendor da própria vida”.

Não obstante, a passagem do politeísmo para o monoteísmo vai fazer com que a ideia de que o artista possa produzir uma segunda natureza “melhorada” também deixa de existir, pois a presença de um único Deus onipresente e onipotente, em oposição às religiões antigas dotadas de vários deuses com os mesmos níveis de poder, não permite que o artista se veja nesse papel análogo ao Criador. Como consequência, o coletivismo e a democracia, valores cultivados em vários momentos da história da sociedade grega, dão lugar a uma centralização do poder e governos autoritários.

Os deuses pagãos, com os seus poderes compartilhados, e por isso menos poderosos que o único Deus cristão, estavam no cotidiano das pessoas, com mais proximidade, como acontece com a própria natureza. Na verdade, o divino era a natureza. Daí a presença de deuses do mar, trovão, etc. Os gregos estavam preocupados em agradar esses deuses, pois queriam os benefícios proporcionados por eles. A beleza do templo deveria agradar ao deus no qual era dedicado, ao contrário das igrejas medievais, que eram belas para seduzir os homens.

Além da elaboração técnica, a arte antiga manifes-

tava-se pela abundância e riqueza – as estátuas, por exemplo, eram repletas de pedras preciosas. No caso dos templos, deveriam expressar o decoro e o sentido da dignidade dos deuses, e por consequência, da própria cidade – por isso a preocupação com as proporções e a apropriada disposição entre as partes (dimensões, qualidade, número e associação dessas relações). O papel de expressão de um ideário de dignidade e austeridade que a arte/arquitetura desempenhavam, tinham no fundo um propósito maior, que era o de gerar uma consciência de cidadania entre os homens e a formação de uma sociedade perfeita.

A MIMESE

Descobrimos nos números as propriedades e as relações de harmonia[...] e graças aos números, tudo se torna belo. (Aristóteles, 2005 *apud* TATARKIEWICZ, 2011, p. 136).

Os gregos foram os primeiros a usar o termo “imitação” (*mimese*) na relação da arte com a realidade, ou seja, a reprodução da realidade em um suporte material – por exemplo: escultura na pedra. No entanto, nem sempre o significado do termo teve esse sentido. Inicialmente, na Antiguidade, *mimesis* era o termo que dizia respeito aos rituais compostos de dança, música, mímica e canto, já que essa teatralidade tinha como característica a reprodução da realidade. Aristóteles relacionava o termo mais diretamente à música, que tinha um sentido de imitação não da realidade exterior, mas no sentido de reprodução de uma subjetividade, de um sentimento daquele que compunha a música, por exemplo. Para ele, toda a criatividade humana decorre da *mimesis*¹¹.

Ainda na Grécia antiga, em determinado momento, a imitação assume um sentido mais simples e primitivo: o de cópia fiel da natureza. Este modo de imi-

tação pela cópia fiel estaria sempre um passo atrás do objeto copiado, pois jamais o superaria, considerando que a natureza era o exemplo máximo de perfeição. Tal acepção, que foi iniciada por Platão, foi substituída pelo conceito da imaginação, introduzido pelos estoicos e rapidamente divulgado. A teoria de Aristóteles já havia sugerido essa ideia de imaginação, que no período helenístico seria desenvolvida e levaria o nome de “imaginação”. Tal princípio buscava corrigir a natureza em algum sentido, rejeitando uma representação fiel de como as coisas são (mundo sensível), em prol de uma arte mais conceitual (mundo das Ideias):

Se a crítica platônica censura as artes por fixarem continuamente o olhar interior do homem nas imagens sensíveis, isto é, por lhe impedirem a contemplação do mundo das ideias, a defesa que lhes consagra Plotino condena as artes a (...) dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis (...). Enquanto imitação do mundo sensível, as obras de arte são desprovidas de uma significação mais elevada (PANOFISKY, 2013, p. 30).

Plotino se preocupava com esse belo material simplesmente visível por ter um potencial de persuadir e seduzir, podendo ser usado para fins de manipulação e dominação. No trecho a seguir (*Enéada*, I, 6, 8), Plotino evoca o Narciso para exemplificar o problema:

Se corrêsemos para elas (as belezas corpóreas) com o desejo de agarrá-las, como se fossem reais, faríamos como aquele que deseja capturar o reflexo de sua própria beleza sobre as águas; e isso, parece-me, o que dá a entender a lenda daquele que, por ter se inclinado sobre as profundezas da água, desaparece dos olhares. O mesmo acontecerá com o que se apegua às belezas corporais e não renuncia a elas: não é seu corpo, mas sua alma que cairá nos abismos obscuros e desola-

¹¹ TATARKIEWICZ, W., 2000, p. 269 – 371.

dores para o espírito; como um cego habitando o Hades, ele será, já nesse mundo, uma sombra entre as sombras (PLOTINO, 1996, I, p. 6, 8).

Ainda na imitação enquanto cópia fiel, a arte era concebida como sendo inferior à natureza, já que procurava imitá-la e, na melhor das hipóteses, produzir uma ilusão. Neste caso, a maior diferença entre as obras de arte e as produções da natureza é que a forma da arte, antes de penetrar na matéria, reside na alma humana. A cópia que tinha a imaginação como princípio, entendia a obra de arte como sendo superior à natureza, produzindo uma imagem renovada da beleza, melhorando e corrigindo as imperfeições, tornando a arte superior à natureza. A noção da última ser superior à primeira se justifica pelo fato de que a imitação fiel só representa aquilo que se vê, já a imaginação ou a fantasia, alcançam dimensões subjetivas que vão além dos sentidos (PANOFSKY, 2013, p. 18-19). Mas esse modo de criar ainda era atrelado às formas reais, como é o caso da estátua de Policlete, que fornece uma noção de beleza mais verdadeira do que o homem real, pois a obra pronta é mais bela que o homem real – o ideal se sobrepondo ao real. Sobre o assunto, Panofsky discorre:

Graças à imaginação, cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afastar das possibilidades e das variantes presentes na natureza, e inclusive produzir formas inéditas, (...) ordena-se que ele (o artista) escolha na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo, que evite toda a deformidade, sobretudo quanto às proporções, e de maneira geral se afaste da simples verdade natural para se elevar à representação da beleza (PANOFSKY, 2013, p. 46).

Segundo Cicero, Fídias criou a estátua de Zeus não conforme a natureza, mas de acordo com a ideia que tinha de Zeus. Mas como uma imagem de um deus pode instar-se na mente humana? Dion tem uma resposta: “Segundo afirma Fídias, a imagem de deus é necessária e inata, e o artista a possui graças a sua semelhança com os deuses. A ideia existia inicialmente e o artista irá interpretá-la.” (Dion apud TATARKIEWICZ, 2000, p. 299).

Nesse sentido, Kant (1993) concordaria que o juízo sobre a beleza é imediato e de modo algum depende do conhecimento e da prova da perfeição. É um juízo totalmente intuitivo. Schlegel questiona Kant quanto ao juízo de gosto e da beleza livre, uma vez que, para ele, a apreciação do belo é dependente de fundamentos racionais, já que a beleza está ligada à perfeição. Diz também que todo objeto belo deve possuir uma finalidade (SCHLEGEL, 2014, p. 81):

No que se refere aos exemplos da arte, mesmo enfeites, onde poderia primeiramente ainda haver alguma aparência, não são nenhuma beleza, segundo Kant. Eles devem ser enfeites, essa é sua finalidade e nós os julgamos segundo sua conformidade com isso, em termos gerais e em cada aplicação determinada. Seria um esforço inútil refutar o ponto concernente à música sem texto. Refuto em geral que qualquer produto da arte possa ser incluído entre belezas livres, pois afinal o mesmo tem de significar algo, ter um propósito, portanto, existir de um modo determinado.” (SCHLEGEL, 2014, p. 80).

Segundo Kant, o modo de observar a natureza como se ela tivesse procedido segundo fins é um princípio que não extraímos da experiência. Para ele, sob o olhar do homem, a beleza da natureza causa prazer independente de um entendimento prévio: “se um objeto da intuição provoca em nós prazer pela mera apreensão de sua forma, que não decorre de um conhecimento determinado, e sim provém do objeto, temos de concluir disso que ele é estruturado conforme a fins para nossa faculdade de conhecimento.” (Kant, 1993 *apud* SCHLEGEL, 2014, p. 90). Nesse sentido, na beleza livre não existe uma reflexão, mas um modo de satisfação que gera um bem-estar imediato. Rosenfield explica:

Kant diz que o juízo de gosto puro é “desinteressado”. [...] Indica um estado não constrangido pelo interesse de conhecer ou de ter, um estado de espírito que tampouco se deixa constranger pela vontade ética de realizar o bem [...]. Quando julgamos belo um objeto, a beleza é referida tão somente ao prazer subjetivo, não a uma

qualidade objetiva do objeto. O desinteresse não significa aqui indiferença ou neutralidade, e sim um estado que suspende os interesses do corpo (apetite sensorial ou hedonístico), do entendimento (interesse cognitivo) e da razão (zelo ético pelo bem). A essa relação livre e sem interesse corresponde a ausência de conceitos. No juízo estético, não intervêm as categorias ou os esquemas do pensamento consciente, embora o juízo de gosto puro tampouco os negue. O uso que fazemos da palavra “beleza” ou “belo” prova que o sentimento do belo não surge do entendimento, enquanto este subsume os dados da experiência aos esquemas categoriais que permitem formar conceitos (do verdadeiro, do útil, do agradável e do bom). (ROSENFELD, 2009, pg. 18)

O filósofo alemão, Karl Philipp Moritz, a partir do pensamento de Kant, discorre e desenvolve o tema da “imitação” do belo natural no sentido estrutural e construtivo: a *imitação* não é mais uma atividade passiva (adequação, espelhamento), mas *ativa*, sobretudo, considerando-a não tanto enquanto representação de objetos, mas numa construção semelhante ao *processo criativo* da natureza. Exemplifica fazendo uma analogia do círculo e da reta com relação à natureza e às representações artísticas. A natureza é um todo maior e infinito, tendo o círculo como sua representação. Quando a arte cria um círculo em escala diminuta e análoga ao grande círculo da natureza, ou do Universo, promove uma elevação de nossa existência limitada. Vale ressaltar que Moritz não inaugurou essa teoria. Entre os seus contemporâneos, o próprio Kant discorreu sobre o

tema, que possui raízes na estética clássica e determinará o perfil da estética romântica.

O homem é um retro olhar criativo da natureza sobre si mesmo, já que o homem faz parte da natureza. A natureza não pode contemplar a si mesma, mas nós podemos observá-la e podemos abarcá-la. Sem o olhar do homem, a natureza perderia parte do seu sentido de existir¹². Não obstante, existe ainda uma relação de reciprocidade entre arte e natureza: o artista pertence à natureza porque é o herdeiro de suas forças, mas a natureza muitas vezes pertence à arte porque o artista acentua a sua força e faz com que ela apareça.

Todos os inteiros belos que nascem das mãos do artista formador [*des bildenden Künstlers*] são, portanto, marcas pequenas do belo supremo no grande inteiro da natureza. Esta continua criando *mediatamente*, através da mão formadora do artista, o que não faz parte imediatamente do seu grande projeto. Assim, aquele em cujo ser a natureza imprimiu o sentido da sua força criadora e em cujos olhos e alma a *medida* do belo, não se contenta de contemplá-la; deve imitá-la, emulá-la, espiá-la na sua oficina secreta, e formar e criar, como ela faz, com a chama ardente no peito¹³. (MORITZ, 1789, p. 14).

Nesse sentido, Todorov (1977, p. 199) esclarece a inovação do conceito de imitação: Se existe imitação nas artes, ela está na atividade do criador, não é a obra que copia a natureza, mas o artista. Mas o sentido da palavra natureza não é o mesmo em ambos

¹² A natureza não pode contemplar a si mesma, mas nós podemos observá-la e podemos abarcá-la com um imenso olhar. O homem é o olho da natureza por meio do qual ela pode se observar a si mesma, sem ele, ela estaria também sem vida verdadeira, sem unidade, sem finalidade. Pois a árvore não vê suas flores e a flor desconhece sua beleza. O animal está preocupado apenas com sua alimentação e não admira a bela natureza. Mas o homem vê árvore e flor e animais, e sol e céu, e o verde prado com um olhar, e quando não vê nada disso, ainda assim a imagem dessas coisas sobrevive, descansando em sua alma. (Moritz *apud* SABINO, 2009, p. 62).

¹³ MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1888, p. 14. [tradução de Mario Spezzapria Autonomia e autotelia na estética de Karl Philipp Moritz, p. 312]

os casos: a obra não pode imitar senão os *produtos* da natureza, ao passo que o artista imita a natureza na medida em que esta é um princípio *produtor*. Daí o entendimento de Moritz onde o artista nato não se satisfaz contemplando a natureza, ele precisa imitá-la, emulá-la e formar e criar como ela ¹⁴. A partir desse princípio e dentro das devidas proporções, o artista seria análogo ao Deus ao produzir uma grande obra de arte, que é análoga à natureza. O ideal (obra) é assim uma reprodução do real (natureza):

Enquanto até então, para acomodar o princípio de imitação aos fatos observados, contentava-se em adicionar a ‘imitar’ um advérbio moderador, ou suprema audácia, qualificar diferentemente seu objeto (a ‘bela natureza’, o ‘ideal’), Moritz troca o sujeito do verbo e subitamente sua significação. Já não é a obra que imita, mas o artista (TODOROV, 1977, p. 199).

Se arte era uma cópia da natureza, o homem, como parte dela, deveria ser representado na arte assim como ele é, imperfeito e em desequilíbrio nas dimensões racionais e emocionais. No entanto, ocorre o contrário: normalmente é representado na sua força, honra e dignidade, ou seja, expressando o ideal, não o real. A imitação aqui se dava no modo de “melhorar” a natureza, em busca da perfeição.

Na Antiguidade, várias passagens dos textos de Platão nos permitem inferir que, para os antigos, o homem era dotado também de emoção, além da razão. Obras como o Laocoonte nos provam que a dimensão emocional estava presente de um modo determinante na arte. Mas a Antiguidade durou séculos e as diferenças são evidentes entre os diferentes períodos.

O Apolo (Figura 1), durante muito tempo, foi considerado a representação ideal da perfeição física masculina. O corpo tem um aspecto leve e delicado, parecendo estar em um movimento de dança. O olhar voltado para o horizonte demonstra uma atitude de superioridade frente aos aspectos terrenos. O Laocoonte (Figura 2), diferente de Apolo, não tem essa postura parecendo “posar para a foto”. O conjunto de Laocoonte parece que foi captado por um instante, no momento em que ele tentava livrar os filhos das cobras, num gesto teatral. A expressão de desespero está em todo o movimento de torção do corpo. A ordem e clareza apolínea e o drama dionisíaco encontram aqui a sua manifestação.

A harmonia se dá pela equivalência das partes e não pelas igualdades. E já que a perfeição também se dá pela harmonia, a forma perfeita deveria conter uma simbiose das diferenças. Não obstante, “cópia perfeita” do homem expressaria a sua humanidade: as suas fraquezas e a força para superar as adversidades. A cópia perfeita do homem, por definição, não tem a perfeição de um deus (que é o caso do Apolo), mas os aspectos propriamente humanos, que nos leva a uma relação de reconhecimento e identificação com a obra.

¹⁴ Moritz, C.F. Publicado na revista *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, ano II, vol. 3, fevereiro de 1789, p. 74-77. Republicado nos livros *Launen und Phantasien von Carl Philipp Moritz*, (org.) Carl Friedrich Klischnig (1796) e no *Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz*, de Karl Friedrich Klischnig, (1794).



Figura 1 – Apolo Belvedere.
Museu do Vaticano.
Aproximadamente 350 a. C.
Fonte: www.museivaticani.va



Figura 2 – Laocoonte e seus filhos.
Museu do Vaticano.
Datação incerta
Fonte: www.romaperegrina.com

CONCLUSÃO

O processo de crescimento e constituição da natureza é dinâmico e se renova, nesse sentido, teoricamente, não teria fim. Também possui força e potência, características que o homem, em muitas situações e sem as devidas tecnologias, não tem controle. Então faz todo sentido que os antigos, em diversas civilizações, interpretassem a natureza e suas ocorrências no seu aspecto cósmico e sagrado, ou seja, o próprio divino.

As estátuas dos deuses na Antiguidade possuíam esse caráter de grandiosidade, perenidade, dignidade e respeito, condições fundamentais para a sua soberania. Por mais que houvesse cores e pedras preciosas, a expressão do corpo e do olhar pareciam mostrar que estavam acima dos homens. Não havia espaço para expressões de sentimentos, do emocional, que são dimensões individuais, e não coletivas, como era o esperado. A própria escala não era humana. E aqueles deuses que permaneciam “guardados” dentro dos templos, não eram acessíveis ao homem comum.

A arte/arquitetura pública, que representavam a

dimensão coletiva do homem, como os templos e praças, possuíam uma linguagem que indicavam valores como a dignidade (Grécia) e grandeza do império (Roma) por meio de uma geometria clara, com proporções bem equilibradas e coerência entre as partes (comensurabilidade). Essa configuração gerada por uma unidade nos espaços da cidade, distinguindo o público do privado, o sagrado do profano, tinha o propósito de construção da consciência de cidadania.

A busca era por uma beleza absoluta – atemporal e universal – fazia com que o homem, na sua fragilidade, enxergasse nessa ordem cósmica a existência de algo soberano e, quem sabe, uma possibilidade de salvação dos sofrimentos e das injustiças da vida. Como se houvesse uma Lei maior que regesse o Universo e que nenhum ser humano teria o poder de modificar.

Na Antiguidade tardia, surge um conceito de beleza mais semelhante ao nosso, aplicando-se o princípio da eurritmia que, posteriormente, alinhou-se com a simetria. Simetria e eurritmia, na acepção grega, não somente se diferenciavam, mas eram também opostos. Com o tempo, os artistas gregos passaram a dividir-se em duas correntes: aquela partidária da eurritmia e outra da simetria. Os mais antigos, principalmente os arquitetos, continuavam segundo o princípio da simetria e buscavam por um cânone de beleza, aproximando-se do belo absoluto, cósmico, divino. A segunda corrente buscava uma forma que aparentaria determinada imagem, como uma arte “ilusionista”, de modo que a definição da beleza na qual as partes se relacionam entre si, nas formas, medidas e cores, já não era suficiente.

Essa liberdade de uma arte mais imaginativa e intuitiva, quebrando padrões de representação e os postulados clássicos, de maneira nenhuma irá substituir aquela arte “sagrada” dos templos e dos espaços públicos, mas vai criar espaço para que a dimensão individual se manifeste. Daí a presença dessas composições dentro das casas, especialmente em Roma, em que a consciência de individualidade era mais aflorada do que nos gregos. Estátuas represen-

tando temas mitológicos envolvidas por dramas e sofrimentos comparecerão estabelecendo uma relação de identificação e reconhecimento com o sujeito/receptor.

A arte/ arquitetura/ cidade expressaria assim o homem nas suas duas dimensões – a coletiva e a individual, ou seja, o homem na sua integridade. Em outras palavras, a arte, no seu conjunto, seria análoga ao homem – razão e emoção, sagrado e profano, coletivo e individual.

BIBLIOGRAFIA

HUIZINGA, J. *O Outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MORITZ, K. P. *Sur L'ornament*. Paris: Edition Rue d'Ulm, 2008.

_____. *Viagem de um Alemão à Itália*. 1786-1788 (terceira parte): nas cartas de Karl Philipp Moritz. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008a.

_____. Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. 1789. Tradução de José Feres Sabino. In: SABINO, J. F. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. Orientador: Márcio Suzuki. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. 5. ed. Lisboa: Guimarães Ed, 1988

PANOFSKY, E. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

PLOTINO. *Enéada I*. Tradução para o espanhol de Jesús Igal. Argentina: Editora Planeta De Agostini,

1996.

ROSENFELD, K. *Estética*. 2 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SCHLEGEL, A. W. *Teorias da Arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2014.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la Estetica: I – La Estetica Antigua*. Tradução de Danuta Kurzyca. Madri: Akal, 2000.

_____. *Storia di sei Idee*. Tradução de Olimpia Burba e Krystyna Jaworska. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2011.

TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1977.