

Corpo, imagem, símbolo

Adelino Cardoso¹

Resumo: Este trabalho parte da interrogação pelo significado do corpo em geral, para, depois se focar no corpo humano em particular. Ora, significativamente, o corpo joga com ordem, boa forma, ajustamento das partes num todo. De um modo sintético, o autor aborda um período muito especial da história intelectual da Europa, em que o corpo assume uma enorme relevância em áreas tão diferentes como a teologia, a arte, a medicina e a filosofia: o renascimento do século XVI. Os autores aos quais se presta especial atenção, Francisco Georgio, Leão Hebreu, Andreas Vesálio e Francisco de Holanda têm formação, interesses e estilos distintos, mas partilham uma mesma visão artística do corpo humano como a mais admirável obra da Criação, vendo nele um símbolo da boa ordem social e, inclusive, da beleza e perfeição do universo.

Palavras-chave: Renascimento. Corpo. Forma. Ordem. Beleza. Micro e macro-cosmo. Símbolo.

Abstract

This paper begins asking for the meaning of the body in general, and, following, the human body is specifically focused. Now, significantly, the word body plays with order, good form, adjustment of the parts within a whole. In a synthetic way, the author approaches a very remarkable period at the intellectual European history, within which the human body achieves an enormous relevance in so different areas as theology, art, medicine, and philosophy: the period of the renaissance at the sixteenth century. The writers whom is paid special attention to, namely Franciscus Georgius, Leone Ebreo, Andreas Vesalius, and Francisco de Holanda, have distinct academic training, interests and styles, but they have in common a same artistic view of the human body as the most admirable work of the divine Creation, considering it as a symbol of the good social order, and even of the beauty and perfection of the universe.

Keywords: Renaissance. Body. Form. Order. Beauty. Micro and macro-cosmos. Symbol.

¹ CHC / FCSH / Universidade Nova de Lisboa. Foi investigador do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (1995-2009) tendo sido membro da sua direcção (2003-2006). Email: cardoso.adelino@gmail.com

“O pintor é um filósofo da ciência natural, um arquitecto e um hábil dissegador.

Nisto radica a excelência do modo como retrata todas as partes do corpo humano.”

CARDANO, Girolamo,
De subtilitate, 1551

Afinidade entre corpo e forma

A hipótese orientadora deste trabalho é que o corpo se revela como um foco de inteligibilidade de cada ser em particular e do próprio universo. O corpo de cada um de nós é o mediador da nossa relação conosco próprios e com os outros, bem como do nosso modo de habitação do mundo. O nosso modo de presença atesta-se pelo corpo: a expressão corporal manifesta o meu estado actual e também o fundo anímico que me predispõe a certo tipo de atitudes ou actos. Pelo seu modo de presença, um corpo irradia uma certa ambiência no espaço envolvente: no contacto imediato e inicial com alguém sentimos um ar de familiaridade, um clima de confiança e algum tipo de afinidade. Um outro modo de presença pode inspirar distância e algum desconforto. Evidentemente que o modo de presença de alguém não é meramente físico, mas o que é admirável é o facto de que a interioridade se manifesta corporalmente. Quantas vezes não interpelamos um colega que chega ao local de trabalho comum, com expressões tais como: “estás com um ar cansado, o que é que se passou?”. Sem dúvida que podemos dissimular o

nosso estado actual, mas também essa dissimulação tem expressão corporal, muitas vezes indisfarçável.

A noção de corpo é uma noção específica, mas não uma noção local, aplicável apenas às coisas materiais. Quando focamos o corpo de uma comunidade organizada ou mesmo de uma comunidade ideal (o corpo místico de Cristo, por exemplo), é-nos revelada uma certa dimensão dessa mesma comunidade. A questão reside em saber qual é essa dimensão intrínseca, que é específica de um corpo enquanto tal.

A palavra corpo transporta consigo uma pluralidade de sentidos, que se prestam a diferentes jogos de linguagem. No uso estereotipado da linguagem, que corresponde aliás ao uso mais típico da modernidade pós-cartesiana, o corpo é uma porção determinada da matéria ou uma subdivisão da extensão. Ora, a aproximação semântica entre corpo e matéria deixa na sombra o lado mais intrínseco e original da significação corpo. De facto, a noção de corpo é uma *noção primitiva*, que significa uma configuração específica. Isso mesmo é atestado pela etimologia da palavra: corpo significa “forma, beleza”². De igual modo, é muito revelador que, no debate setecentista sobre as formas substanciais, alguns pensadores relevantes entendessem que elas deviam ser reabilitadas porque se revelavam imprescindíveis como princípio de dis-

² Cf. ERNOULT-MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1939, p. 223.

tinção dos corpos. Na formulação de Leibniz, a forma substancial seria necessária para elucidar o que faz de tal ou tal corpo *um corpo* determinado: “Quem poderia não admitir a forma substancial, pela qual a substância de um corpo individual difere da substância de outro corpo?”³

Por razões que se prendem com a estratégia de olhar, mas também com o plano axiológico do valor, positivo ou negativo, atribuído ao corpo em geral e em especial ao corpo humano, a história ocidental pauta-se, em larga medida, pela obliteração do corpo, justificando o diagnóstico crítico de Chantal Jaquet: “No firmamento da filosofia, o espírito luz, mas o corpo brilha pela sua ausência”⁴. Não obstante o bem fundado desta asserção, podemos constatar a presença do corpo com uma enorme força simbólica em certos momentos da história cultural europeia, nomeadamente no período do renascimento. É isso que vamos tentar mostrar em autores tão diferentes como Francisco Georgio, Leão Hebreu, Andreas Vesalio e Francisco de Holanda, mas que partilham um modo de olhar focado num sistema de analogias e correspondências que constitui, na linguagem de Michel Foucault, a *episteme* do século XVII: “Na vasta sintaxe do mundo, os seres diferentes ajustam-se uns aos outros; a planta comunica com o animal,

a terra com o mar, o homem com tudo o que o rodeia. A semelhança impõe vizinhanças que asseguram, por sua vez, novas semelhanças.”⁵ Neste quadro, em que a analogia entre o micro e o macrocosmo assume um papel muito relevante, o corpo humano é visto como uma imagem do universo. No entanto, o estatuto desta imagem varia significativamente.

Imagens do corpo

Para começar, evocamos uma obra pouco lida, até pela raridade dos exemplares disponíveis, mas que representa admiravelmente o modo de olhar típico do renascimento: *De harmonia mundi totius cantica tria (Três cantos sobre a harmonia do mundo inteiro)*⁶. Em diversos tons, a que correspondem diferentes níveis de sentido e diferentes intensidades, o autor afirma a dignidade e excelência do homem, focado na imagem e potencialidades do seu corpo. De facto, na esteira da tradição neoplatónica, Georgio reconhece a superioridade da alma “enquanto uma certa substância divina, emanando das fontes divinas (*divina quaedam substantia, a divinis fontibus emanans*)”⁷ e a sua posição hegemónica em face do corpo: “Também se deve observar que a alma não só vivifica o corpo, mas rege e modera o

³ LEIBNIZ, G. W. *Carta a Jacob Thomasius*, 30. 04. 1669, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Reihe II, Band 1, Berlin, 1987, p. 15.

⁴ JAQUET, Chantal. *Le corps*, Paris, PUF, 2001, p. 2.

⁵ FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 74.

⁶ GEORGIUS, Franciscus. *De harmonia mundi totius cantica tria*, Paris, A. Berthelin, 1547.

⁷ *Ibid.*, p. 350.

próprio todo e todas as suas partes”⁸. A alma é mais elevada do que o corpo, no entanto a sua perfeição e harmonia não são diminuídas mas reforçadas pela sua ligação ao corpo, que lhe é inteiramente proporcionado. A abordagem correcta do humano é uma abordagem holista, que não pode ignorar a perfeição do corpo: “Porque o homem completo é um certo todo resultante da alma e do corpo”⁹.

Retomando um topos da tradição filosófico-teológica judaico-cristã, Georgio afirma a perfeição do homem todo na medida em que ele foi o primeiro objecto na mente divina ao conceber o universo criável e, por isso mesmo, foi o último a ser criado, enquanto ponto culminante da criação: “Daí se conclui que a nossa condição é melhor do que a dos anjos. O que é também assinalado pela ordem da produção, já que a última obra de Deus foi o homem, que era o primeiro e mais elevado na mente divina, de acordo com a sentença comum dos filósofos, que diz: o que é o primeiro na intenção é o último na execução”¹⁰.

Ora, perguntamos, onde está patente tal eminente superioridade do humano? Em que é que o homem se

eleva acima dos anjos, por exemplo? A resposta de Georgio é inequívoca, ao afirmar que o homem é superior aos anjos porque tem um corpo apto a exprimir todo o universo material. Ora, o universo é também uma “máquina” com uma ordem e perfeição admirável, como é bem realçado no início da obra de Georgio, onde se ressalta a harmonia e proporção, resultantes de um “cálculo” em que a dimensão estético-moral tem um peso considerável. A harmonia musical das esferas e do mundo em geral excede largamente as proporções da matemática e essa harmonia tem uma dupla expressão: física e mental. O corpo é imagem perfeita do universo e, pela mediação do corpo, o homem logra uma expressão mais elevada do próprio Deus: “(...) porque encerra em si a máquina do mundo, os anjos e o arquétipo, como acima explicámos, e portanto tem uma imagem mais expressiva de Deus, no qual, graças à sua marca belíssima, brilham todas as coisas”¹¹.

O corpo exprime todo o universo, todavia não na qualidade de *cópia* ou *imitação* desse mesmo universo. Bem pelo contrário, o corpo é símbolo do universo na qualidade de arquétipo. Trata-se, por conseguinte, de um símbolo primordial: “E mais, o artista supremo fabricou a máquina inteira do mundo simétrica ao corpo humano e toda ela simbólica dele: daí que se jus-

⁸ “Illud quoque observandum est, quod anima non modo vivificat corpus, sed regit, et moderatur ipsum totum, et omnes eius partes” (*Ibid.*, p. 324).

⁹ “Nam homo completus, este x anima et corpore quoddam totus resultans” (*Ibid.*, p. 361).

¹⁰ “Unde et nostra conditio, melior quam conditio angelorum concluditur. Quod etiam declarat productionis ordo: Nam ultimum Dei opus fuit homo: qui primus et excellentior erat in divina mente, ex communi philosophorum sententia, qua dicitur. Quod est primum in intentione, est ultimum in executione.” (*Ibid.*, p. 363).

¹¹ “(...) quia continet in se mundi machinam, angelos, et archetypum, ut supra explicavimus, ideo habet expressiorem imaginem Dei, in quo sua pulcherrima nota relucet omnia” (*Ibid.*, p. 364).

tifique totalmente chamar mundo grande àquele e pequeno a este.”¹².

O artista supremo ajustou “a máquina inteira do mundo” ao corpo humano e não o inverso. Na escala expressiva dos seres, uma e outro não estão no mesmo plano: há um primado do corpo sobre a configuração do mundo.

O confronto com a representação extraordinariamente influente do *Tímeu*, de Platão, é elucidativa da viragem operada por Georgio. De acordo com o *Tímeu*, a boa ordem do cosmo pressupõe um modelo (“paradigma”) perfeito à imagem do qual o cosmo é produzido pelo Demiurgo. Para Platão, esse modelo identifica-se com o próprio mundo inteligível¹³. A reversão teológica, metafísica e epistemológica operada por F. Georgio consiste em deslocar o plano primordial e arquetípico do mundo das ideias para a estrutura do corpo humano, que é assumido como fonte de

inteligibilidade do mundo inteiro. Por conseguinte, o corpo “terrestre, feito de terra” não é uma massa opaca, mas a transparência do mundo, a imagem concentrada da sua ordem, beleza e perfeição.

Numa visão histórica retrospectiva, *De harmonia totius mundi cantica tria* é uma obra que vale a pena revisitar. A sua linguagem é a de um artista e de um teólogo maravilhado com as imensas virtualidades do corpo, mas que não deixa de nos interpelar pelo lugar primordial concedido ao corpo.

Num quadro teórico afim do de F. Georgio, regulado por um sistema perfeito de analogias e correspondências entre o micro e o macrocosmo, os *Diálogos de Amor* (1535), de Leão Hebreu, o corpo é igualmente assumido como imagem, símbolo, vínculo no interior de um cosmo regulado pelo amor entendido como força de união: “Sofia – Assim é, porque o amor é um espírito vivificante que penetra todo o mundo e é um laço que une o universo”¹⁴. O amor cósmico universal, exprime-se pela harmonia, música e correspondência no interior de cada ser e nas relações entre eles. Na qualidade de médico e filósofo, Leão Hebreu manifesta uma sensibilidade especial à ligação entre todo e parte, seja à escala de todo o universo, seja de cada indivíduo vivo:

“Fílon – Entre céus, planetas e estrelas há tal conformidade de natureza e essência, que nos seus movimen-

¹² “Imo ipse opifex summus totam mundi machinam, symmetram corpori humano et totam ei symbolicam fabricavit: unde non immerito ille magnus, hic autem parvus mundus nuncupatur” (*Ibid*, p. 335).

¹³ “Mas ainda é necessário que investiguemos o seguinte, acerca do mundo ordenado: a partir de qual dos paradigmas o produziu aquele que o fez, se foi a partir daquilo que é idêntico e igual a si mesmo, ou a partir daquilo que foi gerado. Ora, se este mundo ordenado é belo e se o demiurgo é bom, é claro que ele olhou para o que é eterno; mas se fosse o contrário, coisa que nem é permitido supor, teria olhado para o que é gerado. Mas é evidente para todos que olhou para o que é eterno; porque o mundo é a mais bela de todas as coisas que foram geradas, e o demiurgo a melhor das causas. E assim, aquilo que foi gerado foi produzido pelo demiurgo, a olhar para o que é apreensível pelo raciocínio e pelo pensamento e é idêntico.” (PLATÃO, *Tímeu*, 29 a-b, tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2004, p. 66).

¹⁴ HEBREU, Leão, *Diálogos de amor*. Lisboa: INIC, 1983, p. 148.

tos e actos se correspondem com tão grande proporção que, de diversos, se forma uma harmónica unidade: por isso, mais parecem diversos membros de um corpo organizado que diversos corpos separados. E assim como de diversas vezes, uma aguda e outra grave, se gera um canto pleno, suave ao ouvido, e faltando uma delas se corrompe o canto todo, ou seja, a harmonia, assim destes corpos diversos em grandeza e movimento, graves e leves, em virtude da sua proporção ou conformidade, se forma uma composição harmónica tal e tão compacta que, se falhasse a mínima partícula, se dissolveria o todo.”¹⁵ O ajustamento perfeito entre todo e parte a nível cósmico é análogo ao que se encontra num “indivíduo humano, em quem a perfeição de uma das suas partes, como o olho ou a mão, não consiste só, nem principalmente, em serem lindos os olhos ou bela a mão, nem no ver muito dos olhos, nem ainda em fazer a mão muitas habilidades, mas sim, antes de mais e principalmente, consiste em que os olhos vejam e a mão faça aquilo que convém ao bem da pessoa toda, tornando-se mais nobre e excelente pelo serviço que presta a toda a pessoa, já que a própria formosura é acto próprio”¹⁶. A fórmula de Hebreu é insuperável pela concisão, precisão e riqueza de sentido: *a própria formosura é acto próprio*. O que está em jogo é a beleza: beleza da parte, beleza do corpo todo, beleza da pessoa. A beleza não

está na imagem imóvel e fixa de alguma coisa, mas no funcionamento ajustado, na acção que emana dessa mesma coisa e a eleva a um estágio superior de perfeição. Bela é a obra que se realiza na imanência de uma vida plena, intensificada pelo mais puro amor.

Nestes *Diálogos* entre amante (*Fílon*) e amada (*Sofia*), o amor é desejo de união movido pela beleza da amada. Ora, a beleza de Sofia está impressa no seu corpo gracioso, mas ela é uma marca da própria Beleza primordial infinita, que torna belas as coisas que dela participam. Por conseguinte, o corpo da amada é revestido de uma auréola ideal que lhe confere uma maior perfeição. Neste quadro, a imagem fabricada pela imaginação adquire uma força simbólica que o corpo enquanto tal não tem. Efectivamente, a imagem idealizada do corpo inscreve-se num plano de sobre-realidade, em face do corpo físico. A fixação do amante na imagem da amada fabricada pela imaginação é tão forte e impressiva que inibe a percepção de Sofia no seu modo físico de presença pelos sentidos exteriores. A imagem interior assume o estatuto primordial de modelo do corpo físico.

Em páginas de grande beleza literária e intensidade emocional, no início do III Diálogo, Leão Hebreu descreve a fenomenologia do amor, expresso numa alteração do regime normal da percepção. Logo pela manhã, Filon cruza-se com Sofia, mas não vê nem ouve:

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

“Sofia – Fílon! Ó Fílon! Não ouves ou não queres responder?”

Fílon – Quem me chama?

Sofia – Não passes assim tão apressado: escuta um pouco.

Fílon – Estás aqui, Sofia? Não te tinha visto: passava adiante sem dar por nada.

Sofia – Aonde vais com tanta devoção, que não falas, nem ouves, nem vês os amigos à tua volta?”¹⁷

Como explicar tamanha desatenção de Fílon, que não reconhece Sofia? Pela contemplação da imagem da “radiante formosura” de Sofia “no coração da mente” de Fílon:

“Sofia – Deixemos isso de eu ter ou não conhecimento das tuas paixões, e diz-me abertamente: o que é que te fazia agora tão pensativo?”

Fílon – Já que gostas que eu exprima aquilo que já sabes, digo-te que a minha mente, recolhida, como costuma, na contemplação da beleza em ti formada e nela por imagem gravada e sempre desejada, fez-me descurar os sentidos exteriores.

Sofia – Ah! Ah! Fazes-me rir! Como se pode com tanta eficácia gravar na mente aquilo que, estando presente, não consegue entrar pelos olhos dentro?

Fílon – Dizes a verdade, Sofia; pois se a tua radiante formosura me não tivesse entrado pelos olhos, não me poderia ter trespassado, como fez, os sentidos e a fantasia, nem, penetrando-me até ao coração, teria tomado por morada eterna, como tomou, a minha mente, enchendo-a da escultura da tua imagem;; que não tão depressa os raios do Sol perpassam os corpos celestes ou os elementos que lhe estão debaixo até à

Terra, como em mim fez a imagem da tua beleza, até se instalar no centro do coração e no coração da mente.”¹⁸

Estamos em face de uma cena alucinatória, em que o investimento do desejo se faz sobre um objecto imaginário. Para Leão Hebreu, não há aí qualquer problema. Como médico e filósofo, conhece ele a verdade do ditado: *o amor é cego, mas vê*. É cego para a aparência imediata, mas não para uma outra forma de realidade, que só pelos sentidos interiores pode ser alcançada. De facto, amar é um modo particular de ser e de ver: o mundo daqueles que amam é diferente do daqueles que não amam. O amor transfigura o olhar, revestindo o corpo de uma auréola simbólica donde irradia uma forma especial de beleza. A imagem da amada não anula a materialidade do corpo, mas confere-lhe uma nova significação. A visão interior da imagem gravada na alma inscreve o corpo físico numa região mais essencial da realidade do eu. O mais íntimo e essencial não se vê.

A relação entre corpo e imagem assume uma forma muito especial na obra inaugural da medicina moderna, *De humani corporis fabrica*, publicada no mesmo ano do *De Revolutionibus orbium coelestium*, (1543), de Copérnico, com que habitualmente se marca o início da revolução científica.

A *fabrica* de Vesálio é uma obra inovadora em que a imagem tem uma função muito importante. Essa relevân-

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

cia está patente, desde logo, em que as gravuras são da autoria de Giovanni da Calcar (1499-1546), um artista da escola de Ticiano. De facto, como veremos, a imagem não se limita a ilustrar posto que ela mostra o que é dado na experiência sensível, mas também algo de mais profundo e invisível: a harmonia íntima das partes.

Vesálio combina dois registos distintos: um registo descritivo, em que se apresenta a anatomia dos diferentes sistemas – ósseo, muscular, circulatório, nervoso, digestivo e reprodutor, merecendo o coração e o cérebro especial relevância, o tratamento de cada um deles ocupando todo um livro – e dos órgãos que os constituem, de uma forma muito minuciosa; um registo explicativo, em que se elucida o ajustamento do órgão à função, num quadro fisiológico mas também estético-teológico. A noção de harmonia, que se desdobra em “semelhança” e “união”, tem uma força explicativa muito grande. Isso é muito patente logo no livro I, sobre os ossos, em especial nos capítulos IV e V. Aí o autor coloca-se questões sobre o porquê da fábrica do corpo, que não encaixam naquilo que podemos designar como uma inteligibilidade meramente científica. A título de exemplo, refira-se a questão de porque é que somos constituídos por uma quantidade imensa de ossos com tamanho e forma variáveis, em vez de sermos formados de uma peça única, à maneira de uma estátua: “Não foi possível simultaneamente conceber e construir os ossos do

corpo humano à maneira de um osso único e contínuo, à maneira da pedra de uma certa estátua. Com efeito, embora assim a fábrica do homem estivesse menos sujeita a ofensas, e os ossos da mesma lograssem uma sede mais firme e não pudessem desconjuntar-se nem torcer-se, todavia, porque o homem de modo nenhum devia ser destituído de movimento (que se julga ser o mais próprio do animal) e, posto que o movimento se não efectua sem divisões e juntas, isso levou a que o homem fosse fabricado a partir de muitos ossos”¹⁹.

Esta questão inscreve-se numa abordagem que toma em consideração o estatuto artístico da natureza enquanto produção do artista supremo (*summus opifex*), que é mencionado no início deste livro e aparece recorrentemente, por vezes com o epíteto de “arquitecto do nosso corpo (*corporis nostri architectus*), e. g. ao mencionar a “fábrica” do coração. É uma maneira de olhar que acompanha a obra toda, em que o corpo é frequentemente designado como artificio (*artificium*), quer dizer, o produto de uma arte. Por exemplo, a propósito dos vários elementos que constituem os olhos e respectiva ligação, Vesálio refere “a muito artificiosa costura da fábrica do olho” (*artificiosissima suturae fabricae oculis*)²⁰, ou, a propósito da “admirável estrutura do ouvido”, o autor compara-a à estrutura de um instrumento musical, defenden-

¹⁹ VESALIUS, Andreas. *De humanicorporis fabrica libri septem*. Basileae, Oporin, 1543, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

do a maior perfeição do ouvido (*ibid.*, p. 35). A natureza, na qual sobressai pela sua excelência o corpo humano, é obra da arte suprema, divina, incomparavelmente superior à arte humana. A natureza é artística pela sua gênese e também pelo seu modo de operação. Vesálio qualifica-a como genesiaca (*parens*), providente (*providens*), as suas obras são verdadeiramente admiráveis (*admiranda*). Apesar de seguir a explicação tradicional do movimento sanguíneo, cuja beleza fica muito aquém da circulação descoberta por W. Harvey quase um século depois, Vesálio não deixa de se espantar com a perfeição desta fábrica orgânica: “Esforçar-me-ei por expor ordenadamente os órgãos fabricados pela potência incrível e divina do artífice mediante os quais se realizam todas estas coisas e por que razão se consomem estas obras admiráveis da Natureza”²¹.

Qual é, então, a função das muitas imagens que integram a obra? Elas mostram aquilo que o anatomista observa, mas também a proporção e boa ordem do corpo e respectivos órgãos. Harmonia, proporção, ordem e beleza não se vêem, mas dão a ver, na qualidade de princípios imanentes à própria natureza. Isso é muito evidente no mais extenso livro, o II, “Sobre os ligamentos e os Músculos”, onde a imagem supre a insuficiência do dado empírico. As imagens (ver gravuras 1 e 2) não se limitam a ilustrar o dado observado, elas ostentam

tam uma ordem e perfeição que é em larga medida efeito do olhar.

Francisco de Holanda (1517-1585), um pintor que reflecte sobre a sua arte, que partilha a ideia da perfeição do corpo humano enquanto obra da arte divina: “Ora, mais claramente pintou elle [Deus] por sua própria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento absulutíssimo que é o homem”²². Proporção, fábrica, correspondência, harmonia são conceitos nucleares de Francisco de Holanda, em sintonia com os autores de que falámos anteriormente. O corpo é entendido como uma máquina em que o todo e as partes se ajustam reciprocamente: “Cada parte do edificio devião de ter correspondência com toda a máquina”²³. Na esteira da tradição platónico-aristotélica, Holanda assume a arte como imitação da natureza e muito especialmente do corpo humano. No entanto, a arte significa também invenção, manifestando aquilo que não foi ainda visto por ninguém:

“A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É emitação de Deos e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.”²⁴

²² HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 105.

²⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

²¹ VESALIUS, Andreas, *De humanicorporislibris septem*. 2. ed., Basileae, Oporin, 1555, p. 709.

A arte, e mormente a pintura como expressão artística mais elevada, tem a função de reinventar a natureza, elevando-a a um grau de perfeição que se não encontra nas obras imediatamente visíveis da natureza. A arte aperfeiçoa a natureza, revelando a sua dimensão íntima e essencial. A pintura deve, pois, tornar visível o invisível, aquilo que o olhar comum e o próprio olhar científico não podem dar. De facto, é muito interessante que Holanda afirme a necessidade do estudo anatómico por parte do pintor, para apreender as correspondências e proporções, mas a sua tarefa é ir mais longe, penetrar para lá da imediatez dos fenómenos que se oferecem ao olhar objectivante, até ao fundo oculto, donde nasce toda a ordem e harmonia das coisas:

“ E da natumia, ossos e atamentos, músculos e peixes dos corpos humanos, e como está cuberta a carne com a pelle (...) por que não somente o valente debuxador ha conhecer e pintar como stão as suas obras pola superficie exterior, que todos vem, mas inda ha de saber a razão de como no oculto e interior, que não se mostra, stão perfeitamente todas as cousas.”²⁵

O que o artista desvenda no íntimo secreto das coisas não é nada de transcendente nem alguma essência ideal, o que ele desvenda é a forma inicial das coisas que nos fazem ser da maneira que somos e constituem o nosso modo de habitação do mundo. Essa forma inicial, geométrica e bela, tem nome: corporeidade.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

Conclusão

Este trabalho apresenta de uma forma condensada, o esboço de um programa mais vasto, que visa contribuir para uma história ainda muito lacunar. De facto, como assinala um pensador com obra feita, J. Pigeaud, “A história do corpo continua por fazer. Porque é necessário passar ao mesmo tempo pelo interior e pelo exterior.”²⁶ Nele se procurou simultaneamente delinear o quadro geral da visão renascentista do corpo e fornecer exemplos típicos dessa mesma visão.

Sem excluir outras manifestações culturais, nomeadamente filosóficas, é justo reconhecer que a focagem renascentista do corpo se constitui no ponto de articulação entre ciência e arte e muito especialmente entre medicina e pintura. A acção humana tal como a divina tem uma natureza pictórica, segundo um *leitmotif* que molda a visão estético-teológica então predominante, e, por seu lado, o corpo humano é visto como a mais perfeita máquina da natureza, o arquétipo que serve de modelo para compreender a estrutura do universo e o corpo artificial que é a sociedade politicamente organizada. Na expressão lapidar de L. Fuchs, um médico e botânico notável que assume plenamente a validade da obra de Vesálio: “Finalmente, Deus, mediante a própria distribuição das partes do corpo humano, forneceu uma certa imagem

²⁶ PIGEAUD, Jackie. *Poésie du corps*. Paris: Payot, 1999, p. 191.

da polícia e da cidade” (*Ipsa denique partium humani corporis distributione Deus imaginem quandam politiae ac civitatis proposuit*)²⁷.

Fontes

FUCHS, Leonhart. *De humani corporis fabrica epitomes*. Lugduni, 1551.

GEORGIUS, Franciscus. *De harmonia mundi totius cantica tria*, Paris, A. Berthelin, 1547.

HEBREU, Leão. *Diálogos de amor*. Lisboa: INIC, 1983, p. 148.

HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga,(???)* p. 24.

VESALIUS, Andreas. *De humanicorporis fabrica libri septem*. Basileae, Oporin, 1543.

VESALIUS, Andreas. *De humanicorporis libri septem*. 2. ed., Basileae, Oporin, 1555. (???)

Bibliografia

ERNOULT-MEILLET. *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Paris, Klinckieck, 1939.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa: Edições 70, 1988.

JAQUET, Chantal. *Le corps*, Paris, PUF, 2001.

LEIBNIZ, G. W. *Carta a Jacob Thomasius*, 30.04.1669, *Sämtliche Schrifte und Briefe*, Reihe II, Band 1, Berlin, 1987.

PIGEAUD, Jackie. *Poésie du corps*. Paris: Payot, 1999.

PLATÃO, *Timeu*, 29 a-b, tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

²⁷ FUCHS, Leonhart. *De humani corporis fabrica epitomes*. Lugduni, 1551, p. 17.