

SOBRE A EXPRESSÃO DO ESPÍRITO NA OBRA DE ARTE

Felipe de Andrade Abreu e Lima*

Sobre Arte e Espírito

"Ars longa, vita brevis"
Sêneca, *De brevitate vitae*

Initium dimidium facit, diziam os latinos. Início com esta citação a vereda de escrever este ensaio sobre o presente tema e, ainda, apresento minha opinião individual acerca de um ponto que considero relevante aos leitores. Venho por meio de minhas palavras tentar tornar inteligível algo que pertence ao campo do ininteligível. Sendo mais preciso, venho defender a ideia de que há espírito no ser humano, e este espírito se manifesta por obras de arte de relevante valor estético. Apenas devo lembrar que há um grande problema na relação entre o mundo sensível e o inteligível: o problema da expressão e recepção do espírito por meio da linguagem sensível. A alegoria da caverna, o

mito de Fedro, a filosofia platônica já demonstrou esta problemática de alhures. Formas ou ideias, problemas de expressão ou de percepção; *l'œil de l'âme*.

O processo dialético, a busca da verdade e do conhecimento encontra-se refletido na linguagem de muitas culturas. Dialética: תורה, tese, antítese, nova tese e síntese. O processo de discussão dialética é indefinido, pois a busca do conhecimento pressupõe o que Platão chamou de dialética (*διαλεκτική*), a constante contradição de ideias que produzem outras novas.

Uma cultura e outras culturas, tempos e espaço diferentes e a mesma ideia, que, apesar de mutável, carrega em si a mesma especificidade: a ideia que iniciar um processo dialético converge para seu aprimoramento. Apesar de estarmos falando de

* Doutor em Arquitetura e professor da FAU/USP.

coisas antagônicas, ou seja, de espírito e de matéria, há algo a uni-lo, pois é na matéria que o espírito se materializa, por uma determinada linguagem que varia com as categorias apriorísticas tempo e espaço.

Mas há, de acordo com nosso ponto de vista, ideias imutáveis; formas eternas de onde toda arte de valor estético deriva, além do tempo e o espaço que a produziu. “O Uno, único sábio, quer e não quer ser chamado Zeus”, assim denominou Heráclito de Éfeso a entidade superior que rege o espírito. Lembremos que as concepções do sistema do saber, conceituadas pelo filósofo Georg Hegel¹, dividem-se em três categorias: as ideias de validade universal; as de validade temporária; e a ideia de dialética do saber, da *sophia*, considerando que o conhecimento segue variações ao longo do tempo e do espaço. Nesse sentido chegados até agora devemos conceber, a princípio, que as ideias são formadas por visões de mundo, como é também a tese do filósofo-sociólogo defendida por Karl Mannheim² no início do século XX. As “inteligências flutuantes” (*freischwebend Intelligenz*), menos escravas das regras superficiais do conhecimento social, tendem a superar os “obstáculos epistemológicos”³ que nos impedem de perceber e manifestar o espírito na obra de arte. Outra problemática surgida é o fato de não nos ser ensinado, nas instituições promotoras do saber, perceber a manifestação espiritual na matéria sensível, pois, como mencionou Bacon,

“nos costumes e instituições de escolas, academias, colégios e corpos semelhantes, destinados a abrigar homens de saber e ao cultivo do conhecimento, tudo parece adverso ao progresso do conhecimento”.⁴

Após considerarmos haver, em verdade, uma manifestação do espírito possível na obra de arte, podemos interpretar a lição hegeliana exposta em *Vorlesungen über die Ästhetik*⁵, na qual o autor demonstra a relação entre matéria e espírito, ou seja, entre corporalidade e ideal. Nesse ponto, a estética é entendida por Hegel como a porta de

entrada para a perfeita compreensão da realidade material, para o real significado e entendimento da arte⁶. O belo, para Hegel, possui vida na aparência, sua fonte é o mundo da fantasia e das criações (*Einbildungen*), e o pensamento humano as interpreta de acordo com sua forma ou seu conteúdo. A arte, ou melhor, a bela arte – pois Hegel só considera a bela arte como campo de estudo científico da *Ästhetik* – é a expressão autêntica da filosofia da bela arte entendida como fenômeno espiritual. Contudo, Hegel coloca as dificuldades de estabelecerem-se critérios válidos para expressarmos e percebermos as leis naturais do espírito, visto que este não segue regras do mundo sensível. Assim mencionou Hegel:

*Mas no espírito em geral e sobretudo na imaginação parece que, em comparação com a natureza, reside claramente o arbitrio e o desregramento, o que por si só impede qualquer fundamentação científica. Segundo todos estes aspectos parece que toda bela arte, tanto em sua origem quanto em seu efeito e âmbito de abrangência, em vez de se mostrar adequada ao esforço científico, antes reside em sua autonomia contra a atividade reguladora do pensamento e não se mostra adequada à autêntica investigação científica.*⁷

Acreditamos, portanto, que a arte possui duas dimensões: uma material e outra espiritual, mesmo que sua apreensão ou expressão apresente dificuldades no que toca à linguagem. A primeira dimensão está relacionada com telas, tintas, tijolos e qualquer outro material que venha a ser usado pelo artista. A segunda está relacionada com o conteúdo intrínseco: com o espírito do autor-artista. É exatamente na relação entre esses dois momentos que se encontra a *αἰσθησις*: a percepção harmônica. A beleza perfeita é a adequada percepção desse momento. Nesse momento, a espiritualidade é materializada, transformando o infinito em finito, o ininteligível em inteligível.

É fato que essa relação matéria-espírito não é sempre perfeita, de modo que o artista

Sobre a expressão do espírito na obra de arte

Felipe de Andrade Abreu e Lima

não percebe sempre o espírito de modo completo nem consegue materializá-lo perfeitamente em sua obra de arte. Há, ao longo da história, exemplos de predomínio de uma sobre a outra e vice-versa. Percebe-se haver uma relação dialética (*διαλεκτική*) no fenômeno de busca por uma ciência que descreva a beleza. Enfim, entendemos que o estudo da beleza, visto como ciência estética, é um processo dialético cujos cânones variam ao longo do tempo e do espaço. Há momentos, ao longo da história, nos quais a materialidade predomina sobre a espiritualidade e momentos em que o espírito reina sobre a matéria. Nesse percurso, o ser humano busca a si mesmo pela arte. A arte perfeita, para Hegel, é a arte realista, a representar da forma mais similar possível a realidade e o ser humano. Apenas nesse contexto podemos atingir a máxima compreensão de nós mesmos e, conseqüentemente, da divindade que nos encerra. É no Renascimento que podemos perceber a arte com um momento de transformação do espírito do homem. É quando percebemos que a matéria é encarada de forma divina, na qual surge a verdadeira poesia da arte na materialidade da vida.

A verdadeira função da arte é, pois, levar à consciência os verdadeiros valores do espírito, com um modo inteligível, mas nem sempre compreendido por todos. Compreendemos, portanto, que a arte é um produto espiritual, gerada e manifestada por ele, impregnando o sensível de espírito imaterial. Nesse sentido, a arte é matéria mais do que se pode perceber, pois a partir do momento em que é transformada pela ação do imaterial, agrega valores substanciais que a tornam superior em sua inteligibilidade. Apesar de um inicial estranhamento (*Entfremdung*), a força do espírito reside sempre na forma e no conteúdo da obra material, superando a alienação (*Entäußerung*) e falta de compreensão das intenções do espírito.

No momento seguinte de percebermos haver valores imateriais e intenções do espírito na obra de arte, precisamos estabelecer

os meios científicos de observação de suas manifestações. Vem à tona o paralelismo ou comparação (*paragone*) entre pintura e poesia, *ut pictura poesis*; apenas pontual na *Ars horaciana*. Se a pintura se constitui de três categorias básicas, como entendiam os antigos – circunscrição, composição e luzes – a retórica compõe-se de cinco: invenção, disposição, elocução, ação e memória. Não há, ao menos hoje, paralelismo possível, mas apenas *ars longa*, pois o ideal de *concinnitas* – harmonia – habita o âmago do artista que as compõe. A *compositio* rege-se com a mesma finalidade, a causa é a mesma e o objetivo final é a beleza. O mesmo ideal de comparação podemos ver em Dante, o qual em seu *De Monarchia* escreveu:

Eis portanto o que devemos saber: assim como a arte encontra-se em três níveis, isto é, no espírito do artista, no instrumento e na matéria informada pela arte, também podemos contemplar a natureza em três graus diferentes. (A saber: em Deus como seu criador, no céu como seu instrumento e na matéria).⁸

Retornando ao problema de apreensão do espírito na obra, devemos conceber que, como tentou demonstrar Hegel, as teorias da história e do conhecimento tendem a tornar-se mais amplas e unitárias, gerando sua própria ruína e fragmentação⁹. A chave da liberdade da consciência humana, sua superação para percepção de valores imateriais dentro da própria matéria, ou melhor, manifestados nesta, tende a gerar sua própria negação enquanto manifestação do espírito; conseqüentemente, a dependência humana gera a chave de sua própria consciência e liberdade. O processo dialético do conhecimento traz, imediatamente, em si, sua negação como consciência libertadora do saber. Contudo, o fato de tornar-se um ser pensante sob uso da dialética para tomar consciência do saber, traz consigo o movimento negativo de não ultrapassar a dialética, ou seja, de não superar a visão positiva do conhecimento. Pode-se concluir, ao menos em termos filosóficos, a tendência natural que há em todos os movimentos

Sobre a expressão
do espírito
na obra de arte

Felipe de Andrade
Abreu e Lima

sociais, culturais e intelectuais de regredir após sua evolução. O “dever do saber” (*das werdende wissen*) parece ser a chave da superação da própria dialética. A encruzilhada do conhecimento, desse labirinto, só pode ser superada por uma “teoria crítica” da própria ideia de dialética, podendo, assim, superar sua limitação epistemológica. Enfim, neste ponto de estudo, a visão crítica da própria crítica, da própria história e do próprio processo de apreensão, reprodução ou criação (para os mais otimistas) do conhecimento devem reger nossa análise hermenêutica.

Iniciemos esse processo de autocrítica hermenêutica com a percepção de a meta-ciência de nosso cotidiano não apresentar meios de julgar o belo da arte, ou seja, a manifestação do espírito nas obras. Para conseguirmos tal escopo, faz-se necessário conhecermos o contexto histórico do objeto tratado e do autor da obra, ou seja, a *Παιδεία* – cultura. Em segundo lugar, superar as intenções pessoais de análise e averiguar, hermeneuticamente, as intenções do artista. Superar o conceito ou a ideia de belo que está além das categorias tempo e lugar, sem esquecer que os limites da matéria não estão presentes no imaterial e ininteligível do espírito. Precisamos descobrir, enfim, o que é belo e imaterial na obra de arte, ou seja, o que de espírito se mostrou na matéria. O conteúdo da obra, a forma como se manifestou e como foi apresentado e apreendido pelo espectador. Nesse ponto, merecemos citar uma passagem de Hegel a esclarecer-nos esse processo, afirmando:

Numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior, um significado, por meio do qual a aparição exterior (Außenerscheinung) é espiritualizada. A exterioridade aponta para o que é sua alma.¹⁰

O real significado da obra está sempre além da apreensão imediata. O ver-

dadeiro significado de uma obra de arte está, portanto, sempre além da matéria em si, mas sempre se manifesta por meio dela. O que é interior e ininteligível se apresenta de forma inteligível no exterior. Apenas nesse sentido e contexto é possível, em nosso entender, compreender a verdadeira essência do belo artístico, a real manifestação do espírito na arte. Obviamente, precisamos ter, em nós mesmos, a *idea prima* do belo em si, semelhante ao modelo platônico de pensar-se idealisticamente. Nesse sentido, cabe-nos refletir sobre isso. “*Arte laboratum nulla, simulaverat artem Ingenio Natura suo*”, assim Ovídio descreve a gruta de Diana, sugerindo que a Natura quis imitar a arte¹¹. Não há contradição. A ideia é a origem de todo o processo dialético, mas não é possível atingi-la a não ser pelo espírito. Cícero, em seu *De oratore*, afirma:

Penso que não existe em parte alguma algo de tão belo cujo original de que foi copiado não seja ainda mais belo, como é o caso de um rosto em relação ao seu retrato; mas não podemos apreender este novo objeto nem pela visão, nem pela audição ou qualquer dos outros sentidos; ao contrário, é apenas em espírito e em pensamento que o conhecemos.¹²

Bem antes de Cícero, Aristóteles já havia distinguido o mundo sensível e material do mundo do ininteligível ou imaterial. No que toca à concepção do mundo da natureza e da arte, também reconhece a necessidade de “forma” e “matéria”, visto tudo ser produto do suporte e da forma¹³. Já Sêneca, em uma de suas epístolas, concordando quase plenamente com a visão aristotélica, anuncia que a arte contém, em si,

a matéria de que é produzida, o artista por quem é produzida, a forma em que é produzida e o fim em vista do qual é produzida”¹⁴,

reafirmando quatro de suas cinco categorias. Obviamente, as opiniões acerca do espírito não se esgotam, e o sensível material (*aisthéton*) não se desvaloriza em relação ao ideal imaterial (*noéton*).

Sobre a expressão do espírito na obra de arte

Felipe de Andrade Abreu e Lima

A parábola latina: “arte sem ciência não é nada” (*ars sine scientia nihil est*) atingiu seu ápice como categoria de análise do saber em nosso discurso, neste instante. Contudo, ao longo do tempo, podemos perceber que seu sentido não poderia mais ser aplicado sem sua própria negação. Seria mais correto, talvez, a afirmação de a ciência sem a arte não ser nada (*scientia sine ars nihil est*)¹⁵, já que toda a expressão do espírito produzida precisa da matéria para se manifestar, criando sua própria limitação material. Essa distinção parece superar-se apenas com o “devir do saber” (*das werdende wissen*), como chave da superação dialética desse fenômeno na arte. Concluímos apenas o que já foi dito inicialmente: a arte é longa e a vida breve.

Arquitetar o Espírito

Imagina que alguém expõe por escrito as regras da sua arte e um outro aceita o livro como sendo a expressão de uma doutrina clara e profunda; esse homem seria um tolo, pois não entendendo a advertência profética de Amon, atribuiria a teorias não escritas mais valor do que o de um simples lembrete do assunto tratado. Uma vez escrito, o discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores mas também entre os que não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve.

Platão

Num amplo contexto, ainda tão complexo, de tentativas, estilos e meios, de novas expressões artísticas e teóricas pelas quais a arte e, como pretendo usar como modelo, a arquitetura em espacial, passaram desde suas primitivas manifestações – ou como as recentes manifestações do futurismo italiano após 1909, a Deutscher Werkbund, antes da guerra na Alemanha, e até mesmo o art déco em seus segundos passos, ainda outros fauvistas e cubistas – podemos anunciar que o artista pretende fazer algo além do material em suas simples facetas industriais: ele pretende formar um estilo pessoal de formação espiritual. O futuro de minha arte é a tradição. Olhar o passado para pensar o futuro. Essas parecem ser palavras que artistas pensariam antes de executar suas obras.

Imagino que o leitor esteja familiarizado com a temática da arte, mas consi-

dero rico um pequeno passeio em algumas linhas antes de falarmos sobre a possibilidade de arquitetar o espírito através com a obra de arte de alto valor estético. Nesse sentido, falemos de arte, em especial das artes em sentido de liberais, ou melhor, de artes intelectuais.

A pintura, por exemplo, tomada como expressão artística de alto valor estético, deve expressar uma ideia por meio dos elementos físicos, simbólicos e compositivos. Os aspectos físicos de uma pintura são o material pictórico, o objeto no qual se pintou e as diversas características de cada elemento da pintura. Os aspectos simbólicos englobam, além das diversas cores e suas intenções, os valores que são tratados e expressos nas obras, como os temas, a relação compositiva, os efeitos de luz e sombra, de claro-escuro, de precisão do traço ou efeitos de realismo figurativo. Por fim, os elementos compositivos são os que pretendem, com o uso dos elementos físicos e simbólicos, expressar algo de alto valor estético. Nesse sentido, a composição é a máxima emulação da obra por meio dos aspectos materiais, é aquela ferramenta na qual o espírito pode se manifestar mais claramente.

Mas há ainda outras particularidades nesses elementos da pintura, pois, quase sempre, eles estão relacionados entre si, sem podermos pensá-los separadamente. Compor uma tela com paisagens traz a obrigação de pensar-se os efeitos de luz e sombra, as diversas tonalidades da mesma cor ou sua variação, os planos pictóricos, a relação de todos esses elementos entre si. A perspectiva, quando pensada intencionalmente, também deve considerar os efeitos de visão e suas variações a partir do plano do observador. E ainda mais: o interior do artista.

O tema do interior ou do espírito do artista, expresso na obra de arte, é mais complexo do que os elementos mencionados anteriormente, pois o imaterial de uma obra é, definitivamente, *omnia materia exclusa* – além de toda a matéria. A pintura ou qualquer outra arte ou expressão deve surgir a

Sobre a expressão do espírito na obra de arte

Felipe de Andrade Abreu e Lima

partir da ação de seu autor, obviamente. Contudo, antes de ser expressa pelo ato, ela surge de uma intenção, de um processo de *emulatio*, ou melhor, de uma tradução e emulação do autor de seus pensamentos. Assim sendo, a ideia a ser expressa está, em um primeiro momento, no interior do artista, mas é expressa apenas pelo ato e fazendo uso dos elementos físicos. Para expressar conceitos e ideias, valores e virtudes, o artista deve emular seus pensamentos por meio dos elementos pictóricos e ajustá-los em uma composição. O ato deve existir para que haja a arte, mas sem a ideia interior do espírito do artista não há como agir. É nesse ponto que entra o juízo estético do artista, pelo qual seleciona e arquiteta as ideias através de seus atos. Os sonetos do florentino Michelangelo Buonarroti expressam bem esta percepção da expressão do espírito por meio da arte. No soneto LXII de 1533-1534 escreveu:

*Dimmi di grazie, Amor, se gli occhi mei
Veggon 'l ver della beltà, ch'aspiro,
O s'io l'ho dentro, allor che, dov'io miro,
Veggio scolpito el viso di costei.*

*Fala-me por graça, Amor, se meus olhos
Vêem realmente a beleza, que aspiro,
Ou se eu a tenho dentro de mim, quando,
onde eu olho,
Vejo esculpido o rosto dela.*¹⁶

Pensar o espaço no mundo atual, baseado num contexto matemático de espaço, reduz-se a geometrizar o espaço projetado e tentar refletir uma ideia central: transformar o homem por meio da arte e conduzi-lo a uma transformação interior. A percepção matemática do espaço, atingida pelo instinto geométrico, evidencia uma concepção de que, por um processo de emulação, pode-se perceber a realidade de modo unívoco. A percepção do espaço, sendo diretamente expressa pela arte, e de sua concepção artística, conduz o artista ao posto de criador de percepções, pois, a arte se torna a expressão de algo imaterial por meio do que há de material, ou melhor, do ideal imaterial (*noéton*) por meio do material (*aisthétion*); lembrando que o ob-

jetivo final é sempre a expressão da harmonia (*concinnitas*), por intermédio da dialética (*διαλεκτική*). A (*αισθησις*) a percepção harmônica nasce no momento em que a espiritualidade do artista é materializada, transformando o infinito em finito, o ininteligível em inteligível. Platão e Aristóteles confirmam todas as variáveis contidas para a compreensão da arte como expressão de algo maior, algo imaterial. Platão, por exemplo, menciona:

*... as artes ou as ciências que se relacionam com a arquitetura ou com qualquer outra forma de construção manual, estão ligadas originalmente à ação e seu curso à ciência faz com que sejam produzidos corpos que antes não existiam.*¹⁷

Arquitetar é criar percepções de espaço. O termo *arkhitekhton*, em Platão e Aristóteles, designa o profissional que dirige os trabalhos a partir de sua concepção intelectual. Para Aristóteles, por exemplo, o arquiteto é o mais sábio projetista. Em sua *Metafísica* Aristóteles mencionou, por exemplo, que o homem de experiência parece ser superior ao possuidor de conhecimentos sensíveis, o artista ao homem de experiência, o arquiteto ao artífice, e as ciências teóricas às ciências práticas.¹⁸ O primeiro teórico da arquitetura, Vitruvius, autor do célebre *De architectura libri decem*, diz: *A arquitetura depende da ordem (ordinatione), da simetria (eurythmia et symmetria et decore et distributione), da propriedade (dispositione), da economia e do ritmo.*¹⁹

Pintar murais, projetar mobiliário, desenhar pisos, criar composições, essas são todas as mesmas coisas: pensar o espaço do Homem. Projetar o uso e seu ambiente: coordenar processos interiores e criar sugestões. Esta é uma das funções do arquiteto: sugerir. O arquiteto é, sob esse ponto de vista, responsável por aqueles que irão fazer uso dos espaços que projetou.

A arte do arquiteto e demais artistas de modo amplo existe no desejo de moldar os espíritos através de sua expressão. Arquitetar é pensar no que há de mais interno e íntimo do ser, é pensar o seu espírito, aquilo que é além das categorias tempo e espaço.

Sobre a expressão do espírito na obra de arte

Felipe de Andrade Abreu e Lima

Consideração final

A água do mar é a mais pura e a mais poluída; para os peixes, é potável e salutar, mas para os homens é impotável e deletéria. O quente é o mesmo que o frio, pois o frio é o quente quando muda.

Heráclito de Éfeso

Conceber o espaço a partir de preceitos matemáticos e geométricos. A antropometria se torna evidente e é, sem dúvida, inevitável quando se pensa o espaço e seu uso através do Homem, pois este deve ser a medida de todo o projeto. Essa é já, por si só, uma ideia dos antigos helenísticos. Nesse mesmo sentido, os conceitos de *compositio* e *concinnitas* refletem-se por meio de uma constante busca da harmonia do conjunto projetado.

A ideia que o espírito se manifestar pela matéria pode ser colocada em cheque, mas sua eliminação anula a ideia de arte e de expressão individual. Ao contrário, pensar que o imaterial (*noéton*) pode ser expresso pelo material (*aisthétion*) conduz-nos a um constante processo interior de dialética (*διαλεκτική*).

Nesse mesmo caminho atual de crítica social no qual devemos repensar a formação dos artistas, podemos anunciar a necessidade de releer e emular os conceitos clássicos de ordem (*ordinatione*), da simetria (*symmetria*), ritmo (*dispositione*) e outros mais, sem sermos extensivos. A superação do atual contexto artístico é reflexo do mundo social que vivemos e produzimos. A superação parece estar plena de tradição clássica, e esse fato justifica nossa capacidade de inovar, pois só há inovação com a superação das tradições. De fato, não se pode superar o que não se conhece ou domina – essa é uma das máximas do processo dialético.

O “devir do saber” (*das werdende wissen*) parece ser, definitivamente, a chave da superação da própria dialética. Dialética: (*διαλεκτική*): תורה, tese, antítese, nova tese e síntese. O processo dialético é, mesmo, indefinido, o conhecimento pressupõe a constante contradição de ideias. Para tal escopo, basta haver o que os latinos chamam de:

Initium...

Sobre a expressão
do espírito
na obra de arte

Felipe de Andrade
Abreu e Lima

Notas

¹ HEGEL, Georg W.. Fenomenologia do espírito. Petrópolis: Vozes, 2000. A tese principal da qual se ocupa o texto é, em nosso entender, a ideia de divisão categórica do conhecimento nas categorias apresentadas de validade universal, temporária e dialética.

² MANNHEIM, Karl. Ideologia e utopia. Porto Alegre: Globo, 1952, p. 137-138.

³ O termo citado foi anunciado pela primeira vez, em meados de 1930, pelo filósofo e cientista francês Gaston Bachelard.

⁴ Apud: BURKE, Peter. Uma história social do conhecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.12.

⁵ HEGEL. G.W.F. Cursos de estética. São Paulo: Edusp, 2000.

⁶ A estética, como ciência propriamente dita e ensinada em universidades, surgiu em meados de 1740. Seu fundador, o filósofo Baumgarten (1714-1762) referia-se à estética como a faculdade interior do ser humano em conhecer a percepção da harmonia universal (em grego *αισθησις*, ou seja, percepção harmônica).

⁷ Idem. Cursos de estética. Introdução, v. I, p.31.

⁸ Alighieri, Dante. *De monarchia*. II, 2. Ver também a colocação de São Tomás de Aquino: "Daí que os produtos da arte sejam chamados de verdadeiros em razão da ordem que ocupam em relação ao nosso intelecto: uma casa, com efeito, é chamada uma verdadeira casa quando consegue se assemelhar à forma imanente ao espírito do artista." *Suma teológica*, I, 1, 16, artigo 1. Fretté-Maré, I, apud: PANOFISKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.186-187.

⁹ Ibidem. Fenomenologia do espírito. Capítulo IV. Petrópolis: Vozes, 2000.

¹⁰ Idem. Cursos de estética. Introdução, v.I, p.43.

¹¹ OVÍDIO. *Metamorfose*. Livro III, 158. Tradução nossa.

¹² CÍCERO. *Orator ad brutum*, II, 7, apud: PANOFISKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.162.

¹³ As cinco categorias metafísicas de Aristóteles são: "matéria", "forma", "causa", "fim" e "motor". Ver: ARISTÓTELES. *Metafísica*. VII, 7, 1032.

¹⁴ SÊNECA. *Epístolas*. LXV, 2. "Nossos estóicos afirmam, como sabes, que na natureza das coisas existem duas delas: a causa e a matéria. A matéria é inerte; é uma coisa passível de receber todas as formas e que não agiria se ninguém a pusesse em movimento. Em troca, a causa, isto é, a razão, informa a matéria e dá a ela a feição que lhe agrada; a partir desta, ela produz obras diversas. Devem portanto necessariamente existir aquilo de que é feita e aquilo que a faz. No segundo caso, trata-se da causa; no primeiro, da matéria", apud: PANOFISKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.165.

¹⁵ *Scientia sine ars nihil est* – Construção nossa.

¹⁶ MICHELANGELO, Buonarroti. Sonetos, apud: BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália. 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.89. Tradução nossa.

¹⁷ PLATÃO. *Diálogos*. Porto Alegre: Globo, 1961, p.271

¹⁸ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1987, p.7.

¹⁹ Texto original: *Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece ὀργάνη dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διάθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οἰκονομία dicitur* (Vitrúvio. Livro I, Parte II). Tradução nossa. Os textos em grego são incluídos no texto em latim, por Vitrúvio.

Sobre a expressão
do espírito
na obra de arte

Felipe de Andrade
Abreu e Lima

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALBERTI, Leon Battista. *On the Art of Building*. In: Ten Books. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach and Robert Tavenor. Cambridge / Londres: MIT Press, 1988.

_____. *L'Architettura*. Tradução de Giovanni Orlandi e Introduzione di Paolo Portoghesi. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1989.

_____. *De Re Aedificatoria*. Firenze: 1485. Texto original.

_____. *Da Pintura*. São Paulo: Unicamp, 1999.

_____. *I Libri della Famiglia*. Torino: R. Romano e T. Tenenti, 1969.

ALIGHIERI, Dante. *Monarquia*. São Paulo: Editora Escala. Coleção Grande Obras do Pensamento Universal, volume 11. De Monarchia. Disponível em: www.greatdante.net.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

_____. *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1984.

_____. *Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Victor Civita, 1973.

_____. *Política*. Madri: Alianza, 1986.

_____. *Metafísica*. Madri: Gredos, 1987.

_____. *The Metaphysics*. Londres: Heinemann, 1956.

_____. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1987

_____. *Coleção: Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália. 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BURKE, Peter. *Sociologia e história*. Lisboa: Afrontamento, 1970.

_____. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. *O Renascimento italiano*. Cultura e sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CÍCERO, Marco Túlio. *Orações*. São Paulo. Editora Atena, 1950.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Nacional, 1966.

_____. *Lições de sociologia: a Moral, o Direito e o Estado*. São Paulo: T.A. Queirós/Edusp, 1983.

_____. *A divisão do trabalho social*. Lisboa: Presença, 1984.

GARCIA, F. *Introdução crítica ao conhecimento*. Campinas: Papyrus, 1988.

GARCIA MORENTE, Manuel. *Fundamentos de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

GARDNER, Patrick. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Presença, 1984.

_____. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1988.

HEGEL, Georg W. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Curso de Estética*. Coleção Clássicos. São Paulo: Edusp, 2000.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Porto Alegre: Globo, 1952.

_____. *Sociologia sistemática. Uma introdução ao estudo da sociologia*. São Paulo: Pioneira, 1962.

_____. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Sobre a expressão
do espírito
na obra de arte

Felipe de Andrade
Abreu e Lima

OVÍDIO. *Metamorfose*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PLATÃO. *Diálogos*. Porto Alegre: Globo, 1960.

_____. *Diálogos: Fédon-Sofista-Político*. Porto Alegre: Globo, 1961.

_____. *A República*. In: "Coleção: Os Pensadores". São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SÊNECA, Lúcio Aneo. *Epístolas*. In: "Revista Letras Clássicas 3". São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, Dezembro de 1999.

VITRUVIO. *Da Arquitetura*. (Vitruvii de Architectura Libri Decem). São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *I Dieci Libri della Architettura*. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1997. Edição Fac-Simili de Daniele Bárbaro, 1567.

_____. *De Architectura Libri Decem*. A cura di Franca Bossalino. Roma: Edizioni Kappa, Roma, 2002.

Sobre a expressão
do espírito
na obra de arte

Felipe de Andrade
Abreu e Lima