

O ESTUDO DA REPRESENTAÇÃO HUMANA E A CIÊNCIA DA FORMA

Maria de Fátima do Nascimento Alfredo

Mestre em Artes Visuais PPGAV/EBA/UFRJ

fatimalfredo@yahoo.com.br

“Sabemos que a história da representação da figura humana se encontra atravessada pelo ato de conhecer o universo pelo próprio homem. Nesse sentido, ao revermos nossa história, nos vemos a identificar e compreender as diferentes configurações culturais, conformadas por percepções sociais, filosóficas, religiosas e científicas. Subjacente às manifestações expressivas de cada cultura, projetos imersos na consciência perceptiva que tais sujeitos produziram sobre o mundo, encontram-se as projeções do homem. Assim, ao se projetar, o homem se lança à aventura de conquistar o seu lugar no mundo.” (Derdik, 1990)¹



Figura 1- Nu feminino deitado (Academia Carvão/Tela -78,0 x 155,0 cm) - Marques Junior. Arquivos do M.D.J.VI/UFRJ

A Natureza é provida de sistemas naturais de proporções que facilitam os fundamentos para o trabalho dos artistas, arquitetos e outros dessa área. Se nos atentarmos para o detalhe de que a Matemática está presente nessa misteriosa relação de beleza, com suas regras, ordens e proporções,

adentramos no mundo das ciências da medição e vemos a beleza nas obras naturais e nas que conseguimos criar usando essa técnica em nosso proveito.

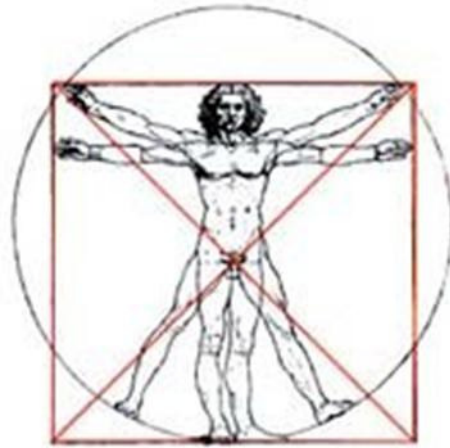


Figura 2 – O Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci.

O corpo humano apresenta as seções áureas da mesma maneira que as plantas e animais a apresentam. O rosto humano, igualmente as demais partes do corpo guardam essa relação com a Ciência da forma. A beleza das estátuas gregas apresenta esse esquema matemático e tomam por base a teoria de Vitruvius².

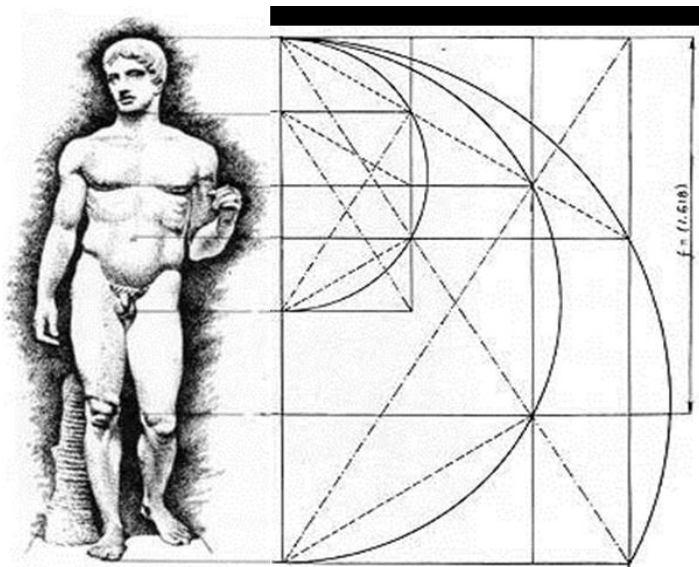


Figura 3 – Esquema do Homem de Vitruvius. As características faciais guardam as proporções clássicas usadas nas esculturas gregas e romanas.

Durante toda a nossa história, o corpo humano nunca deixou de ser uma encruzilhada de acontecimentos culturais e sociais, animais e psíquicos. O corpo é e sempre será um complexo de símbolos que vai além de si mesmo. Assim sendo, “a unidade efetiva das histórias era a figura humana” (BAXANDALL, 1972), seguramente existe sobre ela, um incontestável inventário reunido durante milênios, constituindo um valioso patrimônio à História da Arte.

O estudo de modelos que ainda é exercício obrigatório para a preparação de profissionais ou amadores visando representar figurativamente o ser humano, passou a ser tão valorizado na arte da concepção no início do século XX, quanto à concretização da obra em si. Partindo da ideia já colocada por Baxandall sobre a intenção final dos desenhos cujo propósito seria representar algo, tornou-se comum colocar à venda, séries de catálogos *Raisonné*³ de artistas famosos, desde então.

Se no período Renascentista, o estudo das proporções humanas, ainda segundo BAXANDALL (1972), era algo primário em relação às regras matemáticas já conhecidas, hoje, esse estudo esbarra com outros conceitos bastante diversos e próprios da condição humana do século XXI. A realidade do corpo hoje também é de ordem simbólica, mas de um simbolismo não místico e sim virtual. Virtual no sentido de simulação de algo, do corpo perfeito, do alter ego. Contudo o estudo do modelo humano enquanto disciplina fundamental à formação artística permanece com alto valor pedagógico e empreendedor para tais aptidões perceptivas.

Na Academia Francesa, o estudo do modelo vivo dava-se do geral para o particular. O aprendiz tinha como questão, a apreensão de todo o conjunto. Primeiramente fazia-se o esboço com as linhas principais a serem trabalhadas. Havia também o que hoje chamamos de ‘pose de minuto’, exercício fundamental para uma compreensão rápida da figura posada. Esses alunos já traziam incutidos consigo o necessário ‘ideal de beleza’ dantes adquirido com o estudo das gravuras. BOIME (1985) cita que “[...] obviamente, antes da aparição e desenvolvimento da gravura, a única opção possível para os estudantes era a cópia dos desenhos de mestres, o que testemunham os tratados mais antigos, como o de Cennino Cennini [...]” Em seguida, os alunos dedicavam-se à cópia de modelos em gesso. Chamados de modelos tridimensionais. Depois então, passavam a copiar pinturas originais de alguns grandes mestres.

Na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, o promotor desse legado foi Nicolas-Antoine Taunay, que desde 1834 ao ocupar o cargo de diretor da Academia, promoveu uma

reorganização da sua estrutura de ensino. Baseando-se nos moldes da Academia Francesa implantou aqui as disciplinas de modelo vivo e as aulas de anatomia. Segundo Arthur Valle a aquisição de conhecimentos e práticas, tanto no período imperial como no republicano acontecia de forma cumulativa, ou seja, não havia rupturas, mas sim conciliação dessas novas aquisições técnicas e estéticas. Daí, dois grandes ensaios como o Epítome de anatomia de Charles Le Brun e Ensaio sobre os signos incondicionais na arte de Humbert Superville terem influenciado bastante na prática e na teoria dos artistas, desde o período oitocentista e do início do século vinte, e porque não dizer também dos dias atuais.

Os alunos eram iniciados estudando cópias de telas ou estampas vindas da Europa. Apesar da distância cultural existente entre os continentes, o que importava, repetindo BAXANDALL (1972), eram suas capacidades de apreensão formal, com esforço consciente.

Este primeiro momento era chamado de estudo de planos. O uso de gravuras tornou-se mais usual devido às dificuldades de se conseguir modelos originais. O M.D.J.VI guarda um grande acervo dessas gravuras, que ora serviram para formar o elenco conhecido no mundo cultural do país. Depois, os aprendizes se davam aos estudos de partes do corpo humano para logo em seguida começarem o desenho de corpos completos, conhecido como ‘academias’. O estudo se completava com desenhos de moldes em gesso e até de cópias originais greco-romanos.

As aulas de Anatomia e Fisiologia das Paixões, que eram aulas teóricas e práticas imprescindíveis para o conhecimento dos ossos e músculos do corpo humano, eram aplicadas logo após os alunos terem feito a disciplina de Modelo Vivo e consistia em grande peso para a formação acadêmica dos matriculados nessa sessão. Sendo que, das aulas de Modelo Vivo somente poderiam participar alunos, artistas e professores designados pelo Corpo Acadêmico, com licença especial do Diretor.

Esta disciplina foi criada em 1831 e era ministrada na Academia Imperial de Belas Artes por médicos e obrigatória aos alunos de Arquitetura, Escultura, Pintura de Paisagem e Pintura Histórica. Cabia ao professor de Pintura ou Escultura escolher variados biótipos humanos para as aulas.

Só depois de finalizada tal etapa, ficava o aluno habilitado a cursar as disciplinas seguintes.

[...] não há maior dificuldade que a figura humana, e o artista que toma a si a responsabilidade de guiar os jovens artistas deverá continuamente observar que não se desviem d’esse fim: a figura humana [...]. (BERNARDELLI, 1890. Citado por FERNANDES, 2001).

Em carta enviada ao aluno Vítor Meirelles, ganhador de um prêmio de viagem à França, Manuel de Araújo Pôrto-Alegre suscita que “estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho, e veja se

toma Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor o mais filosófico e o mais estético que eu conheço. (...) estude anatomia e desenho, porque nossa escola está muito fraca no desenho.

Para a antiga academia classicista do início do século XIX, o bom desenho era fundamental e valia, além de exposições, prêmios em viagem. O estudo da observação da figura humana continuou com considerável importância no currículo dos cursos ligados a AIBA e a ENBA mesmo após as Reformas e o é até hoje, nos cursos que ainda vigoram nas atuais Escolas de Belas Artes.

Apesar de hoje já termos entrado no tempo “pós-biológico”, segundo David Le Breton, chamando-o de período no qual a humanidade busca superar as fragilidades e as imperfeições ligadas a sua condição “corporal”; o corpo é, ainda, uma expressão representativa bastante buscada e sua apreensão através das formas desenhadas, parece devolver-nos a certeza de que somos um. Mesmo nos fracionando em corpo e alma, em barro e luz, em carne e espírito, em eu e outro, etc.

A ideia atual do corpo desde o advento do “homem silicium”, passa a ser uma ideia de objeto inacabado e não pertencente a ele próprio e sim a sociedade e, “nessa busca do corpo ideal, os indivíduos acabam incorporando normas de uma nova estética corporal” (MALYSSE, 2008).

Vários softwares ajudam nessa busca modelando o corpo e fazendo-o se tornar mais desejado e convincente visualmente. Esses maquinismos antropométricos definem as melhores medidas de peso, tamanho e proporção do corpo humano e podem ajudar no correto dimensionamento de projetos de produtos, de arquitetura, etc., contudo o que se vê nas salas de aula e ateliês de arte é um número razoável de alunos interessados em conseguir resolver manualmente essa representação.

Para David Le Breton, “o corpo humano virou um continente explorado pelos cientistas em busca de benefícios. No tempo dos anatomistas, os pesquisadores somente procuravam nomear cada fragmento do corpo, hoje eles tomam posse dele para melhor gerenciar os seus usos econômicos potenciais. A colonização não é mais espacial, ela investe na corporeidade humana” (BRETON, 2010). Pode ser que essa continuidade do desejo de apreensão da forma humana venha dessa nova ordem bioética. Seria o homem tentando resolver por ele próprio algo que diz respeito a ele e não a máquina.

¹ DERDIK, Edith.

² Um dos estudos escritos mais antigos, encontrados sobre o assunto, foi o do arquiteto grego Marcus Vitruvius Pollio, conhecido simplesmente como Vitruvius. Ele defendia que a arquitetura dos templos deveria tomar por base a analogia com um corpo humano perfeitamente proporcionado, que é harmônico em todas as suas partes. Vitruvius descreveu tal proporção, explicando que num homem bem proporcionado, sua altura deve equivaler ao comprimento de seus braços estendidos (envergadura). A altura do corpo e o comprimento de seus braços estendidos

criam um quadrado que envolve todo o corpo, enquanto as mãos e os pés tocam um círculo, tendo o umbigo como centro. Essa teoria inclui as proporções da face e do corpo.

³ Obra de produção artística ainda no seu estado de concepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

BOIME, Albert. *Violence and utopia*. Paris: Rowman & Littlefield, 1985.

DERDIK, Edit. *Disegno. Desenho. Desígnio*. Rio de Janeiro: SENAC, 2007.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001.

BRETON, David Le. *Le corps virtuel: Interview de Chine Lanzmann*, Canal Plus, publié sur Netscape <http://www.cplus.fr/cyberculture/inter-11.htm>. Acessado em 28/07/2010.

LEBRUN, Charles. *Conférence sur l'expression générale et particulière*. Paris, 1698.

MALYSSE, Stéphane Rémy. *Diário Acadêmico*. Rio de Janeiro: Estação das Letras, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Sua influencia na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vol. 14, 1959.

TAUNAY, Félix-Émile. *Epítome de Anatomia Relativa as Bellas Artes, seguida de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções com as divisões do corpo humano*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de F. Villeneuve e Comp., 1837. Obras Raras da Biblioteca da EBA / UFRJ.