

CALMON BARRETO

CONTRIBUIÇÃO PARA BREVE ESTUDO DAS BASES
HISTÓRICAS DA ANATOMIA ARTÍSTICA

Tese de concurso para provimento da Cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas, da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

Rio 1951

0
C
1
2021.65

R 0083
f30
B. 26. C
1951

CALMON BARRETO

No prezado amigo Sr. Sebastião
d'Afonseca, muito cordialmente
aferecer-se.

Calmon
Araxá, 31-12-51.

CONTRIBUIÇÃO PARA BREVE ESTUDO DAS BASES
HISTÓRICAS DA ANATOMIA ARTÍSTICA

Contribuição para breve estu



0000000065

Tese de concurso para provimento da Cadeira de Ana-
tomia e Fisiologia Artísticas, da Escola Nacional de
Belas Artes da Universidade do Brasil.

Rio 1951

FUNDAÇÃO CULTURAL
CALMON BARRETO

Nº 0083

SETOR DE ARQUIVO HISTÓRICO,
PESQUISAS E PUBLICAÇÕES

Fundação Cultural Calmon Barreto de Araxá
Centro de Preservação do Patrimônio Histórico
Documento catalogado sob n.º 184/an 13
Data: 21 / 05 / 87

Calmon Barreto

Desenhista, ^{ul}Escritor e Gravador; "HORS CONCOURS". Prêmio de viagem à Europa. Medalha de ouro em Desenho e em Gravura do "Salão Nacional de Belas-Artes; Docente-Livre e Assistente da Cadeira de Desenho de Modelo-vivo da E. N. B. A.; Doutor em Desenho e Catedrático Interino de Anatomia e Fisiologia Artísticas da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

Figuras 2, 4, 7, 9 e 10. Desenhos do autor:

Figuras 3, 5, 6 e 8, reproduzidas de "Michelangelo" de Emilio Ollivier.

— Edição: Casa Editora Editrice Ceschina-Milano.

Figura 1, — Fotografia de Alinari — Roma.

Í N D I C E

	Pag.
I - INTRODUÇÃO	5
II - OS PRIMÓRDIOS DA ANATOMIA	13
III - A ANATOMIA ATRAVÉS DAS ARTES PLÁSTICAS	25
IV - A SUBLIMAÇÃO ANATÔMICA NA ARTE DE MIGUEL ÂNGELO BUONARROTI	45
V - PEDRO AMÉRICO	61
VI - "DOUBLE NELSON"	67
VII - CONCLUSÕES	69
VIII - LITERATURA CONSULTADA	71

* * *
*

I N T R O D U Ç Ã O

Aquele que examinar detidamente os murais de Altamira (Espanha) e os desenhos existentes em outras cavernas espalhadas pela Europa, ficará surpreendido com o realismo das formas animais que nos foram legadas pelo artista pre-histórico. Essas formas se impõem à admiração não só pela multiplicidade de movimentos, como também pela justeza de suas partes anatômicas. O crítico mais exigente reconhece ali o fulcro da perfeição. Como explicar, para artistas de época tão recuada no tempo, êsses requintes de acabamento?

Focalizemos em rápidos comentários as mi nudências anatômicas que se evidenciam nos aludidos murais.

Inclinamo-nos a crêr que a simples observação visual dos seres da natureza, por parte

dos artistas madeleinianos, não bastaria para legitimar tanta perfeição. É de presumir que, no trabalho quotidiano de esfolar e esquartejar os corpos de suas presas de caça, tenham notado e aprendido que, debaixo da pele, existia uma camada variável de pânículo adiposo e que, a seguir, extendiam-se os feixes musculares, os quais, por sua vez, recobriam um possante arcabouço - o esqueleto ósseo.

Nos desenhos do homem pre-histórico, representando renas, bisontes, mamutes e outros animais, percebem-se costelas, omoplatas, ilíacos e muitos outros ossos, todos em seus justos lugares, guardadas as devidas proporções. Não assinalaria tal minúcia de representação os primórdios da Anatomia artística?

Entretanto os homens incivilizados de nossos dias, assim como as crianças e certos artistas que se intitulam modernos, quando pretendem representar por meio das artes do de-

senho, a forma humana ou animal⁽¹⁾, jamais realizam suas figuras com aquela estrutura correta que nos legaram os iniciados do paleolítico superior. De fato, nas formas animais dos incivilizados, das crianças e de alguns pseudomodernistas não se percebe a existência de ossos e não se verifica a necessária proporcionalidade entre os diversos elementos.

A harmonia das proporções entre as partes do corpo, a representação dos músculos nos movimentos da corrida e da luta, observados pelos pre-históricos, explicar-se-iam apenas graças à certa faculdade que denominariamos "intuição anatômica"? Outra dúvida assalta o nosso espírito: êsses trabalhos dos tempos imemoriais, hoje considerados como obras de arte, fizeram jús à admiração dos pósteros pela técnica, pela expressão que encerram ou simples-

(1) Para simplificação de linguagem, o vocábulo "animal" nesta tese, designa os vertebrados, em geral, com exceção do homem.

mente pela semelhança objetiva com os seres representados?

Cumpre-nos reconhecer e proclamar que to dos êsses fatores contribuem, muito embora se evidencie em primeiro plano o engenho revelado na imitação da natureza. É admissível que o artista possa representar a figura humana ou a animal, sem ter visto esqueleto ou músculos dissecados, mas o pintor ou escultor que assim procede ficará, por êsse motivo, adstrito às "pôses" de movimentos oferecidas pelo respectivo modelo.

O conhecimento mais aprofundado da constituição óssea e de suas correspondentes arti culações, das inserções dos músculos e de suas modificações decorrentes dos vários movimentos, liberta o artista da cópia servil do modelo, facilita-lhe a tarefa e auxilia-o na criação artística ideal.

Se remontarmos aos tempos históricos vemos que o sentimento da Anatomia Artística pa

recia vívido no espírito dos criadores de obras plásticas. Os Egípcios, por exemplo, com sua arte hierática e convencional, tinham em grande conta as linhas e relêvos anatômicos das figuras. Os Assírios, impelidos pelo temperamento belicoso e caçador que os animava, compreenderam, rudimentalmente, é certo, que a alteração das massas musculares dava energia, dinamismo e impressão de violência às figuras representadas. Observação análoga sugere-nos as formas esculturais dos Gregos da época micênica; sente-se nos Helenos a influência nítida. Com o correr dos séculos, entretanto, os artistas Gregos, graças à visão constante da nudez de seus atletas e à larga difusão dos exercícios físicos nas Olimpíadas, deslumbrados com a beleza do corpo, procuraram reproduzir a figura humana em tôdas as suas minúcias anatômicas.

Em relação ao período pre-Alexandrino na da revelam os historiadores sôbre pesquisas

anatômicas realizadas por escultores ou pintores. E no entanto, nêsse tempo, já os médicos dissecavam animais.

Em relação ao período áureo da Escola de Alexandria, berço da Anatomia científica, não dispomos de elementos para assegurar se os artistas participaram ou não das dissecações de cadáveres humanos. Tudo, porém, nos leva a crer que fizessem tais dissecações ou assistissem a elas, pois, não vemos como explicar as perfeições anatômicas nas obras escultóricas dêsse período e do subsequente. De fato, as proporções das partes de suas figuras, a distribuição dos músculos em perfeita harmonia com os variados movimentos, o atestam sobrejamente.

Para a perfeita reprodução plástica do corpo humano, não basta, com efeito, a cópia servil do modelo-vivo, pois, a representação de certas atitudes do corpo humano exige pesquisas anatômicas e mesmo dissecações minucio

sas de cadáveres.

A simples observação das formas exteriores é insuficiente para os anseios de perfeição do verdadeiro artista.

No desejo de pôr em relêvo a importância do estudo da Anatomia e da Fisiologia nas artes plásticas, no tocante à representação da figura animal, faremos, antes, um breve histórico da Anatomia Científica, e da Anatomia aplicada pelos artistas em suas obras, desde seus primórdios até a Renascença.

Mostraremos, então, como aos poucos foi a Anatomia incluída, e por fim incorporada nas artes plásticas, tendo alcançado o seu apogeu com Miguel Ângelo Buonarroti. Dada a obra im perecível desse genial artista e sua notável influência pareceu-nos indispensável focalizá-la com breve estudo que terá por tema algumas das obras do imortal toscano.

* * *

OS PRIMÓRDIOS DA ANATOMIA

As notícias mais antigas referentes a estudos e conhecimentos anatômicos remontam à velha China e através do livro NEI-CHING, cuja autoria é atribuída ao Fabuloso Imperador KWANG-TI que floresceu vinte séculos antes da era cristã. Essa obra remotíssima é dividida em duas partes, a primeira das quais, dedicada à Anatomia, ostenta o título bastante original "LIN-SHU", cuja tradução seria PORTA MÍSTICA (1).

Também a Índia do período bramânico legou ao cientista moderno o AYURVEDAS livro sagrado, que, embora escrito há mais de trinta séculos, contém exposição completa da Medicina segundo os ensinamentos professados pelo

(1) RENE DUMESNIL - Histoire Illustrée de la
Medicine - pag. 29 - Libraire Plon - Paris.

venerável Dhavantara. A composição dessa obra é, aliás, atribuída a Suruta, discípulo de Dhavantara. Durante largos anos exerceu Suruta o magistério em Tacsassila ou Taxila. O AYURVEDAS, traduzido do Sânscrito, em 1844, por Hessler, e publicado em edição inglesa por HOERNER em 1897, contém nada menos de seis partes, sendo que uma delas, subordinada ao título SARIRA ST'HANA, é dedicada à Anatomia⁽¹⁾. Nas páginas da SARIRA ST'HANA poderá o estudioso colher curiosas informações. Era certo que os discípulos de Dhavantara atribuíam ao corpo humano trezentos ossos, noventa tendões, duzentos e dez articulações, quinhentos músculos, etc.

No país dos bramânes outro sábio famoso merece menção; chamava-se ATREIA. Foi apontado como o primeiro cirurgião da Índia, e lecionou em Casi e Benares.

(1) ARTURO CASTIGLIONI - História da Medicina - 1^o vol. - pag. 103 - Trad. R. Laclete - Edit. Nacional - São Paulo - 1947.

Presume-se que os Egípcios tenham adquirido conhecimentos elementares de Anatomia, em consequência da prática do embalsamento dos mortos. Por outro lado, em alguns papiros que datam do 25^o ante-século⁽¹⁾ encontramos aluções à prática da cirurgia e nos baixo-relêvos egípcios observa-se a justa distribuição das massas musculares nas figuras humanas.

Estudando e comentando a obra de Homero, encontrou Malgaigne⁽²⁾ na "ILIADA", cento e quarenta e cinco referências a noções e preceitos anatômicos, tais como os maléolos, a pleura, o humero, a tíbia, o emprêgo da palavra "nervo" o ligamento suspensório do fígado, etc..

William Cecil Dampier e Edwar Mc Nall Burns⁽³⁾ dão a primasia, entre os Gregos, a

(1) WILLIAN CECIL DAMPIER - História da Ciência - Editoria Inquérito - Lisboa - 1945.

(2) CFR. DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO HISPANO AMERICANO (Palavra ANATOMIA).

(3) E. M. BURNS - História da Civilização Ocidental - Trad. de Lorival Machado - Edição do "O GLOBO" - pag. 199 - 1948.

ALCMEON, de Crotona (500 A.C.) nas dissecações de cadáveres; refere-se Dampier também a Anaxágoras que se ocupou de pesquisas anatômicas em cadáveres de animais.

Entretanto a Anatomia baseada em estudos sistematizados, iniciou-se em fins do IV ante-século, com Herófilo e Erasistrato, da Escola de Alexandria. No final do IV ante-século, e princípio do III, o centro intelectual do mundo deslocou-se para Alexandria, cidade fundada por Alexandre, o grande, em 332 A.C.. O Museu de Alexandria compunha-se de quatro departamentos: Literatura, Matemática, Astronomia e Medicina. Herófilo, natural da Calcêdônia, foi na Antiguidade, o primeiro anatomista e o maior médico depois de Hipócrates.

Conta E. Mc. NALL BURNS⁽¹⁾, em sua obra, que Herófilo fez minuciosa descrição do cére-

(1) E. M. N. BURNS - História da Civilização Ocidental - Trad. de Lourival G. Machado. Edit. "O GLOBO", s/d.

bro, incluindo tentativa de distinção entre as funções de suas várias partes; a descoberta do significado da pulsação e de seu emprêgo no diagnóstico das doenças; a distinção entre tendões e nervos e a relação entre os nervos e o cérebro; e, ainda, a descoberta de conterem as artérias somente sangue e não a mistura de sangue e ar como Aristóteles havia ensinado.

Afirmam os historiadores que Herófilo auxiliado por seu contemporâneo Erasistrato, dissecou seiscentos cadáveres humanos, lançando as bases do estudo sistematizado na Anatomia. Outro cientista célebre do mesmo século foi Eudemo. As pesquisas anatômicas, pouco depois, foram abandonadas, na quase totalidade, em consequência do domínio romano na Grécia. Floresceram aí, mesmo assim, médicos anatomistas de real valôr, tais como Soranus, Ruffus (de Efeso) e Marinus.

Em Roma, sobressai Cornelius Celsus, cog

nominado o Hipocrates latino, autor da obra "DE RE MEDICA" (1^a ante-século). Nêsse mesmo tempo, entretanto, destaca-se o nome de Galeno (120 da era cristã), médico de Marco Aurélio, de Néro e de Cômodo.

Em sua obra "LIBER DE OSSIBUS", legou-nos Galeno a descrição satisfatória do esqueleto (1). Não se trata porém do esqueleto do homem, mas sim do esqueleto do macaco. Galeno, depois de haver visitado e conhecido Alexandria, aconselhava a quem quizesse estudar osteologia que fôsse a essa cidade. Nêsse tempo a dissecação do cadaver do homem foi substituída pela dissecação de animais. No largo período que se seguiu às invasões bárbaras, os preconceitos religiosos, determinaram uma interrupção dos estudos anatômicos na Europa. Essa interrupção foi agravada depois pela in-

(1) LABOULBÊNE - Les Anatomistes Anciens - pag. 645, citado por M. DUVAL e A. BICAL em L'Anatomie des maitre de Mathias Duval e Albert Bical - Editora Maison Quantin - Paris - 1890.

vasão dos Árabes (700). Os médicos Abou-Ali-El-Hossein (Avicena), Albul-Kasin (Albulcassin), Averróis nada mais fizeram senão repetir as lições de Galeno.

Com Frederico II, do Sacro Império Romano Alemão, retomaram os cientistas os estudos sobre cadáveres. Em virtude de um decreto que êsse monarca baixou, todo o médico-cirurgião deveria praticar, pelo menos durante seis meses, em cadáveres humanos. Malgrado a esco_munhão com que o Papa estigmatizou o autor de tal lei, as dissecações foram regulamentadas e prosseguidas na Itália e, um século mais tarde, em 1316, Mundini de Luzi (1250-1326), poude redigir o primeiro tratado de Anatomia Humano, contendo descrições de cadáveres⁽¹⁾.

Êsse manuscrito, sempre recopiado pelos escribas e estudantes, só em 1478 foi impresso, sob o título de "ANATOMIA MUNDINI A CAPITTE AD PEDES".

(1) DUVAL e BICAL - Anatomie des Maitres, p.8.

Nêsse século os pesquisadores, levados a reprováveis excessos, pareciam atacados de verdadeira loucura científica, na realidade criminosa, pois não trepidavam em realizar experiências e estudos anatômicos em criaturas vivas. Assim é que Falopio, o mais célebre dêsse período, obteve de Cosimo de Medicis, a doação de prisioneiros, e dêsses infelizes se utilizava em suas cruéis experiências.

Fatores que muito concorreram para a difusão dos conhecimentos anatômicos, foram a invenção da Imprensa e o aperfeiçoamento da gravura. A reprodução em série de livros e a consequente difusão, por meio de ilustrações dos conhecimentos sôbre a Anatomia, não só facilitou aos artistas plásticos os estudos como também oferecia a todos a oportunidade de concorrerem com seus desenhos nas representações anatômicas.

Viam-se os artistas, além disso, necessitados do conhecimento aprofundado das formas

musculares, pois até então, exagerados preconceitos religiosos haviam vedada a observação do nú e a intolerância exigia que os indivíduos só se apresentassem nos jogos e espetáculos com pezadas roupagens.

Leonardo da Vinci (1452-1519), gênio polímorfo, dissecou dezenas de cadáveres humanos, rivalizando em saber com os médicos anatomistas da época. Para êsse estudo associou-se, Leonardo, ao erudito Marcantonio Della Torre, professor em Pavia, que nessa época com punha um tratado de Anatomia. Refere-se Duval a um livro de desenho, executado a preto e sanguinea, onde estão representados os ossos, o envoltório muscular e as partes nervosas, obra que Leonardo da Vinci e Marcantonio fize ram em colaboração.

Grande número de desenhos de Leonardo en riquecem a Biblioteca de Milão. Em seu "tra-tado de Pintura" demonstra o profundo conheci mento de Anatomia Humaná e das medidas e pro-

porções do Corpo, Inspirado nas pesquisas de Vitruvio, procurou inscrever a figura humana no quadrado, na circunferência e no hexágono. Em Zoologia e em Fisiologia comparadas, seus estudos são notáveis. Em relação ao mecanismo da locomoção, fez Leonardo estudos comparativos focalizando peixes, serpentes e outros animais. Compara os músculos dos membros posteriores dos batráquios e dos mamíferos, efetuando interpretações admitidas até hoje.

A partir de Leonardo, quasi todos os artistas da Renascença estudaram Anatomia, e muito especialmente Miguel Ângelo Buonarroti, sobre o qual dissertaremos adiante.

Benvenuto Cellini (1500-1571), em sua auto-biografia, refere-se a Vidus Vidius, anatomista que lecionava em Paris e em Florença e com êle fez estudos anatômicos. René Dumesnil, diz que Della Torre, Berengario da Capri e Giambatista Canini, foram os precursores de Vesálio e Acquapendente.

Em 1545 publica Vesálio a sua grande obra "DA ESTRUTURA DO CORPO HUMANO". Os desenhos que ilustram essa edição, foram por muitos anos atribuídos a Ticiano (1477-1576), mas, realmente devem ser de JOANNES STEPHAN CALCAR. É provável, todavia, que os conhecimentos anatômicos de Ticiano tenham sido aúridos na obra apontada, como também se beneficiaram dela a maioria dos artistas da época. As ilustrações dessa obra representavam desenhos de conjunto do esqueleto e das massas superficiais dos músculos. Até então os artistas tinham que dissecar, por si mesmos, os cadáveres a fim de melhor conhecerem a constituição humana ou animal.

Em sua "HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS" cita Dampier, o médico Jean Fernel que em 1542 publicou a obra "DE ABDITIS RERUM CAUSIS", dando início realmente ao estudo da Anatomia Fisiológica. E Dampier demonstra ainda, na mesma obra, que o mecanismo do movimento muscular

foi convenientemente estudado por Borelli, em 1670, e a irritabilidade dos músculos, na mesma época por Glisson.

* * *

A ANATOMIA ATRAVÉS DAS ARTES PLÁSTICAS

A arte egípcia, de caráter nitidamente religioso, e por isso acorrentada às convenções estabelecidas pelos sacerdotes, aproximou-se, em algumas obras escultóricas, do realismo anatômico. Como exemplo citariamos o bronze da época saíta representando a divindade HORUS (Museu do Louvre). Mostra-nos êsse "HORUS" os músculos dos braços impecáveis nas suas inserções; vemos, bem definidos, os deltóides, os bícepes e, na leve pronação do ante-braço direito, os músculos longo supinador e os radiais.

Também na cabeça do rei DIDOUFRI (Museu Britânico), obra em granito vermelho, admiramos a construção óssea, sobressaindo-se os maxilares e a mandíbula, a indicação precisa do músculo orbicular dos lábios e, finalmente, no

pescoço, os músculos externo-clido-mastoides. Além das justas proporções entre as suas partes, possivelmente regidas por cânones conhecidos, os artistas egípcios, primaram na representação da figura feminina, dando-lhe toda a delicadeza da forma. A estatueta da rainha KAROMANA (Museu do Louvre), sem ostentação de massas musculares, parece-nos viva, ou para usar de expressão folclórica, de carne e osso.

Dos Caldeus, povo caracteristicamente diferente do nilótico, citamos apenas uma cabeça em pedra. Trata-se da imponente cabeça do príncipe GOUDÉA⁽¹⁾ (Museu do Louvre). Apesar de estilizada, sente-se que nessa escultura o artista foi impellido pelo desejo de aproximar-se da forma física real.

É, todavia, entre os Assírios que vamos encontrar os artistas mais preocupados com a

(1) De acordo com os historiadores êsse príncipe Goudéa teria vivido no 30^o ante-século.

representação dinâmica dos músculos, isto é, dos músculos em movimento. É digna de menção no baixo-relêvo "Leôa Ferida" (Museu do Louvre) a expressão de dôr, obtida com maestria admirável graças às contrações dos músculos faciais.

No baixo-relêvo que representa "ASSURBANIPAL CAÇANDO O LEÃO" (Museu Britânico) percebem-se movimentos nas figuras dos cavalos e do leão; os músculos estão ressaltados com maestria de exímio anatomista.

Dos Persas é digno de menção o baixo-relêvo de ladrilhos esmaltados, representando o "TOURO ALADO" (Museu do Louvre), no qual admiramos as proporções e a original estilização dos músculos das pernas.

Aceita a judiciosa assertiva de Roger Peyre⁽¹⁾, cabe aos artistas gregos, na Antiguidade

(1) ROGER PEYRE - Histoire Generale des Beaux-Arts" - pag. 65 - Librairie Delagrave - 1926 - 13^a edition.

de, a primazia na exáta reprodução da forma anátomo-fisiológica. Deram os geniais Helenos, ao músculo, tanto em repouso, como em ação, a forma que o anatomista postularia como certa e real.

A partir do 12^a ante-século, época miconica, já predomina nos artistas a preocupação do realismo não só nas múltiplas proporções como também na distribuição dos músculos. A nossa asserção é sobejamente confirmada pelo simples exame das figuras que ornam o vaso de VAFIO (Museu Nacional de Atenas).

Na figura do homem que amarra a perna do touro, o braço esquerdo que retém a corda, mostra muito bem a pronação do ante-braço; na côxa o músculo costureiro, o vasto interno, o médio glúteo, na perna, os gêmeos.

Na escultura dórica, seis séculos após, ressentindo-se muito embora das influências asiáticas, as figuras não se apresentam desproporcionadas. O "Jovem Atleta", do Templo

do Apolo (séc. VI A.C.) da série dos "Apolos sorridentes", habilmente escoimada do exagêro de músculos, mostra bem nítidas as partes subcutâneas do esqueleto, a arcada toráxica e, no abdome, as divisões dos grandes retos abdominais e nos flancos os grandes obliquos. Notável, entretanto, é o pormenor da cabeça, pormenor que transparece na expressão do sorriso, que constitue dos mais difíceis objetivos a serem resolvidos pelos artistas. Tais observações podem ainda ser extendidas às figuras do "ATLETA" e da "JOVEM" do templo de Apolo de Actium (550 A.C.) que refulgem entre as preciosidades do Museu do Louvre.

O cuidado das representações anatômicas pelos Gregos, antes de Herófilo, deve-se, provavelmente, à constante observação do nú entre os ginastas e ao culto que, nêsse tempo, o povo dispensava aos jogos esportivos.

A escultura Grega, segundo observa **ELIE**

FAURE⁽¹⁾ nasceu no Estádio.

Ainda no período dórico, notamos, fugindo às "pôses" convencionais e eretas das figuras, o "JOVEM SENTADO" do Templo de Zeus (Museu de Olímpia) executado por artista desconhecido (460 A.C.). Nessa obra extraordinária, apesar de mutilado, o realismo anatômico do joelho da perna em flexão, as pregas formadas pela dobra do abdome, a ligação coxo-femural e a correspondente torsão muscular, traduzem invulgar observação anatômica.

Na primeira metade do V século antes de Cristo, MIRON, modelou o célebre "DISCÓBULO" que nos chegou através de cópias antigas em mármore e em bronze. Considerado renovador, o citado escultor ático deu à obra movimento e liberdade, resolvendo problemas de reais dificuldades anatômicas, tais como a morfo-fisiologia dos músculos da espádua, a tensão mus

(1) ELIE FAURE - El Arte Antiguo - pag. 174 - Editorial Poseidon - Buenos Aires - 1943.

cular da perna que serve de apôio á figura, a apronevrose que recobre, como luva, os músculos profundos, paralelos ás vértebras lombares.

Policleto, escultor ático da escola de Argos, contemporâneo de Fidias, criou o "Dorifero", modelo ou "Cânon" e escreveu algo sobre as proporções do corpo humano. Reproduzia êle, em suas obras, a realidade anatômica, a ponto de seus contemporâneos dizerem que "enquanto Policleto imita com perfeição as formas humanas, preocupa-se Fidias em esculpir os deuses" (1).

Aqui aparece o nome de Fidias, o maior escultor grego. Nos baixo-relevos do Partenão, na "Procissão das Panatenéas", êsse genial artista revelou aos pósteros os movimentos dos cavalos, bois e outros animais, de maneira que ainda hoje, ao observar essas obras,

(1) Cfr. ROGER PEYRE - Histoire Generale des Beaux-Arts - pág. 103.

sentímo-nos prêsa de profunda admiração. Entre as esculturas em alto-relêvo, que lhe são atribuídas, o "Teseu" do frontão do Partenão, anatômicamente é perfeita, sem, no entretanto, apresentar o exagêro muscular comumente usado pelo escultor Miron.

O dorso do "Deus do Rio", do frontão oeste do Partenão, obra mutilada, destaca-se notável movimento de torsão. Descreve-se, bem delineadas, a arcada torácica, a linha mediana ou sagital, torcida, acompanhando a curva do abdome; na perna direita, levemente levantada, ressurtem o músculo costureiro, o petíneo e o primeiro adutor.

Entre os escultores do período Alexandrino, perfilam três grandes artistas: - Scopas, Praxíteles e Lisipo. Revelam nitidamente em suas obras abrandamento das formas musculares: as figuras tendem mais para a elegância do que para a fôrça. No "Hermes" de Praxíteles (Museu de Olímpia), a camada adiposa abran

da sensivelmente as formas, sem contudo supri-
mir os relevos musculares. O "Torso Femini-
no", de Scopas, atualmente no Museu de Dresde,
no movimento de curvatura espinhal, apresenta
notável realidade nos músculos da região dor-
sal.

Procurou Lisipo dar às suas figuras mai-
or porte diminuindo-lhes a cabeça. Criou o
"canon" denominado "Apoxyomenos" que passou a
ser adotado em substituição ao de Policleto,
então em voga. Também executou obras onde res-
saltam musculaturas exageradas. Citaremos co-
mo exemplo o "Hércules Farnese", atualmente no
Museu de Nápoles. Calcula-se que Lisipo tenha
modelado cêrca de mil e quinhentas estátuas,
o que representa, sem dúvida, uma produtivida-
de fora do comum. Só para Alísia, na Acarnâ-
nia, executou os "Doze trabalhos de Hércules".
Foi, além disso, o retratista oficial de Ale-
xandre.

A arte grega depois de Alexandre o Gran-

de, no período chamado Helenístico, compreendido entre 323 a 146 a.C. (Conquista da Grécia pelos romanos), reveste-se de outro caráter: "a serenidade que se podia observar na totalidade das obras do período antecedente, cede lugar á revolta das paixões, aos sofrimentos físicos, aos movimentos tumultuosos da alma e do corpo", segundo as palavras de Salomon Reinach (Apolo)⁽¹⁾.

O "Galo Moribundo", do escultor Epígonos, obra, sem dúvida alguma, realística do ponto de vista anatômico, parece moldada do natural. Os frisos do Altar de Pérgamo (Museu de Berlim), por sua vez, mostram figuras com ampla diversidade de movimentos, sendo que em tôdas essas figuras revelam formas musculares rigorosamente certas.

É de se presumir que os artistas do período helenístico tenham sido benêficamente

(1) SALOMON REINACH - Apolo - Trad. de Rafael Domenech - Edit. Biblioteca Nueva.

influenciados pelas pesquisas anatômicas dos cientistas da Escola de Alexandria. O "Lacoonte", grupo executado pelos escultores rodianos Agesandro, Polidoro e Atenodoro (I Antecéculo) é tão perfeito em suas minúcias anatômicas que deixa a impressão de ter sido feito com a única preocupação de mostrar aos pósteros execução impecável de contrações musculares. Criticado por uns, enaltecidos por outros, o grupo de Lacoonte impressiona pelo trabalho material escultórico e, também, pela expressão da dor estampada nas faces de suas figuras. O braço direito da figura principal é notável como realização anatômica. Notam-se nêle, com efeito, no movimento de esforço, todos os músculos que o integram. Há quem atribua a peça citada (o braço direito) a artista posterior: assim é que Vasari⁽¹⁾ afirma que é

(1) GIORGIO VASARI - Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes - Edit. Just Tessier Librairie - Paris - 1840.

de autoria de Baccio Bandinelli.

Na península itálica, a Etrúria, conquistada posteriormente pelos Romanos, em 283 A.C. e já desfrutando de florescente civilização, pouco nos legou de sua obra escultórica por onde pudéssemos aquilatar seus conhecimentos anatômicos e conseqüente aplicação. Modeladas quase sempre em barro (terra cota), as suas obras escultóricas perderam-se, sendo raros os exemplares que chegaram até nós. Entretanto, como foram bons fundidores, legaram-nos alguns bronzes de valor apreciável. Citamos, a título de exemplo, a estatueta do "Magistrado", existente no Museu Etrusco de Florença: do ponto de vista anatômico é magnífico trabalho, de proporções bem dosadas e corretas.

Na pintura etrusca, entretanto, procedente da grega, não se notam preocupações anatômicas.

Já a civilização romana, sob a influência grega, nos legou pinturas e esculturas,

hoje classificadas no período Greco-romano. Foram, em sua quase totalidade executadas por artistas gregos, assalariados ou escravos. Evidencia-se, principalmente em dois exemplares desse período, a preocupação rigorosa da reprodução anatômica. Queremo-nos referir ao "Pugilista" (sec. 2^o A.C.), existente no Museu Nacional de Roma, e o "Hércules do Belvedere" (sec. 1^o d.C.), atribuído a Apolônio. Esta última escultura encontra-se no Museu do Vaticano.

No "Pugilista", figura em bronze, sentada, ressaltam como perfeição morfológica, na perna direita, a rótula e, lateralmente, as inserções dos músculos: o tensor do Fascia Lata, o crural, o bícepe. No lado interno, o costureiro, o semi-membranoso e o réto interno, formando com seus tendões a aponevrose pé-de-ganso.

No torso do "Hercules de Belvedere", obra que, séculos mais tarde, viria despertar a admiração de Miguel Ângelo, notamos, logo de iní

cio, a justeza dos relêvos produzidos pela passagem do grande dorsal sôbre as últimas costelas, cruzando alguns de seus feixes musculares com os do grande oblíquo e formando digitações tais como as produzidas, acima, pelo cruzamento do grande dentado com o oblíquo.

Nas pinturas greco-romanas encontradas em Pompéia, salientam-se também os conhecimentos anatômicos de seus autores. Assim é que no afresco "Hércules Djanira e Neso", do Museu Nacional de Nápoles, o desenho do centauro rege-se de acôrdo com a real forma anatômica; na figura de Hércules, a passagem dos músculos dorsais e dos escapulares são perfeitamente visíveis.

Outro afresco, atribuído ao 1º século antes de Cristo, da mesma procedência acima apontada, intitulado "Télefo Amamentado por uma Serva" (Museu Nacional de Nápoles) representa uma figura varonil de costas, com o braço direito dobrado, acompanhando a região lombar:

nêle, as massas musculares estão colocadas em seus justos lugares e também muito bem observados os relevos correspondentes aos ossos, isto é, a epitroclea e o oléocrâneo.

Algumas esculturas tipicamente romanas, sem influência grega, tais como o "Escravo Etíope", bronze encontrado em Chalon-sur-Saône, o "Narciso", bronze existente no Museu Nacional de Nápoles, e o "Sileno", bronze que também está no referido Museu, são, sob o ponto de vista anatômico, dignas de mencionadas, por apresentarem avançada perfeição.

No período cristão primitivo até o bizantino, intervieram fatores religiosos que impediram, em parte, a representação de nús nas obras de arte. A mesma ausência de anatomia se nota nas obras do período gótico. Vale frisar que a permissão de dissecar cadáveres, concedida pelo edito de Frederico II, aproveitava mais à medicina do que à arte.

Mundini de Luzi (1250-1326), foi o pri-

meiro a escrever um tratado de Anatomia (1316).

É, entretanto, no Renascimento, que os artistas, graças ao retôrno à cultura greco-romana, cultura essa que se empenhavam em reviver, voltaram à representação da figura humana, tal como deve ser, em termos da realidade. Cedo, entretanto, se convenceram de que para conseguir tal desideratum, tornava-se necessário empreender minucioso e paciente estudo da constituição anatômica humana. Vemos surgir, então, depois de longo período anti-anatômico, o escultor Jacopo della Quercia — (1374-1438), autor da porta da basílica de São Petronio de Bolonha". Nos baixo-relevos que levam os nomes de "Criação da Mulher" e "Condenação ao Trabalho", já se nota a pesquisa da forma, o anseio pelas proporções justas. A seguir, Lourenzo Guilberto (1381-1455), autor da porta do Batistério de Florença, digna, segundo Miguel Ângelo, do Paraíso, revela-se conhecedor profundo da Anatomia e Perspectiva. Contemporâneamente, Donatelo (1382-1466),

sobressai especialmente nas duas obras: "Daví" (Museu de Florença) e estátua de Erasmo da Marni (Pádua). Nêste último trabalho, demonstra surpreendente conhecimento da anatomia do cavalo.

Verrocchio (1435-1488), posteriormente, vai mais longe no estudo dos músculos. Presume-se que tenha estudado sôbre cadáveres, pois as restaurações que efetuou em um mármore antigo (Marsyas), por ordem dos Médicis, muito se assemelham do ponto de vista anatômico, a um esfolado. Sempre curioso, Verrocchio, interessado por tudo, soube transmitir ao seu discípulo Leonardo da Vinci, entusiasmo e gôsto pela pesquisa. No "Daví" que executou, o tronco e o movimento de pronação do braço esquerdo são dignos de especial destaque. Na estátua equestre representando Bartolomeu Colleoni, devemos igualmente sublinhar o movimento de impetuosidade impresso ao cavalo.

Entre os pintores do início da Renascen-

ça, citaremos Antônio Pollaiuolo (1443-1496), autor do "Hércules e Hidra" e da "Flagelação de Cristo" (Pinacoteca Brera, de Milão), ambos ricos em minudências anatômicas. É, não obstante, no afresco da capela Brizi, no Duomo de Orvieto, que sobressáí, pois às figuras conseguiu imprimir todos os movimentos ao sabor de Miguel Ângelo.

Pollaiuolo, segundo Scheldon Cheney⁽¹⁾, foi o primeiro artista ocidental a dissecar cadáveres.

Resta-nos mencionar, no término dêste capítulo, a figura extraordinária de Leonardo da Vinci, o qual, como vimos páginas atrás, pondo sua arte de desenho a serviço da Anatomia do corpo humano, afirmava: "A organização do nosso corpo é tal maravilha que a alma, algo de divino, não separa se não com grande pe

(1) SCHELDON CHENEY - História de Belas Artes
- Edição Martim - Tradução de Sérgio Mil-
liet - pag. 61.

na do corpo que habitava. Creio que suas lágrimas e sua dôr não têm outro motivo⁽¹⁾.

* * *

(1) APUD RENÉ DUESNIL, in Histoire Illustrée de la Medicine - Librairie Plon.

A SUBLIMAÇÃO ANATÔMICA NA ARTE DE
MIGUEL ÂNGELO BUONARROTI.

A força de Miguel Ângelo, assinalou Hermann Grimm⁽¹⁾ residia no vigoroso domínio sobre a Anatomia; dissecava cadáveres e desenhava-os do natural, em atitudes extremamente difíceis, até que estivesse completamente familiarizado com as posições reais dos músculos.

Movido pela preocupação de não deformar a realidade anatômica, iniciou Miguel Ângelo seus estudos muito cedo. Segundo Vasari⁽²⁾, já para a consecução do Cristo em madeira destinado à igreja do Espírito Santo, em Florença, recebera o artista cadáveres para as dis-

(1) HERMANN GRIMM - Vida de Miguel Ângelo -
pág. 301.

(2) VASARI - Vies des Peintres, Esculpteurs
et Architectes - Tomo V - pag. 114.

secações. Esses cadáveres, fornecidos pelo prior da Ordem, provinham do hospital anexo ao famoso templo. Data dessa época um desenho do mestre reproduzido na obra de Duval e Bical⁽¹⁾ e nêle podemos ver dois personagens dissecando um cadáver. Na região epigástrica do morto fulge uma vela que ilumina o campo de estudo.

Estudou Miguel Ângelo com incansável tenacidade durante doze anos. Já em idade pro-
vecta, meio prostado pelos achaques da velhi-
ce, auxiliou seu discípulo e biógrafo Ascânio
Condive, na dissecação do cadaver de um jóvem
mouro. Miguel Ângelo cooperou com tôda a sua
perícia nessa dissecação e ensinou a Condive
muitos segredos do corpo humano. Tudo nos le-
va a crêr que fôsse intenção do mestre escre-
ver um tratado de Anatomia para uso dos artis

(1) M. DUVAL e A. BICAL - L'Anatomie des Mai-
tres.

tas, a exemplo do que haviam feito Leonardo e Dürer. Inspirado por tal desejo realizou acurados estudos anatômicos, inclusive sôbre animais. Os trabalhos referentes a êsse assunto, feitos por Dürer chegaram ao conhecimento de Miguel Ângelo mas o genial artista recebeu-os com sérias restrições.

A importância dada à Anatomia por Miguel Ângelo era de incalculável transcendência. Referindo-se a Vitruvio, em consonância com a própria experiência, proclamava que "só aquele que conhecesse a Anatomia humana era capaz de ter idéia da necessidade do plano interior arquitetônico; é mister (dizia) acondicionar as partes umas às outras, não sendo cabível a realização de obra que não se inspirasse na concepção do todo"(1).

Realmente, a estrutura do corpo humano, o esqueleto, as articulações, os ligamentos,

(1) HERMANN GRIM - Vida de Miguel Ângelo.

os músculos com seus possantes tendões, excede^m em perfeição, a tudo que o cérebro humano tem criado.

Revelou-nos Marietti (1), que Miguel Ângelo, ao iniciar qualquer figura, desenhava previamente o esqueleto e, depois de bem definidas as posições impostas pelos movimentos e pelo equilíbrio, cobria o arcabouço ósseo com as massas musculares. Estamos inclinados a admitir fôsse êsse o processo da construção da forma adotado por Miguel Ângelo em seus desenhos. Na verdade os primeiros bosquejos feitos para o "Davi" (2) bem o provam: segurança no traço, magnífica definição das massas musculares, as articulações dos ossos que se salientam bem visíveis nas partes sub-cutâneas, as linhas do contôrno exterior interrompidas quando nas intersecções dos músculos, etc.. En

(1) APUD. DUVAL e BICAL - obra cit. pág.

(2) Desenho pertencente a coleção da CASA BUONARROTTI - Florença.

tretanto, tal processo, não parece, ter sido usado nas "maquetes", em cêra, de suas obras. O esbôço em cêra do aludido Davi⁽¹⁾, parece-nos estudado com os recursos do modelo vivo. Nada contém da beleza anatômica, do mármore definitivo. Nota-se, pelo contrário, o realismo vulgar da "pôse" comum do modelo profissional. Até mesmo o tipo físico difere completamente daquêle que admiramos na Academia de Belas Artes de Florença. Na "maquete" em cêra do Hércules⁽²⁾, podemos ainda evidenciar o realismo anatômico, muito embora apresente a figura torsão lateral do torace e, ao mesmo tempo, sua flexão sôbre a bacia, expressões de movimentos característicos das obras do mestre. Não se nota exuberância muscular, os relevos são ainda humanos. As figuras de Júlio e Lourenço de Medicis, nos esbôços da Galeria

(1) Da coleção da CASA BUONARROTTI - Florença.

(2) Da coleção da CASA BUONARROTTI - Florença.

Nacional de Edimburgo, analisadas na perfeição de suas formas, são de simplicidade comum a tôda a obra copiada "dal vero". Os detalhes da região abdominal da figura de Lourenço, que no mármore revelam inconfundível beleza anatômica, estão na "maquete" quase despercebidos.

Idênticas observações sugere-nos o esboço em cêra da estátua do "Crepúsculo"⁽¹⁾. Verifica-se alí o realismo como base para a interpretação anatômica. Deduzimos daí que Miguel Ângelo fazia as "maquetes" através de "pôses" de modêlo vivo, apenas para estudar o equilíbrio e ter a idéia geral das massas. Tôda a sua ciência anatômica que imprimia o cunho da perfeição á sua arte, era criada diretamente no mármore. Compelido pela genialidade que o inspirava, sabia o mestre quando e como res

(1) Obra pertencente ao Museu Britânico - Londres.

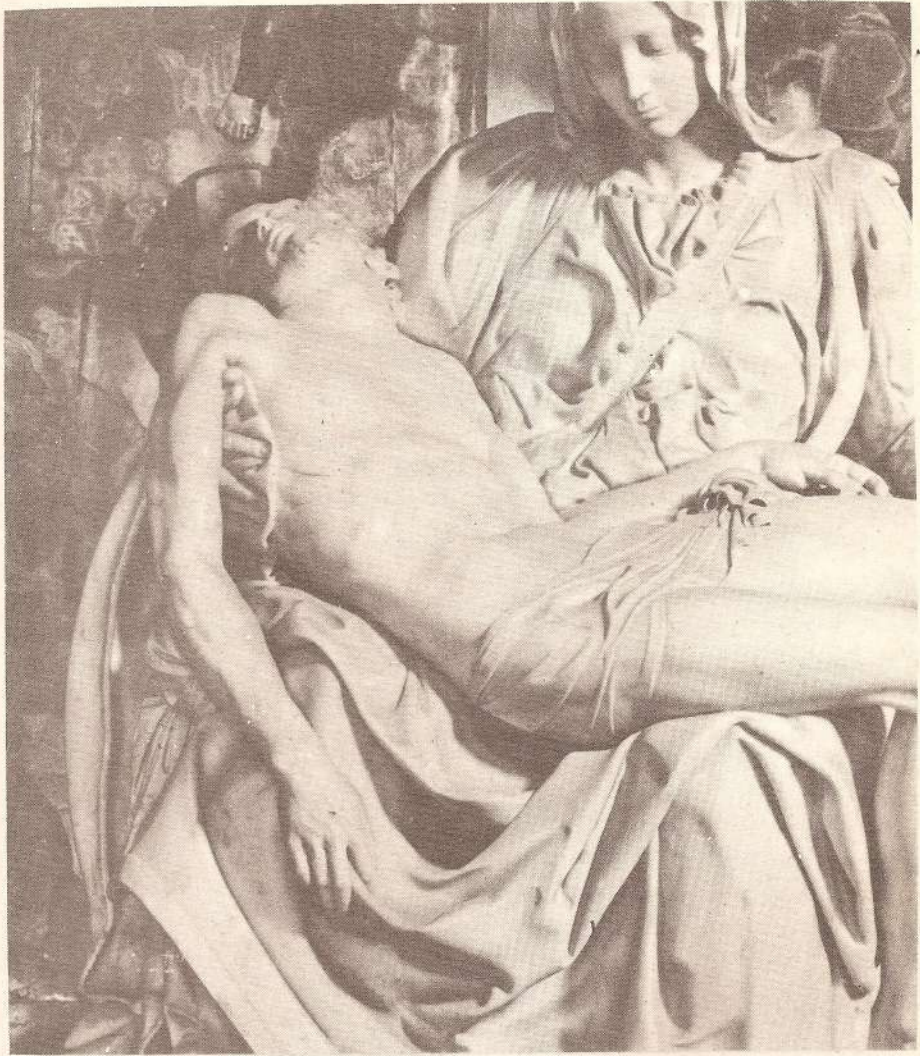


Fig. 1 — “LA PIETÁ” de Miquelangelo
Basilica de S. Pedro (Detalhe).

saltar com propriedade êste ou aquele músculo. Quando muito moço, desviando-se da trilha geralmente preferida pelos artistas neófitos, já mais pecou pelos exagêros e preciosismos anatômicos em suas obras escultóricas. Assim, o Cristo da "Pietá" da Basílica de São Pedro, de Roma, realizado aos vinte e cinco anos, é dentro do realismo, de delicadeza adorável.

Pendente sôbre as dobras das vestes da Virgem, o braço de Jesus, particular sublime do ponto de vista anatômico, mostra o bicepe desviado devido à compressão dos dedos maternos. Longe de ferir os postulados anatômicos, tudo é natural, escoimado do menor intento de ostentação. No braço do Redentor, embora tratado com reverente suavidade, distinguem-se, abaixo da pele, as contrações das porções do triceps braquial, devido à extensão do antebraço e nêste, bem definidos, o longo supinador, os dois radiais, o extensor comum dos dedos, etc.. Além dessas minúcias, preocupou-se

o mestre em reproduzir com a máxima realidade, as veias superficiais. É possível apontar em seus devidos lugares a cefálica, a cubital, a radial, e, no pulso, a salvatela.

No braço direito, abandonado sôbre o regaço da Virgem, na região do pulso percebem-se, bem nítidos, os tendões do grande e do pequeno palmares. E na face lateral externa distinguem-se os volumes do longo abductor e o curto-extensor do polegar distendidos ainda em virtude do esforço imposto pelo cruelíssimo suplício da cruz. Nêsse maravilhoso grupo, Miguel Ângelo, apesar de muito jovem revelou impecáveis conhecimentos das expressões fisionômicas, especialmente na parte referente à cabeça de Maria, pois, sem exagerar um só músculo facial, conseguiu imprimir na Mater Dolorosa a expressão máxima da angústia moral e da sublime resignação. Certamente o movimento dado à mão esquerda da Virgem e a presença do corpo de Jesus em seu regaço mui-



Fig. 2 — Estudos anatômicos sôbre
a "PIETA" de Miquelangelo
por Calmon, Rio 1951

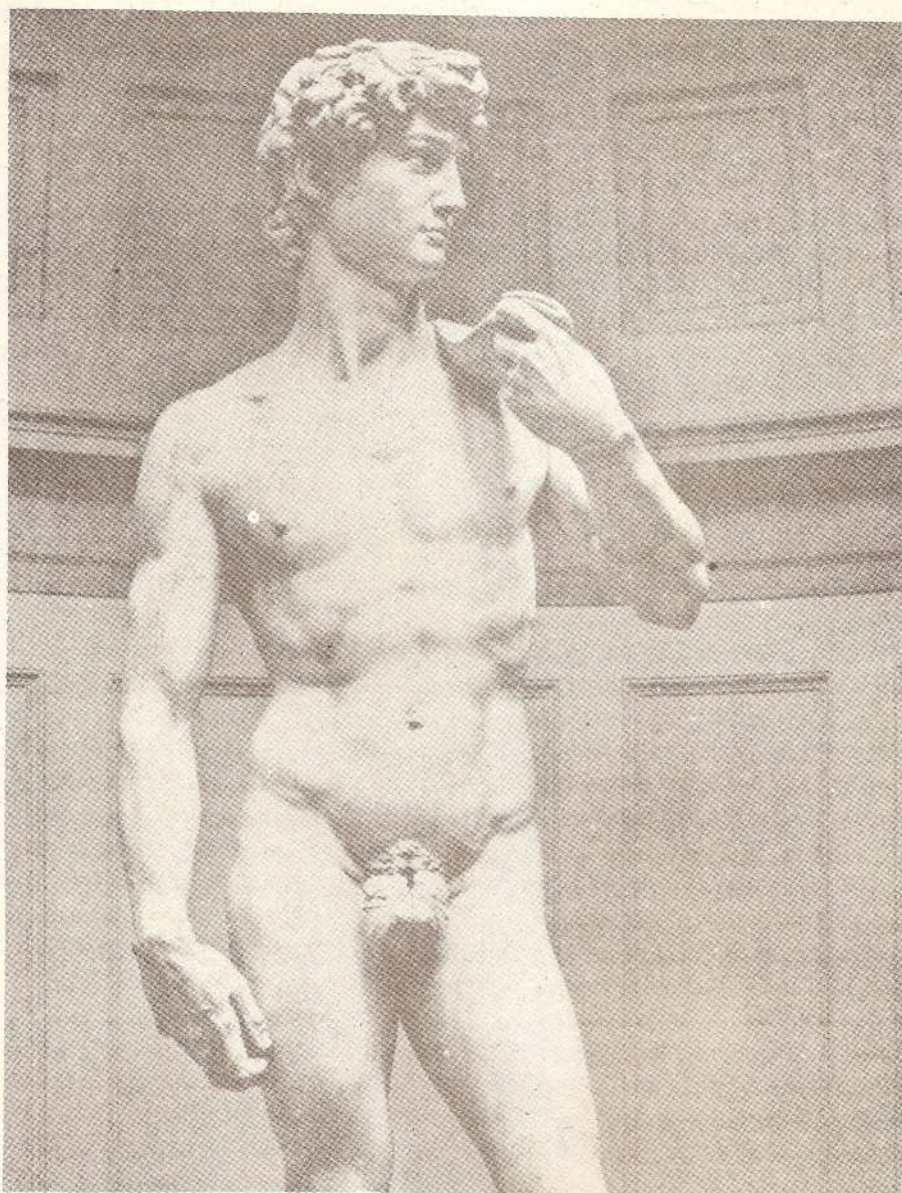


Fig. 3 — "DAVID" da R. Academia de Florença
de Miguelangelo (Detalhe).

to concorreram para reforçar tal expressão, mas qualquer outro artista, muito embora esteiado em conhecimentos de Anatomia, não resistiria ao impulso de contrair os músculos faciais da Madona. Essa obra prima, trabalho da primeira mocidade, marca a fase calma da obra de Miguel Ângelo. E já então revelara o artista a pujança incomparável de sua sabedoria.

O "Daví", criado logo a seguir, 1501-1504, traduz o estado de paixão e violência. É contudo, ainda sóbrio de formas. Representa um adolescente sadio e musculoso. Os relêvos do tórax ultrapassam, em realismo anatômico, as obras dos Gregos. As digitações do grande dentado, cruzando-se com o grande oblíquo, os relêvos das últimas costelas, a arcada condral, formando corpo com o apêndice xifoide, a contração dos músculos do abdome auxiliam o instantâneo movimento da inspiração do ar nos pulmões, gesto pretendido e realizado por Mi-

guel Ângelo. Como refôrço para êste gesto, o mestre exagerou o côncavo formado na depressão anterior do pescoço, entre a fúrcula e osso ióideo, justamente no ângulo formado pelas inserções inferiores dos externos clido-mastoides; e também, na face, dilatou as narinas. É o momento em que o Daví toma fôlego e serve-se da funda para entrar em luta.

Outro particular do "Daví", de assombroso realismo anatômico, é a mão direita que, em leve flexão sôbre o ante-braço, segura a outra extremidade da funda. De acabamento minucioso, por si só poderia figurar como índice de todo o conhecimento anatômico do mestre. Vamos tentar descrevê-la: na parte que é mais exposta ao observador, vemos, nítidamente, a partir do ligamento anular do carpo, os quatro tendões do extensor comum dos dedos; à direita, partindo dêste ligamento, o tendão do longo extensor do polegar; no entremeio, os relevos das inserções do primeiro e segundo ra-



Fig. 4 — Estudo sôbre a mão do "DAVID"
de Miguelangelo, por Calmon

to concorreram para reforçar tal expressão, mas qualquer outro artista, muito embora esteiado em conhecimentos de Anatomia, não resistiria ao impulso de contrair os músculos faciais da Madona. Essa obra prima, trabalho da primeira mocidade, marca a fase calma da obra de Miguel Ângelo. E já então revelara o artista a pujança incomparável de sua sabedoria.

O "Davi", criado logo a seguir, 1501-1504, traduz o estado de paixão e violência. É contudo, ainda sóbrio de formas. Representa um adolescente sadio e musculoso. Os relêvos do tórax ultrapassam, em realismo anatômico, as obras dos Gregos. As digitações do grande dentado, cruzando-se com o grande oblíquo, os relêvos das últimas costelas, a arcada condral, formando corpo com o apêndice xifoide, a contração dos músculos do abdome auxiliam o instantâneo movimento da inspiração do ar nos pulmões, gesto pretendido e realizado por Mi-

guel Ângelo. Como refôrço para êste gesto, o mestre exagerou o côncavo formado na depressão anterior do pescoço, entre a fúrcula e osso ióideo, justamente no ângulo formado pelas inserções inferiores dos externos clido-mastoides; e também, na face, dilatou as narinas. É o momento em que o Daví toma fôlego e serve-se da funda para entrar em luta.

Outro particular do "Daví", de assombroso realismo anatômico, é a mão direita que, em leve flexão sôbre o ante-braço, segura a outra extremidade da funda. De acabamento minucioso, por si só poderia figurar como índice de todo o conhecimento anatômico do mestre. Vamos tentar descrevê-la: na parte que é mais exposta ao observador, vemos, nitidamente, a partir do ligamento anular do carpo, os quatro tendões do extensor comum dos dedos; à direita, partindo dêste ligamento, o tendão do longo extensor do polegar; no entremeio, os relevos das inserções do primeiro e segundo ra-

diais, no segundo e terceiro metacarpiano; é visível também a saliência do primeiro interósseo; nas articulações dos quatro metacarpianos, com as primeiras falanges, os seus relevos correspondentes, acrescidos também pelos tendões do extensor comum dos dedos, e no indicador, bem visível, o extensor próprio do índice.

Notam-se também, na região hipotenar, bem em evidência, o abductor do mínimo e, dando os últimos relevos, as veias superficiais: a cefálica do polegar, no pulso a salvatela, no dorso a arcada do metacarpo e as colaterais ramificando-se pelos dedos.

Na maturidade, Miguel Ângelo, dominando inteiramente os segredos dos movimentos ósseos e musculares, passou a interpretar, dando às suas figuras as torsões só obtidas por seres humanos mediante esforço e apenas em "poses" instantâneas. As proporções entre as partes do corpo, tornam-se então puramente ideais co

mo também ideal a anatomia dos seus Titãs.

As figuras femininas da tumba dos Médicis, a "Noite" e a "Aurora", são entes extraterrenos, com desproporções parciais, embora de unidade perfeita no todo da composição.

Dessa fase, incluindo os murais da Capela Sixtina, e os "Escravos" do túmulo de Júlio II, todos os seus trabalhos são exuberantes, no que diz respeito a movimentos e músculos: nada têm do realismo das primeiras obras. As estátuas de Juliano e Lourenço de Médicis que deveriam ser retratos, o são, mas idealizados. A "Noite", figura feminina, mostra músculos desenvolvidos, tipicamente masculinos: nela acha-se suprimido o tecido adiposo, característico do corpo da mulher. Para obter efeito harmonioso, no braço direito apoiado da "Aurora", Miguel Ângelo, deliberadamente, infringiu leis anatômicas, dando contração exagerada ao bicepe, estando o antebraço em pronacção. Se êste músculo estivesse em seu movi

diais, no segundo e terceiro metacarpiano; é visível também a saliência do primeiro inter-ósseo; nas articulações dos quatro metacarpianos, com as primeiras falanges, os seus relevos correspondentes, acrescidos também pelos tendões do extensor comum dos dedos, e no indicador, bem visível, o extensor próprio do índice.

Notam-se também, na região hipotenar, bem em evidência, o abductor do mínimo e, dando os últimos relevos, as veias superficiais: a cefálica do polegar, no pulso a salvatela, no dorso a arcada do metacarpo e as colaterais ramificando-se pelos dedos.

Na maturidade, Miguel Ângelo, dominando inteiramente os segredos dos movimentos ósseos e musculares, passou a interpretar, dando às suas figuras as torsões só obtidas por seres humanos mediante esforço e apenas em "poses" instantâneas. As proporções entre as partes do corpo, tornam-se então puramente ideais co

mo também ideal a anatomia dos seus Titãs.

As figuras femininas da tumba dos Médicis, a "Noite" e a "Aurora", são entes extraterrenos, com desproporções parciais, embora de unidade perfeita no todo da composição.

Dessa fase, incluindo os murais da Capela Sixtina, e os "Escravos" do túmulo de Júlio II, todos os seus trabalhos são exuberantes, no que diz respeito a movimentos e músculos: nada têm do realismo das primeiras obras. As estátuas de Juliano e Lourenço de Médicis que deveriam ser retratos, o são, mas idealizados. A "Noite", figura feminina, mostra músculos desenvolvidos, tipicamente masculinos: nela acha-se suprimido o tecido adiposo, característico do corpo da mulher. Para obter efeito harmonioso, no braço direito apoiado da "Aurora", Miguel Ângelo, deliberadamente, infringiu leis anatômicas, dando contração exagerada ao bicepe, estando o antebraço em pronacção. Se este músculo estivesse em seu movi



Fig. 5 — "L'AURORA" da Capela de
Medicis, de Miguelangelo (Detalhe).

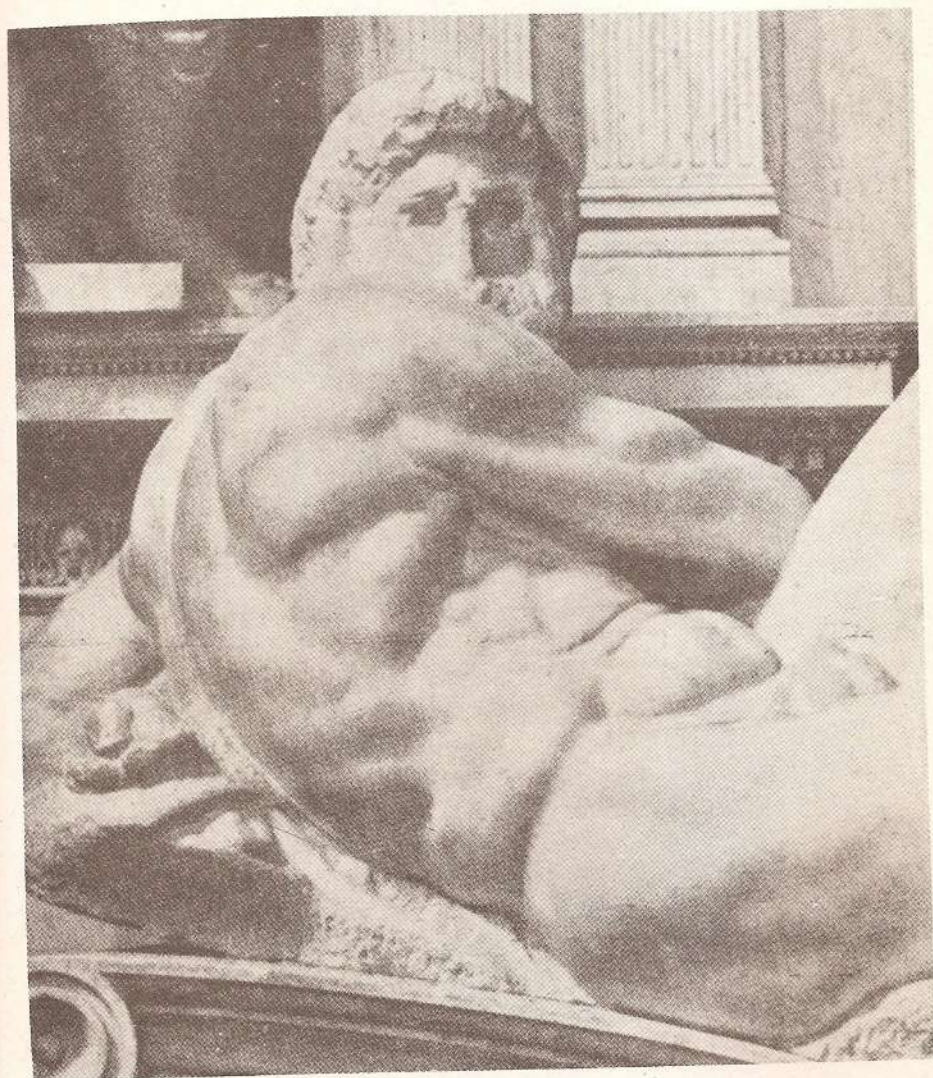


Fig. 6 — “IL GIORNO” da Capela de Medicis
de Miguelangelo (Detalhe).

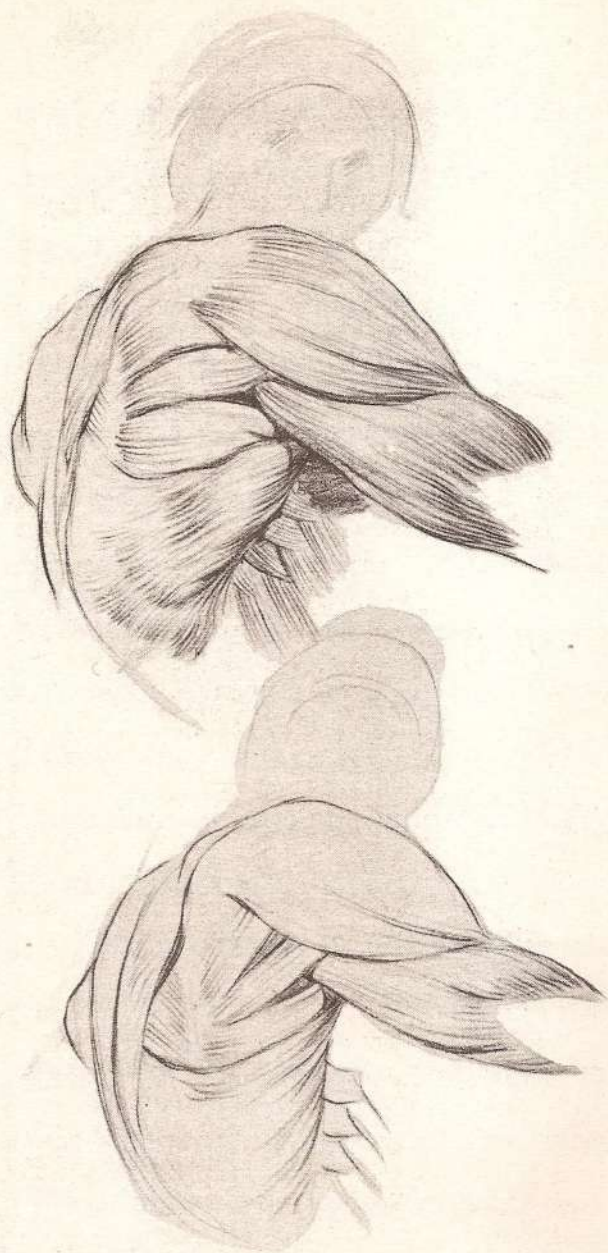


Fig. 7 — Estudo anatômico sôbre
"IL GIORNO" de Miguelangelo
por Calmon

mento normal, mesmo esculpido por êle, talvez não nos desse impressão tão harmoniosa e bela que ora vemos.

Valeu-se o mestre de outras licenças em diversas obras, por êle realizadas. No "Il Giorno", também para o túmulo dos Médicis, os músculos da região escapular e do braço, muito especialmente o feixe da longa porção do tríceps braquial que parece terminar logo no cruzamento com o grande e o pequeno redondos, são magnificamente interpretados. Nessa mesma obra, com que segurança ciêntífica modelou Miguel Ângelo o dorso! Abaixo do trapézio, sente-se o volume formado pelo longo dorsal e o rombóide.

O "Escravo" do Louvre, obra que deveria fazer parte como as já citadas do túmulo de Júlio II, uma das mais expressivas de Miguel Ângelo, não foi terminada, entretanto, as partes concluídas são sublimes. A torsão do tronco sobre a bacia, exprime o desespero do cati

vo. O braço esquerdo comprime-se no tórax e o ante-braço, em pronação, prende-se ao dorso; ligames, possivelmente representando amarras de couro, enterram-se no braço e continuam contornando o grande peitoral, perdendo-se nas partes inacabadas do mármore. O deltoide, em contração violenta, deixa transparecer, através da pele, seus feixes carnosos. O bíceps achata-se sobre os dentados e parte do grande peitoral.

O mestre, como na "Aurora", serviu-se de uma licença, dando relêvo e contração ao trícepe braquial, quando êste deveria estar distendido. A fôrça de Buonarroti, como bem friza Grimm, residia na Anatomia: êle applicava, inclusive nas formas das crianças, os recursos auridos nessa ciência. Mas ao contrário de seus antecessores, agia com discrição e sabedoria. O menino que, montado sobre as pernas cruzadas da Virgem (Madona com o Filho, de São Lourenço - Florença), procura, com for

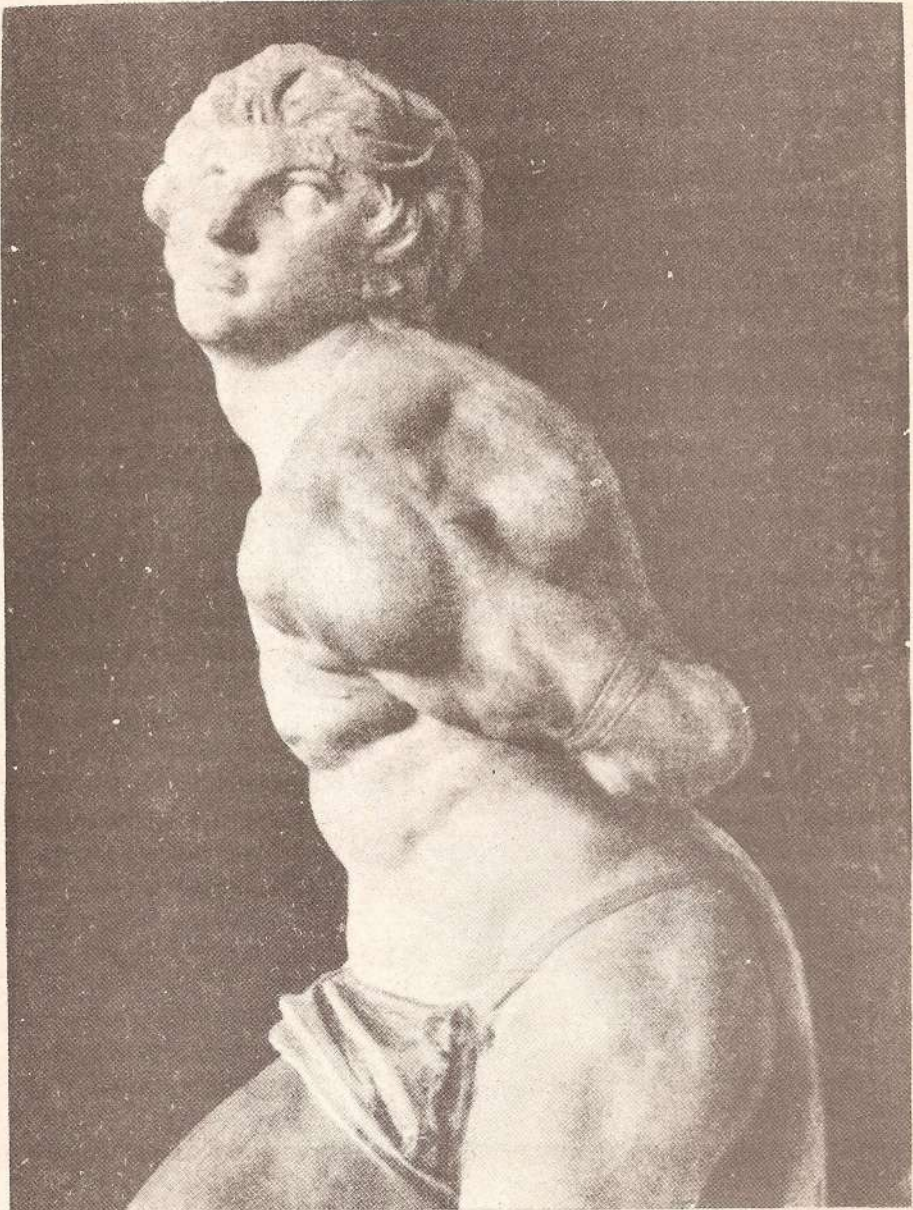


Fig. 8 — "SCHIAVO" de Miguelangelo
Museu do Louvre (Detalhe).



Fig. 9 — "SCHIAVO" (Tumba de Giulo II)
estudo, por Calmon

te torsão do tronco os seios maternos, mostra o músculo grande dorsal e os do omoplata como num adulto. Mesmo assim, entretanto, não perde a figura a impressão da carnosidade infantil.

Na última fase de sua longa carreira artística, o portentoso mestre retornou à simplicidade da forma, simplicidade já revelada nos primeiros anos. Esse retôrno em nada feriu a perfeição e a expressão sempre crescente de sua obra. A representação muscular é menos exuberante, mas a construção óssea revela-se mais definida. É o que inferimos do admirável grupo que representa a descida da cruz iniciado em 1550 e inacabado. Esse grupo existente no Duomo de Florença, recebeu os últimos golpes do cinzel do mestre. Eugêne Guillaume em seu magnífico estudo "Michel Ange sculpteur" (1) acreditou reconhecer na figura

(1) GUILLAUME, Eugêne - Michel Ange sculpteur"
- Paris - 1896.

do velho de capuz, que ajuda a descer o crucificado, o auto retrato de Buonarroti. Nessa composição está t^oda a vida do mestre, diz Guillaume: ela é a mais patética e pessoal de suas obras.

* * *

PEDRO AMÉRICO

Em conferência realizada na Escola Nacional de Belas Artes, o Professor Gerson Pinheiro, ao estudar a obra e a personalidade de Pedro Américo, muito acertadamente frisou que "ao leigo como ao estudante de arte, ou ao artista consumado, ressalta com impressionante evidência a superior qualidade de seu desenho, a espontaneidade de sua capacidade criadora e fertilidade de imaginação".

Concordamos plenamente com a judiciosa observação do ilustre catedrático e ousamos, ainda, acrescentar que a extraordinária força de Pedro Américo tinha por esteio primordial a segurança dos conhecimentos que o artista possuía da forma anatômica, tanto humana como animal. O jôgo dos movimentos e expressões fisionômicas das figuras que ilustram os qua-

dros de Pedro Américo, só foram plasmados com tanto acêrto e perfeição, graças aos conhecimentos de Anatomia que alicerçavam a cultura artística do grande mestre nacional. A genial habilidade para o desenho sem o amparo seguro dos preceitos anatômicos, não permitiria ao artista realizar a obra monumental e fixar nas formas humanas e animais, as posições e atitudes difícilimas, em escorços e torsões dignas de um Miguel Ângelo. Para demonstrar à sociedade a nossa assertiva, desnecessário se torna a análise da obra pictórica de Pedro Américo. Basta que atentemos nos inúmeros desenhos, esbôços e estudos preliminares dos quadros do grande pintor brasileiro.

Sente-se que o artista não descuidava das minúcias anatômicas. Fazia ressaltar com segurança as massas musculares, não se descuidava das proporções e mostrava-se de rigor impecável nas articulações do esqueleto.

Possuimos, na Escola Nacional de Belas

Artes, enriquecendo a sala de aula de Anatomia, o desenho que Pedro Américo executou na prova de concurso para a cátedra de Desenho Figurado, concurso em que foi o vencedor. Representa um estudo anatômico, feito sobre modelo vivo. A distribuição dos músculos com suas justas inserções, as modificações da forma verificadas em virtude dos movimentos, tudo executado com rara perícia e precisão, leva-nos ao espírito a certeza de que Pedro Américo conhecia magistralmente a Anatomia e procurava ressaltar no desenho a importância dessa ciência.

Como Leonardo e Miguel Ângelo, também Pedro Américo, antes de executar suas obras, dava-se ao paciente trabalho de pesquisas nas documentações para as cenas pitóricas, a fim de que os resultados assentassem em bases sólidas. Esse interesse sempre revelado pela origem das cousas ele o trouxera da infância quando, dos dez aos doze anos de idade, fize-

ra parte, como desenhista, da expedição científica Brinet e Bindsel que percorreu o sertão nordestino.

As sementes lançadas na infância encontraram terreno propício, medraram e cresceram com o correr dos anos, transformando-se nas esplêndidas documentações que valorizaram suas têlas, verdadeiras florações de rara beleza.

Prosseguiu posteriormente seus estudos, frequentando cursos em Paris e Bruxelas, defendendo teses e doutorando em "Ciências Naturais".

Em sua primeira obra de vulto, "A CARIOCA", pintada em Paris, em 1884, muito embora executada no florescer de sua juventude, já podemos notar os proveitos auridos do estudo da Anatomia. A própria idealização das formas da jovem representada vai além dos contornos comumente observáveis em modelo vivo. Os seios entumecidos da virgem, seus aristocráticos pés de longos dedos, revelam, sem dúvida, conheci

mentos anatômicos que escapam à média dos artistas que carecem de suficiente base anatômica.

Nas produções subsequentes, maxime nas suas obras de grande porte, a "Batalha do Avaí" e o "Grito do Ipiranga", ambas realizadas já durante a maturidade, Pedro Américo nos legou magnífico testemunho de seus aprofundados conhecimentos de Anatomia. Nelas, com precisão extraordinária, faz ressaltar, ora sobre o dorso nú do paraguaio, ora no carreiro ocasional à margem do riacho paulista ou então sob o pêlo dos cavalos e bois suarentos e apavorados, as formas surpreendentes de movimentos musculares.

No quadro intitulado "Davi e Abzag", o mestre, com rara felicidade, e evidenciando aguda observação, contrasta a carnação senil do personagem bíblico com a epiderme fresca e louçã da jovem sudanita.

Professor que foi de Arqueologia e Histó

ria na Velha Academia, estava amplamente credenciado para documentar com requinte os ambientes e a indumentária das figuras humanas de suas composições.

A prova concreta de seu amplo domínio científico concernente á documentação, temo-la patenteado nos quadros "Judith e Holofernes", "Voltaire abençoando Franklin", "Sócrates afastando Alcebiades do vício", obras em que os traços raciais, os costumes e cenários são religiosamente observados.

Criticados por uns, particularmente por aqueles que carecem de uma base científica sedimentada, enaltecido por outros - êstes constituindo a maioria - o fato é que Pedro Américo consegue através de suas obras, não só emocionar pela grandiosidade de suas concepções, como pela sublimidade que conseguiu imprimir às suas figuras e principalmente pelo seu bom gosto estético, alicerçado em profundo conhecimento anatômico.

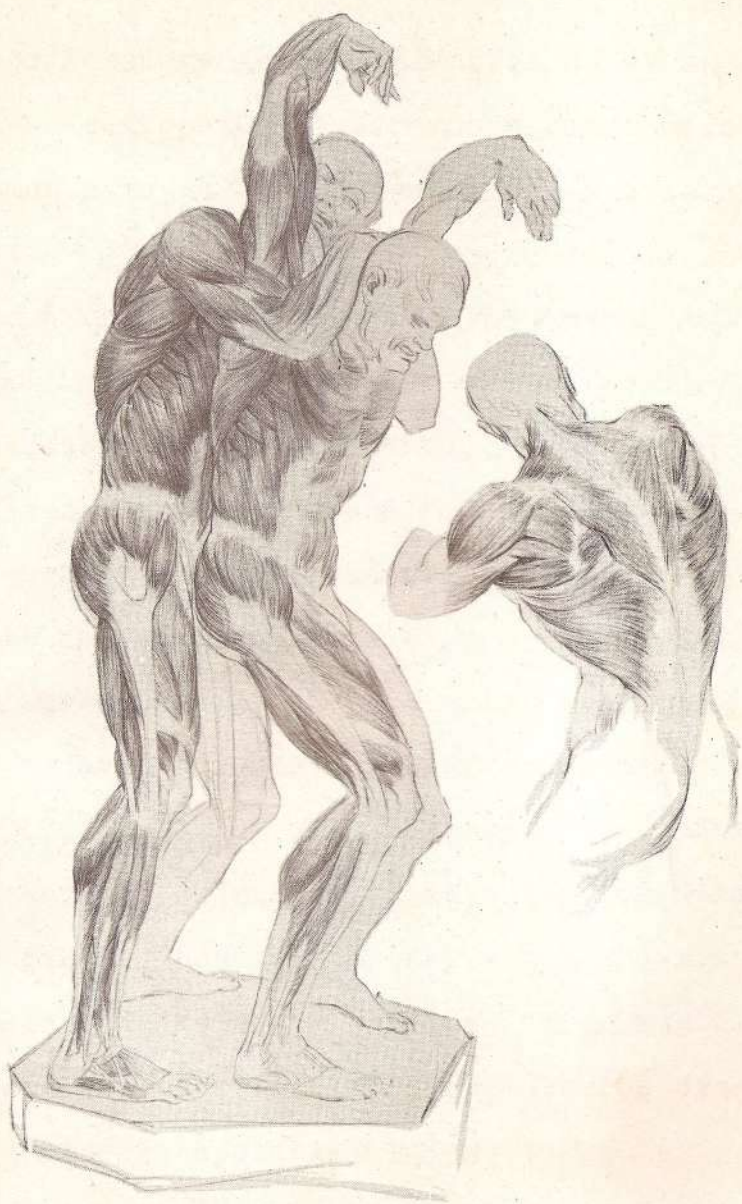


Fig. 10 — Estudo para o “DO^UBLE NELSON”
por Calmon, Rio 1951

"DOUBLE NELSON" (1)

E aqui, ao finalizar êste rápido estudo da Anatomia Artística, apresentamos, a título de ilustração e complemento, a "maquete" em gesso da obra intitulada "Double Nelson". Fomos buscar o assunto da composição no esporte pugilístico, na certeza de que êsse esporte, por sua natureza, oferece maiores oportunidades na evidenciação das formas exteriores do corpo do homem em seus movimentos de defesa e ataque. Ao objetivar as atitudes dos dois lutadores no "Double Nelson", procuramos interpretar as alterações sofridas pelos músculos, inclusive, os cuticulares ou músculos das expressões fisionômicas.

Parece-nos oportuno esclarecer á douta

(1) Denominação em linguagem esportiva de conhecido golpe de Luta livre.

banca examinadora sôbre a finalidade precípua dêsse esbôço escultórico. Não pretendeu o autor dar a êsse trabalho cunho puramente artístico. Apresentamos a devida "maquete" como uma pequena, mas eloquente demonstração das largas possibilidades oferecidas ao artista plástico na interpretação dos movimentos, graças aos prodigiosos recursos da Anatomia Artística.

* * *

C O N C L U S Õ E S

1 - O conhecimento da Anatomia humana é para o artista precioso auxiliar da memória visual, facilitando sobretudo a exata interpretação da forma através de execução espontânea.

2 - Para a correta representação das massas humanas em movimento e de suas expressões fisionômicas, impõe-se o conhecimento anatómico do esqueleto e suas articulações, das massas musculares e suas inserções.

3 - Da constatação do valioso legado artístico-plástico dos períodos clássicos - até a Renascença Italiana - inferimos residir a força expressiva da arte principalmente na sublimação da forma humana ou animal, baseada na realidade objetiva, para cuja consecução é im

prescindível o conhecimento da Anatomia.

* * *

*

B

C

C

C

LITERATURA CONSULTADA

BURNS, Edwar Mc Nall - História da Civilização Ocidental - Trad. de Lourival Gomes Machado - Ed. Globo - 1948.

CASTIGLIONI, Arturo - História da Medicina — Trad. de R. Laclete - Editora Nacional - S. Paulo - 1947.

CHENEY, Sheldon - História das Belas Artes — Trad. de Sergio Milliet - Ed. Martin - 1949.

CLARK, Walter Eugene - El Legado de la India - Universidade de Oxford - Editado sob a direção de G. T. Garratt - Trad. de A.J. Dorta - Ediciones Pegaso - Madrid - 1945.

CLEMENT, Charles - Michel Ange, Leonard de Vinci et Raphael - Ed. Michel Lévy Frères - Paris - 1861.

DAMPIER, William Cecil - História da Ciência - Editorial Inquerito L. T. D. - Lisboa - 1945.

DEMONDS, Louis - Los dibujos de Miguel Angel - Editorial Franco-Ibero-Americana - Paris 1922.

DUCATI, Pericle - L'Arte Classica - Unioni Tipografica - Editrici Torinese - Torino - 1939 - XVII

DUMESNIL, René - Histoire Illustrée de la Me

dicine - Libr. Plom. - Paris.

DUVAL, Mathias e BICAL, Albert — L'Anatomie des Maitres - Edit. Maison Quantin - Paris - 1890.

FAURE, Elie - El espiritu de las Formas - Edición Poseidon - Buenos Aires - 1944.
- El Arte antiguo - Edición Poseidon - Buenos Aires - 1943.
- El Renacimiento — Edición Poseidon - Buenos Aires - 1944.

FRIPP-THOMPSON - Anatomia Artística Humana — Edit. Gustavo Gili, S.A. — Barcelona — XCMXLV.

GALVÃO, Alfredo - Noções de Anatomofisiologia Artística e de Proporções - Of. gráfica "O Globo" - Rio de Janeiro - 1942.

GAMBA, Alberto - Lezioni di Anatomofisiologia applicata alle Arte belle - G. B. Paravia e Comp. - Roma - 1897.

GOLDSCHIEDER, Ludwig - The sculptures of Michelangelo - Phaidon Ed. Oxford University Press - N. York - 1939.

GRIMM, Hermann - Vida de Miguel Angel - Ed. Poseidon - Buenos Aires - 1943.

GUILLAUME, Eugène - Michel Ange sculpteur — Perrin et Cie. Librairie editeurs - Paris - 1896

L. TESLUT - Tratado de Anatomia Humana - Trad. J. Corominas y Sabater e Antonio Riera Villaret - 8ª edic. - Salvat Editores - Buenos Aires - 1947.

LE MUSÉE D'ART - Des origines au XIX siècle -
Libr. Larousse - Paris

MOREAUX, Arnaldo - Anatomie Artistique — Li-
brairie Maloine - Paris - 1947.

PARANHOS, Ulisses - Palas (síntese de Histó-
ria de Arte) - Est. Graf. Eugenio Cupulo
- S. Paulo - 1935.

PERARD, Victor - Tratado de dibujo de la Figu-
ra Humana - Edit. Pax - México - s.d.

PEYRE, Roger - Histoire Général des Beaux Ar-
ts - Ed. Delagrave - Paris - 1926.

PINTO, A. Pedro - Dicionário de Têrmos Médi-
cos - 5ª Edição revista - Ed. Científica
- Rio - 1949.

- Fatos da Lingua - Ed. Cien-
tífica - Rio - 1951.

- Estudinhos de etimologias -
Tip. Carmo, 43 - Rio - 1935.

REINACH, Salomon - Apolo - Trad. de Rafael Do-
menech - Edit. Biblioteca nuova - s.d.

REYMON, Marcel - Michel Ange - Ed. Renouard -
s.d.

RICHER, Paul - Anatomie Artistique - Lib. Plon
- Paris - 1890

ROLLAND, Romain - A Vida de Miguel Angelo —
Comp. Edit. Leitura - 1944 - (Trad. de Car-
los Lacerda).

SIGMONDS, John Addington - Vida de Miguel An-
gel - Trad. de C. A. Jordana - Buenos Ai-
res - 1943.

- SILVA SANTOS - Anatomia Geral - Tip. Jornal do Comércio - Rio - 1932.
- STRATZ, C. H. - La Figura Humana en el Arte - Trad. Hespanhola - Salvat Editores - Barcelona - 1926.
- TAGORE, Nath Abanindra - Arte y Anatomia Hindues - Trad. do frances por Alicia Molina y Vedia - Edit. Schapire - Buenos Aires - 1946.
- VALENTI, Giulio - Guida allo studio della Anatomia Artistica - 2ª Edizione - Società Editrici Libreria - Milano - 1927.
- VASARI, Giorgio - Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes. - Trad. francesa de Just Tessier - Paris - 1840.
- LEONARD DE VINCI - Traité de la Peinture - Librairie Delagrave - Paris - 1919.

* * *
*

Fundação Cultural Calmon Barreto de Araxá
Centro de Preservação do Patrimônio Histórico
Documento catalogado sob n.º 184 / 2023
Data: 21 / 05 / 87

FUNDAÇÃO
SECTOR DE ARQUIVOS

LEON BAPRETO
IMPRESSAS E PUBLICAÇÕES

Origem Doação

Valor _____

Data _____

FCCB - A