A Biblioteca
Rem 27. 5. 60

JORDÃO E. DE OLIVEIRA NUNES

CÂNONES

Tese para provimento da cátedra de "MODÊLO VIVO", da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

1959

JORDÃO E. DE OLIVEIRA NUNES

CÂNONES

Tese para provimento da cátedra de "MODÊLO VIVO", da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

1959

"Comme il n'avait pas de génie, je voulais voir s'il avait du metier que pour les ignorants pouvai au moins tenir lieu de talent".

Antoine Bourdelle.

"Esser moderno non vuol dir nienti. Quel che conta è tornare alla legge dell'arte con uno spirito nuovo."

Severine.

"Blasen ist nicht flöten; ihr müsst die Finger bewegen".

Goethe.

I

A conquista da forma figurativa, através das artes plásticas, está simbolizada naquela história dos filhos de Rhœcus — Telècles e Teodoro, os quais, separados pela distância entre Èfeso, onde êste se encontrava, e a ilha de Samos, onde se localizava aquêle e onde se deveria erigir uma estátua de Apolo Pitânico, cada qual fundindo separadamente a sua metade, conseguiram ajustá-las, depois, na mais perfeita unidade. (1) Ambos possuiam, sem dúvida recebido dos egípcios, o necessário conhecimento das proporções, complementado pela disciplina que os identificou na oficina paterna (2).

Rhœcus, o primeiro a fundir em bronze, era do século VII a.C., quando começaram a surgir na Grécia a arquitetura e a escultura monumentais. Na escultura, sobretudo, a influência do país dos faraós chegaria até ao séc. V a.C., com Mirão, Fídias e Policleto, os maiores dêsse tempo, influência já decisiva a partir da XXVI dinastia, no chamado período saïta, com Psamético I, quando o Egito foi aberto ao comércio grego. (3) Êsse faraó e seus sucessores da mesma dinastia eram homens de negócio. No delta inferior se estabeleceram colônias de mercadores gregos e jônios. Os gregos trocavam azeite e vinho da região egéa por cevada e trigo do Egito e lã da Libia. A economia natural prevalecia sôbre a economia monetária. (4) A autoridade do faraó estava protegida por mercenários jônios. Desde o fim do séc. VII a.C. já se vinha esboçando grande inclinação de retôrno ao passado mais característico

dêsse povo. Era a reação ao considerado movimento modernista de Amarna, da XVIII dinastia, com Amenofis ou Amen-Hotep IV que passou a chamar-se Akh-en-Aton — o que vai bem com Aton e, conseqüentemente, abjurou Amon. Os artistas aduladores de então impuseram aos egípcios como normais as anormalidades físicas do senhor de Amarna (5).

Essa reação, no séc. VII, de tendência arcaizante, foi, entretanto, revitalizadora, no mundo das artes plásticas. A imitação do passado, porém, redundou num arqueologismo mecânico (6).

Nesse período do Egito se instruiram, precisamente, os primeiros escultores da Jônia. Escritor inglês (7), apreciando as obras da XXV dinistia, disse que nelas se combinavam a energia, o respeito pelo passado e o realismo, ao contrário das da XXVI, "de larga série de caras vazias e uniformes, fixadas em um sorriso pueril de satisfação". Parece que já estamos vendo os Apolos Arcaicos, os *curoi* do chamado "sorriso arcaico", de técnica residual nas obras dos escultores do séc. V, incluindo Fídias e Policleto. O "Doríforo", dêste último, tido como ilustração do seu *Cânon*, é um exemplo, não só do que concerne à forma como também ao sistema de medidas.

A escultura egípcia, isoladamente apreciada, é fragmento de arquitetura. Na arquitetura os egípcios possuiam um sistema de medidas bem determinado. (8).

O emprêgo do triângulo egípcio, chamado o "triângulo sagrado", o "triângulo perfeito", na velha solução do "traçado quadrado" (9), cujos lados estão, entre si, na razão de 3, 4, 5, apesar de sua aplicação particular, não teria inspirado a famosa proposição de Pitágoras que, por seu lado, corresponde aos valores 5, 4, 3? Pitágoras era de Samos, essa ilha civilizada, num ponto da costa da Ásia Menor, que era também o transitado leste grego, por onde deslisava, através do comércio, ou cachoava, através das guerras, o maior fluxo da cultura do tempo (10). Seu ensino era precedido das matemáticas. Mais tarde, também Platão iria beber sabedoria nas terras banhadas pelo Nilo e, de volta, mandaria escrever à entrada de sua Academia: "Não entre quem não fôr geômetra". Platão rebelava-se contra a aplicação mecânica da Geometria.

O V século é de preamar, na história da Grécia. É quando Atenas, o centro, êsse coalho de civilização, acumula riquezas, por meio de trabalhosa agricultura, de sua indústria extrativa — argila do cabo Colias, calcáreo tenro do Pireu, azul-negro de Eleusis, mármore do Pentélico; sua indústria mineira de chumbo e prata de Laurion, um dos fundamentos mais sólidos de sua fôrça, (11) de sua marinha de guerra, a primeira da Grécia, e sua frota mercante; do grande pôrto do Pireu, de onde partem para o seu ativo comércio as grandes vias marítimas, para a Thácia e o Euxino, para as ilhas e as costas ocidentais e meridionais da Ásia Menor; para Chipre, Fenícia e África norte-oriental; para o ocidente helênico e Etruria, por onde, finalmente, recebe, entre os gêneros de primeira necessidade, os que iriam requintar sua civilização.

É o século da prosa, de Temístocles, Péricles, Anaxágora, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Ictinos, Mirão, Fídias, Policleto. As artes plásticas, a arquitetura e a escultura, sobretudo, atingem a forma definitiva. Os três grandes nomes da Escultura, Mirão, Fídias e Policleto, no conflito dos contrários — dórios e jônios — fusionam a mais notável harmonia do espírito ático. Fídias era ateniense. Nascido em ambiente impregnado da epopéa de Homero, da Teogonia de Hesíodo e, depois, das Grandes Dionísicas, do culto cívico das Grandes Panatenéas, de Orfismo e dos Mistérios de Eleusis, do qual pode-se dizer que foi o verdadeiro hierofante, através de sua arte grandiosa, rica e severa, foi, por outro lado, discípulo de Agéladas, o mestre da Escola de Argos. Mirão foi o criador do movimento, com seu "Discóbolo"; Policleto, o verdadeiro estruturador da forma, nas suas dimensões mais perfeitas, até então consideradas.

O *Cânon* que escreveu exemplificou-o com o "Doríforo". Estátua um tanto dura, de peitorais largos e planos, e tronco curto, está mais perto do arcaico que do clássico. Muitos vêem nela um resumo de escola (12). O bronze perfeito, embora o sintamos ainda um tanto prêso ao cordão umbelical do artista, é a mais autêntica representação antropomórfica da época. Nela a ação esgotou a teoria, sem ultrapassar a idéia sensível do valor. A hierarquia de valores ainda não se manifestara como hoje se manifesta. A grande revelação da obra de Fídias de-

corre, supomos, do seu imenso prestígio pessoal de amigo de Péricles, da preciosidade e riqueza de suas estátuas criselefantinas, aliados à ambiência e ao seu mérito real.

O sentido da medida, da ordem era ainda primordial. Apesar das diferenciações pessoais de origens diversas, vemos nos artistas de então as mesmas preocupações da filosofia cosmogônica jônica. Era a estruturação, antes de tudo, o domínio da linguagem pròpriamente dita. Era o primado do "pensamento morfológico estrutural", segundo conceituou filósofo alemão, citado por Émile Bréhiér (13). Era, ainda, a influência mística do número, representado à maneira jônica de Pitágoras. "A ordem é o fundo real", disse Platão (14).

Devido, sem dúvida, às guerras que assolaram a terra grega, os últimos anos do século V foram de grandes modificações em todos os setores da atividade humana. Como índice da situação econômica, basta dizer que as "Vitórias" da Acrópoles foram transformadas em moedas de ouro e as moedas de cobre entraram, pela primeira vez, na circulação. (15). Com a devastação produzida pelo inimigo, a agricultura entra em declínio, as minas de Laurion são abandonadas e o povo experimenta a maior penúria (16). Os professôres de filosofia — os sofistas — chegam e dizem da relatividade dos conceitos. Em literatura, Eurípedes, o último dos três grandes trágicos, já não crê no heroismo; a comédia de Aristófanes, grande poeta cômico, "gerador de indisciplinas", (17) ao entrar o século IV, é substituída pela comédia chamada mediana, de Antífanes — banal, fácil elegante (18). A biografia aparece. Nas artes visuais, impõem-se o retrato e o nu feminino. A escultura é mais humana, mais realista. Desce de sua prisão da arquitetura para vida autônoma. A não ser no Oriente, nenhum templo novo aparece. (19). O estilo severo é substituido pelo estilo livre e, depois, pelo estilo florido. Os assuntos de gênero retratam a sociedade ateniense (20).

A especulação comercial, as atividades bancárias, a maior circulação monetária, a livre concorrência elevam o número dos novos ricos. Sobrevém o aparato, o exibicionismo, a preocupação do colossal, do enfático.

Contra êsse estado de coisas, é que, no mundo das artes plásticas, aparece a figura de um Lisipo. Seus começos foram diante dos revérberos da forja. Seu "Apoxiômeno", com o qual pretende reagir à influência do meio-sensual, sentimental, é, entretanto, parente mais próximo de um "Hermes" de Praxíteles que do grave e sereno "Doríforo" de Policleto. Atenas, a capital intelectual, lhe impôs modos, elegância e gratuidade. Seu módulo é a cabeça. Seu canon contém oito medidas de cabeça (21).

"Apoxiômeno" é maior que o natural e foi concebido para o cimo de uma coluna, na Palestra, mais alta, portanto, que o pedestal da cópia em mármore, do Vaticano; estava mais próximo, no tempo, da coluna coríntia, de fuste de 10 diâmetros. Lisipo era da escola grave de Argos, como Policleto, embora pertencesse ao período que se pode chamar de arte pela arte, sob a influência da requintada Atenas. Straz, apoiado em Kalmann, a êle se refere por alto, pondo em destaque a figura do pintor e escultor Eufranor, como sendo o criador do canon de 8 medidas de cabeça. Faz supor que não só as dimensões como as proporções de "Apoxiômeno" tivessem sido concebidas para atenderem a um problema de ótica.

Razões técnicas da mesma ordem se invocam para justificar as proporções do "Apolo" de Belvedere e da "Venus" de Milo. Porque, nessa mesma época ainda perduram os cânones de 7½ e 7¾ de cabeças de altura. Até a moldagem direta aparece com Lisístrato, irmão de Lisipo.

Essas medidas continuam pelo helenismo a dentro, mais em têrmos de cultura que pròpriamente como imperativo de técnica. A influência oriental, durante a aventura de Alexandre, a grandiosidade barrôca de Pérgamo e o sensualismo requintado de Alexandria acabam por sobrecarregar a pureza ática. O neo-aticismo da empobrecida Atenas não pôde resistir à vasta inundação helenística.

Mais tarde, entre vencedores e vencidos, a arte grega seguiria a sua evolução contínua, apesar da descontinuidade política da Grécia. E através da civilização etrusca, jônica de origem, da Sicilia, da Mágna Grécia e do helenismo, a poderosa Roma é envolvida nessa expansão da arte mediterrânea.

II

Stratz diz que das medidas absolutas das estátuas gregas não se pode deduzir um cânon de validade geral. Entretanto declara que, examinando figuras egípcias no museu de Leiden, pôde constatar a veracidade das observações de Charles Blanc. (22).

A variedade dos cânones conhecidos até agora, sejam os científicos, através do modêlo vivo, ou os clássicos, através da arte antiga, é razão suficiente para que os artistas plásticos não lhes emprestem o atributo de causa primária, na execução de suas obras (23). A menos que se esteja adstrito a programa puramente didático. Dentro dêste critério, devemos, lògicamente, iniciar pelos egípcios a exposição dos cânones mais em voga. Seu módulo é o dedo médio (24). Seu cânon é integrado por 19 dedos médios, segundo a informação de Blanc, comprovada por um desenho feito *in-loco* pelo arquiteto Richard Karl Lepsius, para a sua obra "Denkmæler", publicada em 1852, em Leipzig. "Cette figure, diz Blanc, etait, donc, la solution parlante du problème". Sem computar as duas unidades correspondentes ao casco, é o seguinte o cânon egípcio, com suas divisões: (fig. 1)

O dedo médio é, também, o módulo de Policleto. O dedo médio equivale à largura da mão, medida à altura da articulação metacarpo-falangeana. Segundo Eugene Guillaume, antigo diretor da Academia de França, em Roma, a dimensão transversal dos quatro últimos dedos da mão, tomada na articulação metacarpo-falangeana do "Doríforo" (fig. 2), está con-

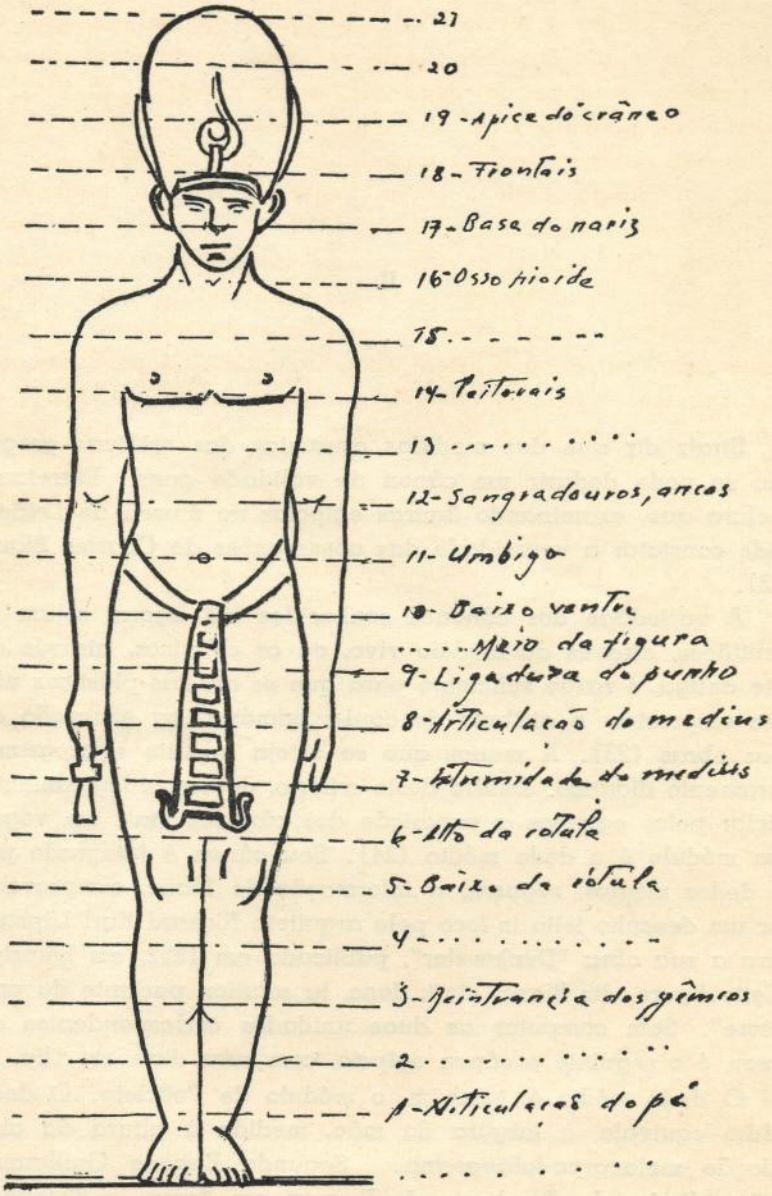
21
20
19 - Apice do crâneo
18 - Frontais
17 - Base do nariz
16 - Osso hioide
15 .....
14 - Peitorais
13 .....
12 - Sangradouros, arcos
11 - Umbigo
10 - Baixo ventre
..... Meio da figura
9 - Ligadura do punho
8 - Articulação do medius
7 - Extremidade do medius
6 - Alto da rotula
5 - Baixo da rotula
4 .....
3 - Reintrancia dos gêmeos
2 .....
1 - Articulação do pé
.....

Fig. 1

tida — três vêzes no comprimento do pé; seis, na altura da perna (da planta à rótula); seis, da rótula ao umbigo; seis, do umbigo ao lóbulo da orelha; seis, do púbis à clavícula; quatro, da primeira falange do dedo médio ao cotovêlo; quatro, do cotovêlo ao acrômio; três, do mento, tomado oblìquamente, até ao alto da cabeça; dois, no comprimento da mão; dois, dos peitorais ao umbigo; dois, o comprimento da face, e, finalmente, dois, no comprimento dos peitorais (25). O "Doríforo" tem, mais ou menos, 7½ medidas de cabeça, em sua altura (26). A cópia em mármore, de Nápoles, pode ser considerada uma estátua de tipo normal então vigente, sem variação nenhuma (27). Stratz refere-se, aí, à estátua como unidade, independente das circunstâncias espaciais. Atribui ao "Doríforo", ao contrário de Richer, 7¾ de medidas de cabeça, considerado o eixo estendido.

O canon de Policleto foi o mesmo de Fídias e dos demais artistas seus contemporâneos.

Depois de Policleto, temos o cânon de Lisipo. Stratz, como vimos, reduz a influência do seu "Apoxiômeno", ao qual atribui nove cabeças, elegando em seu lugar o pintor e escultor Eufranor. Mas Lisipo é nomeado pela maioria dos historiadores do assunto como o verdadeiro criador do novo cânon de oito cabeças, nesse segundo grande período da arte grega, no séc. IV (Fig. 3).

No helenismo não houve pròpriamente o que se possa denominar um cânon. É a influência do grandioso, do colossal, uma espécie de barrôco grego.

Mais tarde Vitruvio refere-se à cabeça, à face e ao pé como módulos. O corpo contém oito cabeças, como em Lisipo, ou dez faces. O pé se contém seis vêzes na altura do corpo. A cabeça se divide em três partes: do mento ao nariz, daí às sombrancelhas e daí ao ápice do crâneo.

Atribue-se a Vitrúvio a inscrição da figura no círculo, devendo, para isto, ter os braços levantados oblìquamente e as pernas afastadas, tudo em forma de X, com centro no umbigo.

Com a Idade Média é quase proscrito o nu (28). Encontram-se figuras do gênero das primitivas produções da arte, chegando o corpo a 6 1/3 alturas de cabeça, o que quase corresponde a um menino de seis anos (29). A expressão é a finali-

Fig. 2

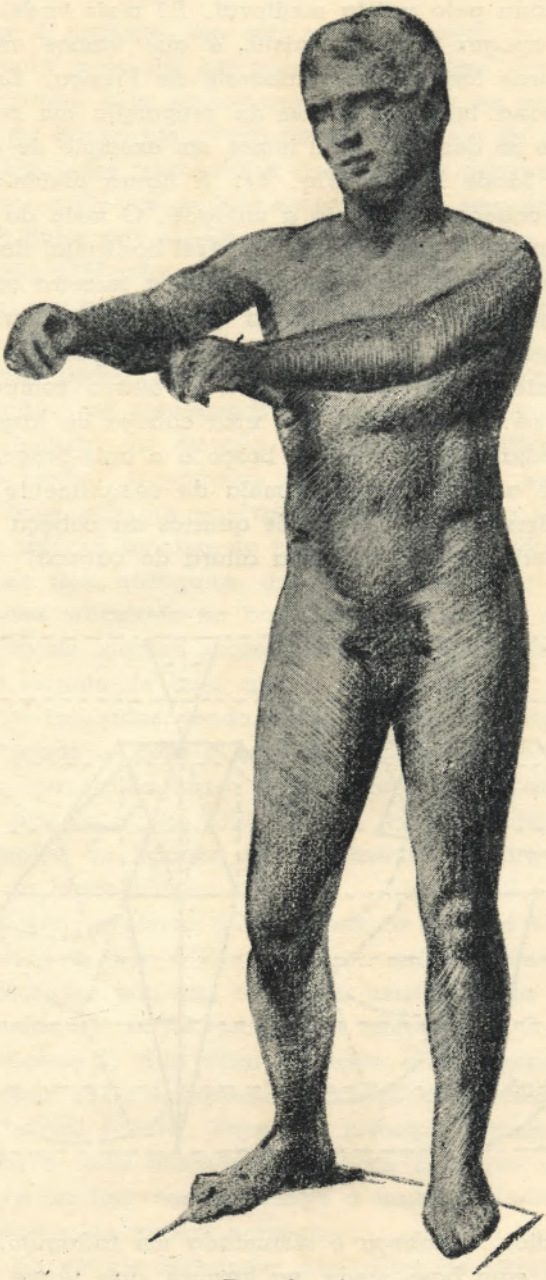

Fig. 3

dade colimada pelo artista medieval. Só mais tarde, lá para o sec. XIII, apogeu da arte cristã, é que vamos encontrar as belas e puras formas, nas catedrais de França. Em geral, a figura humana tem seu cânon de proporção em relação com o fim a que se destina. Aqui temos um exemplo de canon geométrico da Idade Média (Fig. 4). A figura divide-se em oito partes e a cabeça representa a unidade. O meio da figura fica entre a quarta e a quinta parte. O nível horizontal das espáduas encontra-se no meio da segunda parte; a terceira está entre a base dos peitorais e o umbigo; a quarta, do umbigo à articulação do femur; a quinta e a sexta correspondem à largura do fêmur até à rótula; a sétima e a oitava compreendem a perna e o pé. A espádua tem uma cabeça de larga, a partir do eixo mediano da figura. O braço e o ante-braço, cada um, corresponde a uma cabeça e meia de comprimento. A mão, longitudinalmente, é igual a três quartos da cabeça ou à face; o pé, de perfil, equivale a uma altura de cabeça.

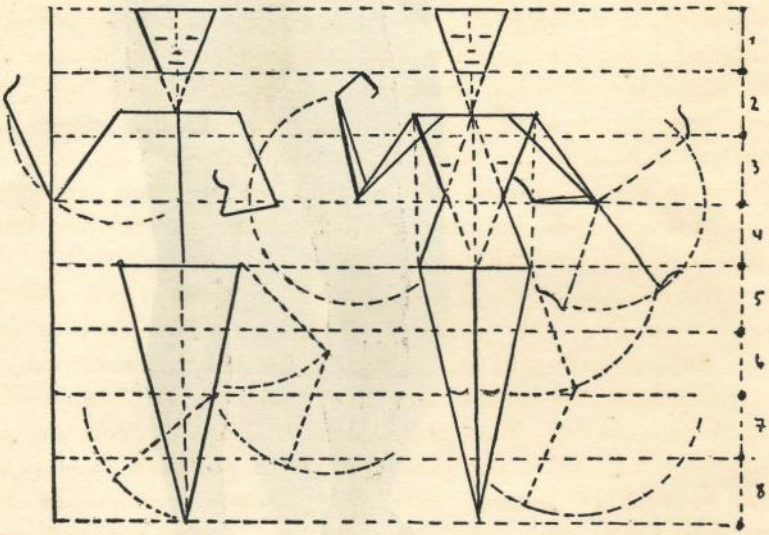

Fig. 4

No gráfico, a cabeça é silhuetada em triângulo de vértice para baixo, cuja base mede, na largura, dois têrços da altura.

O tórax é limitado, em sua parte superior, ao nível das espáduas, pela base de um triângulo que tem duas cabeças e meia de altura, cujo vértice oposto se situa na parte inferior e mediana da bacia, um pouco abaixo do meio da altura total da figura. Um outro triângulo, e das mesmas dimensões, cavalgando sôbre aquêle em sentido contrário, tem seu cimo no eixo, no meio da linha das espáduas.

Êstes dois triângulos de iguais dimensões podem ser substituidos por um triângulo de duas cabeças e meia de altura sôbre duas de largura.

As pernas podem ser: uma, rígida, sôbre a qual se apoia a figura, tendo o pé aproximado do eixo; a outra, livre de movimento, distanciada da direção vertical pelas articulações da bacia e do joelho. A primeira se apresenta por um só triângulo, cuja base superior equivale a meia largura da bacia e cujo vértice inferior termina no pé. A segunda, a da esquerda, compõe-se de dois triângulos, dos quais o primeiro — a coxa — tem a base articulada na bacia e o segundo — a perna — em proporção de largura sôbre o seu eixo particular, sensìvelmente mais estreito de base que o precedente. Os braços são idênticamente indicados, tendo como largura, ao alto, meia cabeça, articulando-se com o segundo triângulo que marca, no cotovêlo, a ligação do braço e do ante-braço e, em baixo, a ligação da mão ao punho (30). Aspad, em sua obra, apresenta vários exemplos de figuras em movimento, dentro do cânon geométrico da Idade Média.

Boticelli usou o cânon de 9 alturas de cabeça ("S. Sebastião"); *Van Eyck*, 8½ ("Eva"); Dürer muito escreveu a respeito. Afirmou que não era cabível a existência de um só cânon para todos os corpos, mas fixou cânones de 7, 8, 9 e 10 alturas de cabeças. Sua obra póstuma sôbre proporções, em quatro volumes (31), enriquecida embora de numerosas pranchas, é de difícil leitura. Parte do princípio racional de que não pode haver dois indivíduos idênticos mas que a uniformidade relativa do tipo contrabalança a multiplicidade infinita e a singularidade das formas naturais.

Apesar da notória influência que sôbre êle exerceu a forte individualidade de Leonardo da Vince, ausculta a tendência

dos seus compatriotas, presos, ainda, à tradição gótica medieval que lhes permitiu grande margem à iniciativa individual.

É no Renascimento, porém, que a forma grega reaparece. Leonardo, modificando ligeiramente Vitrúvio, inscreve a figura no quadrado, no círculo e no exágono. Seu módulo é ainda a cabeça. A estatura corresponde a 7½ cabeças ou 10 faces. A face se divide em três partes, menos o cabelo. O nariz é contado trinta vêzes na estatura, do seguinte modo: Um, do ápice do crâneo à linha do cabelo; um, da linha do cabelo aos supercílios; um, dos supercílios à base do nariz; um, da base do nariz ao mento; dois, do mento à fosseta supra esternal; três, dêsse ponto à parte inferior dos peitorais; três, dos peitorais ao umbigo; três, do umbigo ao púbis; seis, do púbis ao joelho; um e meio para o joelho; seis, da parte inferior do joelho ao dorso do pé; um e meio, do dorso do pé ao solo. (32).

Em 1500, na França, Jean Cousin, pintor, escultor, arquiteto e escritor didático, em seu trabalho "Arte e Desenho", baseado em Vitrúvio, chega, entretanto, a observações próprias a respeito de proporções. Adota o cânon de oito alturas de cabeça ou trinta e dois submódulos. O braço compreende três cabeças, a partir da articulação escápulo-umeral; a perna, quatro, partindo do púbis. A linha pupilar — horizontal dos olhos — é dividida em cinco partes, sendo duas para os olhos. O corpo divide-se em oito cabeças: do ápice do crâneo ao mento; do mento aos mamelões; daí ao umbigo; daí aos órgãos genitais; daí a pouco abaixo do meio da coxa; desta parte a pouco abaixo dos joelhos; outra a abaixo dos gêmeos e, finalmente, a oitava, até à planta dos pés.

Cousin estuda as proporções da mulher e da criança, estabelecendo para esta as seguintes: na idade de três anos atinge a criança a metade da estatura de adulto. Dá para a criança de um ano a proporção de duas cabeças e meia; de dois anos, três cabeças; de cinco, cinco cabeças; de sete, seis cabeças; de doze, sete cabeças.

Giovanné Paolo Lomazzo (1538), discípulo de Leonardo, havendo perdido a visão, escreveu um tratado em sete volumes, no qual estuda as proporções do corpo humano, do cavalo e das ordens arquitetônicas. Para o corpo humano seu módulo é a

face. Refere-se à estatura de sete e meia cabeças e à de oito. São dignas de menção as seguintes medidas: a distância que vai da base do nariz ao umbigo é igual à que vai do umbigo à articulação do joelho e daí à planta do pé; a distância entre os mamelões é igual à medida de uma face; formam os mamelões e a fosseta supra esternal (fúrcula) um triângulo equilátero.

Paul Richer critica essas medidas por antinaturais.

Em meados do século passado, Zeysing (33) procura ressuscitar a Divina Proporção do monge bolonhês Fra Luca Pacioli, muito em voga depois, entre os maiores artistas do Renascimento e abandonada ou esquecida há mais de dois séculos. Zeysing constatou a significação modular dêsse número incomensurável na fachada do Partenão. Para o corpo humano é o umbigo que, nas estátuas antigas e nos homens proporcionados, dividirá a altura total segundo a proporção áurea. Esta divisão é a manifestação mais importante da seção áurea no corpo humano.

Sir. Th. Cook retoma a idéia de Zeysing e constrói um cânon ideal para o corpo feminino, depois de comparar diferentes estátuas antigas e trabalhos do Renascimento (34).

Alberto Gamba — médico italiano, professor de Anatomia da Academia Albertina, autor de uma grande obra — "Anatomo-Fisiologia para os artistas, critica várias teorias e adota o sistema de Carus, cujo módulo é a coluna vertebral, a qual corresponde a um têrço da estatura, estabelecendo como sub-módulo sua têrça parte. Ainda apoiado em Carus, considera a circunferência do crâneo correspondendo à distância que vai da fúrcula esternal ao púbis; o braço e o ante-braço iguais ao comprimento da coluna. O sub-módulo — um têrço da coluna — é igual ao diâmetro antero-posterior da cabeça, ao diâmetro vertical da face, à circunferência inferior da mandíbula, ao comprimento do esterno, à distância do esterno ao umbigo e dêste ao púbis, à distância entre as espinhas ilíacas antero-inferiores, à distância da fosseta supra esternal ao acrômio; à altura do omoplata e, finalmente, à mão, o carpo compreendido. Quatro submódulos e meio dão a metade da figura, a distância

da fossa supra esternal ao dedo médio da mão e a distância do púbis à planta do pé.

Mathias Duval (1881), francês, contrário a Carus e, conseqüentemente, a Gamba, acha que nem sempre a coluna serve de base, sendo pouco exata a sua equivalência a um têrço da estatura. Dá à coluna vertebral as dimensões de 0,61 a 0,62 centímetros. Opta pelas mensurações adotadas pelos antropólogos.

Edward Cuyer, outro francês do século passado, abandona o aspecto histórico e procura o lado estético, isto é, trata da questão do valor, apoiado embora no estudo das proporções clássicas. Critica o canon de oito cabeças, no seu entender só existente nos indivíduos de grande estatura. Acha antipedagógico o sistema de cânones, por preconceituoso e contrário à observação da natureza variável, e conducente ao amaneiramento. Argumenta com a impossibilidade de sua aplicação ao escôrço e, por fim, como Duval, sugere a adoção das medidas científicas dos antropólogos. Apesar de certa lógica nos seus argumentos, não deixa, entretanto, de ser contraditório.

Paul Richer (1849), médico francês, de doenças nervosas, da hastenia, do hipnotismo, relacionando a medicina com as belas-artes, escreveu também magníficos tratados de anatomia artística, cheios das mais úteis informações. No que tange às proporções do corpo humano, Richer, assenhorando-se do conhecimento de todos os cânones até então existentes, procura reexaminá-los de preferência segundo a estrutura invariável do esqueleto que, por sua fixidez conserva a mesma situação através os diversos movimentos. Para Richer o módulo é também a altura da cabeça que êle considera repetida na estatura 7½ vêzes. A cabeça e o tronco representam quatro módulos. Na linha do púbis situa o meio do corpo. Os outros módulos ou cabeças, conta-os inversamente, de baixo para cima. Assim, tem da planta dos pés à entrelinha do joelho, dois; daí ao grande trocânter, dois.

Em relação aos membros superiores, conta, da ponta do dedo médio às axilas, três módulos; da ponta do médio ao olecrânio, dois. O tamanho exato da mão é igual a três quartos

da medida modular. A metade da cabeça está na linha dos olhos. Do mento à fúrcula external, um têrço de módulo.

Medidas de largura. Os braços estendidos horizontalmente dão o comprimento do corpo. Entre as duas fossetas, infra-claviculares, conta um módulo; e, de ombro a ombro, dois. Os peitorais, na altura das axilas, uma e meia cabeça; a distância entre os dois mamelões, menor de um módulo; o diâmetro bi-ilíaco, uma cabeça e pouco; o diâmetro bi-trocanteriano é igual a uma cabeça e meia; e o comprimento do pé equivale a uma cabeça e um sétimo.

Richer ainda considera o cânon de oito cabeças, do chamado tipo heróico.

Como Richer, Quetelet, Langer, Stratz, Schadow, adotaram o canon de 7½ cabeças.

Os retratistas adotaram os de 7½ e oito. A Academia proclamou o de 8 cabeças.

Não podemos deixar passar despercebido o canon de Fritsch, que embora exigindo um pouco mais de atenção do estudante, é entretanto de grande engenhosidade. É um cânon geométrico, da natureza do medieval acima descrito.

Para Fritsch, como Carus e Alberto Gamba, o módulo é a coluna vertebral. O cânon é de 7¾ correspondendo a uma figura de 1,75 centímetros (Fig. 5). A medida fundamental — a coluna vertebral — é igual à distância entre a ponta do nariz e o bordo superior do osso púbis *a-b*. Êste módulo se subdivide em quatro submódulos *æ* + *ef* + *fN* + *Nb*. Um submódulo acima de *a* limita o vértice da cabeça *c*. 5 1/3 submódulos para baixo, completam a altura total da figura *ch*. Um submódulo à esquerda e outro à direita de *e*, determinam a largura das articulações humerais SS^1. Meio submódulo à direita e à esquerda de *b* corresponde à largura da articulação HH^1. Se, com duas retas em cruz, unem-se as articulações humerais e ilíacas, estas linhas se cruzam no umbigo *N*. Se se unem as articulações humerais com a ponta do nariz - *a* - e se traçam linhas perpendiculares a elas, desde o ápice do crânio, tem-se a largura do crâneo — dd^1. Se se traça desde *e* uma paralela à linha *as*, o ponto de intersecção da mesma com a linha que vai da articulação humeral à linha SH^1, coincide

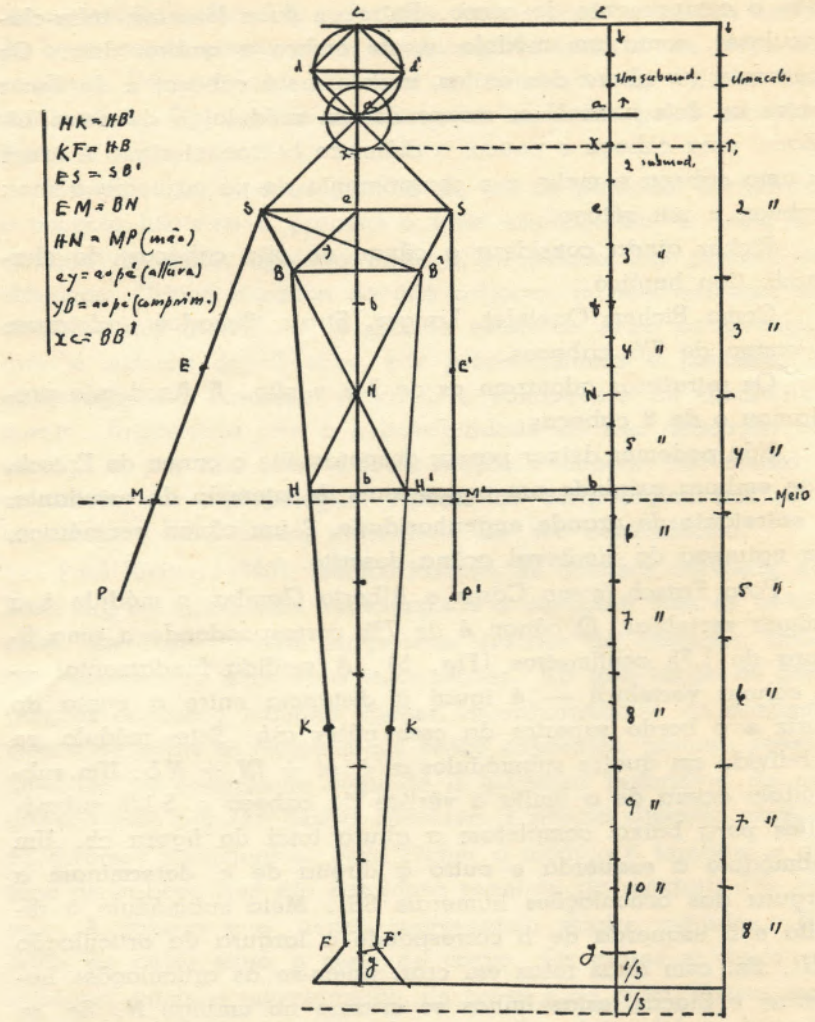
HK = HB'
KF = HB
ES = SB'
EM = BN
HN = MP (mão)
ey = ao pé (altura)
yB = ao pé (comprim.)
XC = BB'
Um submod.
Umacab.
2 submod.
Meio
1/3
1/3

Fig. 5

com o mamilo B e, no outro lado, com o mamilo B^1. Se se une o mamilo B com a articulação ilíaca H e se prolonga esta linha até abaixo, obtem-se o eixo da perna. Neste, a distância da articulação do joelho à articulação coxofemoral KH é igual à que medeia entre a última H e o mamilo do lado contrário HB^1. A distância da articulação do joelho à articulação do pé, KF, é igual à que há entre a articulação coxofemoral e o mamilo do mesmo lado HB.

No braço, a distância entre a articulação do cotovelo e a humeral ES, é igual à que medeia entre esta última e o mamilo do lado oposto SB^1; a distância entre a articulação do cotovêlo e a mão EM é igual à que há entre o mamilo e o umbigo BN; e a longitude da mão é igual à distância entre o umbigo e a articulação ilíaca NH.

A altura do pé é igual à linha *ey* e a largura de um pé médio é igual à linha *yB*.

Esta construção de Fritsch não oferece nenhum ponto de apôio para a barba e, por conseguinte, tão pouco para a altura da cabeça. Mas a região da barba e a bôca equivale a uma quarta parte da altura da cabeça. Basta dividir a distância já conhecida entre a ponta do nariz e o ápice do crâneo *ac* em três partes iguais e acrescentar uma destas para baixo. Obtem-se o ponto correspondente à barba *x* e à altura da cabeça, *cx*. (35).

A construção do canon de Fritsch é sobremodo engenhosa, como dissemos, apesar de sua aparente complexidade. Como todo canon, porém, é de aplicação limitada.

A respeito da mulher, para resumir, diremos que o canon masculino lhe é fàcilmente adaptável. Na mulher a largura da articulação coxofemoral é relativamente maior e a da articulação humeral menor. A altura da mulher bem conformada corresponde às proporções da altura do homem, com a única diferença de que a altura total é 10 centímetros menor (36).

Em relação à criança, indicamos a obra de Stratz e, por mais à mão, o trabalho do mestre Zeferino da Costa.

Para um estudo mais pormenorizado do movimento e das proporções da figura humana em tôdas as idades, recomendamos, por suficiente, ainda o trabalho do mestre João Zeferino

da Costa — "Mecanismo e proporções da figura humana", reeditado pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1956, e o de Alfredo Galvão "Noções de Anátomo-Fisiologia Artística e de Proporções", onde o leitor encontrará, pormenorizadamente, as informações necessárias, a respeito de proporções em tôdas as idades, dimensões e movimento.

III

Das breves referências feitas à história antiga, na primeira parte dêste modesto trabalho, pretendemos inferir a relatividade dos cânones, subordinados a várias vicissitudes no tempo. No Egito, aludimos ao principal, o referido por Lepsius, segundo Charles Blanc. (Os camitas são geralmente de boa estatura. Mas há na arte egípcia numerosos exemplos até de nanismo. Os egípcios adoravam os deuses Bés e Phtah que eram anões). Na Grécia, depois de ressaltar a influência egípcia, nos primeiros tempos de sua formação artística, procurámos situar, no panorama de suas épocas marcantes, o cânon de Policleto e o de Lisipo. Vimos que do arcaismo — séc. VII a VI a.C. ao período de apogeu — século V a IV — a construção da figura transitou no sentido do ideal do tipo para a singularidade do indivíduo; partiu da base da pirâmide, de cogitações cosmogônicas, como dissemos, atingiu o alto cimo da idealidade com Fídias, num clima de civismo e religião, para descer ao nível do humano, estágio de crítica e reflexão.

Do homem grego, como acontece em tôdas as raças, de referência ao meio ambiente e fatôres outros, não se poderia deduzir um cânon invariável. É a lição da Antropologia a que "só o indivíduo são e normal interessa" (37).

O tipo ideal do grego foi concebido para reverenciar os deuses e homenagear os atletas da classe à qual se permitia ingresso nos jogos olímpicos. Êsse tipo era representado pelo

nu masculino. Só no sec. IV é que a mulher como que deixou o gineceu, através da arte de Praxítele.

O que prevalecia, entretanto, era o culto da beleza. Porque nesse tempo sabia-se o que era a beleza. Aristóteles dizia que o perfeito era anterior ao imperfeito. A beleza era pressupostamente o perfeito, a seleção da forma. Um grego do IV século talvez ainda pudesse conceituá-la, dentro do formalismo peripatético, de acôrdo com o critério do que êles também consideravam como "simetria". Até aí, já eram muitas as obras e ainda poucas as definições.

A mentalidade, porém, foi se complexando, desde o aparecimento dos chamados professôres de filosofia. Desde então aos nossos dias, a beleza, ora é formalismo (Aristóteles); ora confunde-se com o bem (Cousin, Salzer); ora é prazer de jôgo desinteressado, o que agrada sem conceito (Kant, Spencer); ora é o simplesmente agradável à vista (Descartes); ora o perfeito absoluto, reconhecido pelos sentidos, como a verdade o é pela razão (Baumgarten); ora é a beleza exterior (Winckelmann, Herder); ora é sociabilidade, instinto sexual (Burk); ora não existe beleza por si mesma (Herbart); Hegel fala da expressão sensível da beleza; ora a beleza é sentimento natural, comum aos homens e aos animais (Darwin); ora é o caráter essencial (Taine); ora é o freqüente (Ruskin); ora a Einfühlung (Julius Schutz); ora é a flor do objeto (Guyau); Valéry acha que a beleza é documento histórico ou filologia; Bergson, que a beleza não é propriedade das coisas, mas a maneira de apresentá-las; Lalo, que em face da beleza é impróprio falar de crítica e de reflexão. O impressionista Jules Lemaitre ressalta as preferências pessoais e Rosenkrantz, por seu lado, refere-se à estética do feio. "A arte moderna deve fundar-se sôbre a noção do imperfeito, como a metafísica moderna sôbre a do relativo" (38).

Inúmeras seriam as opiniões. Através delas evidencia-se que o conceito do belo se vai adelgaçando, fluidificando-se de tal maneira que as próprias obras do classicismo, em que pese seu valor positivo, feitas hoje, entretanto, não pertenciam mais ao nosso regime de atividades mentais. "Só as gerações requintadas de tôdas as civilizações pensaram em reproduzir pela

arte os objetos que não são belos na natureza", diz Lalo. E ajunta: "A noção de uma essência imutável do belo, de um arquetipo imóvel e supra-sensível preexistente a tôda realização concreta da beleza, deve extinguir-se na estética moderna, como tôdas as outras *essências* escolásticas se extinguiram diante da idéia mais simples e pura da *lei*-relação entre fatos" (39).

Mudou-se da forma sem expressão para a expressão sem forma. Na primeira fase, o homem era representado nu, formando, assim, a regra às academias futuras. (Diz-se de David que costumava estudar tendo diante de si a figura de *Antinous*, e de Rafael que partia de *uma certa idéia*). Na segunda fase o anedótico impõe condições, chega-se à desproporção de Boticelli e Lucas Cranach; rompe-se, depois, com a hierarquia dos gêneros e a pintura, pela sedução da matéria, completa o processo da deformação, chegando até ao informal.

Mas, perguntar-se-á, o que será do ensino? O ensino tende, cada vez mais a universalizar-se. O nu, sendo uma entre as demais formas a estudar, não deve ser a única, a específica, na academia de hoje. Já sentimos a necessidade de livrar-nos da "superstição do nú" (E. Veron) — O bom desenho não se define exclusivamente pelo nu; não vale só pelo que representa, pelo assunto tratado, mas pela desenvoltura, pela volição consciente e profícua do desenhador. Também não é o belo modêlo que o ensancha. A belos modêlos corresponde, não raro, produção medíocre. (40).

Há muitos retratistas mundanos, verdadeiros ortopedistas, sem mérito nenhum.

A academia não deve subestimar as aquisições que se vão decantando sucessivamente no tempo, embora exija do estudante assiduidade, método, disciplina, a fim, digamos, de condicionar reflexos, proporcionar-lhe o uso espontâneo do vocabulário, sem recurso freqüente à sua taxinomia.

Tôdas as escolas que se formam através dos tempos, quando não se originam, recebem a influência de alguns temperamentos singulares que são verdadeiros marcos na história da arte. Isto, até o conselheiro Acácio diria, sem sombra de dúvida.

Ao lado dessa influência, pressupõe-se, entretanto, a existência de certas aquisições permanentes, estratificadas, sem as

quais seria impossível a criação e, até mesmo, a simples filiação.

São essas aquisições permanentes, estratificadas que justificam a Academia. Subestimá-las seria voltar ao agráfico, ao informal, ao nihilismo que democràticamente não se pode proibir a quem quer que seja de praticá-lo, mas que não habilita o estudante de belas-artes à plurilateralidade do seu futuro mister.

Apesar da relatividade dos cânones, de certas diferenças que valem pela impressão digital de cada um, como deixamos entrevisto, essas aquisições lastreiam a quantidade de outras novas que o artista vai adicionando, sob o influxo do meio em que vive.

A êsse respeito e à guisa de conclusão, não nos podemos furtar ao desejo de citar as palavras de um dos maiores corifeus da arte moderna, arquiteto, homem de espírito e uma das vozes mais sensatas que se têm feito ouvir entre nós. É o Sr. Lúcio Costa, quando diz: "Sou de opinião que, em vez de pleitear para êsses artistas uma vida artificial, sustentada por uma legislação de favor e pelas encomendas do Estado, dever-se-ia antes baixar leis no sentido de tornar obrigatória a sua presença em tôdas as escolas, a fim de assegurar, não só o ensino do desenho, mas, principalmente, a cultura artística rudimentar, etc." (41).

BIBLIOGRAFIA

1) — Gramaire des arts du Dessin — Charles Blanc — pág. 37 — 1860 — Paris.

2) — "Os desenhistas e escultores egípcios, dividiam o corpo humano em duas secções, por uma linha ideal que, partindo do ponto médio da fronte, passava pelo nariz, o esterno, o umbigo, e entre pernas. As metades eram iguais e simétricas." Diodoro de Sicilia, segundo A. Moret — "El Nilo y la civilisación egipcia". (Tradução) — Ed. Cervantes — Barcelona — 1927, pág. 504. "Foi dessa regra que Júlio Lange deduziu a lei da frontalidade" — Ibidem.

3) — "Cultura egípcia", John A. Wilson, pág. 416 — Ed. Breviarios — Buenos Aires. Cf. "Le Nu dans l'art — Les arts de l'oriente classique" — Richer — Pág. 126, Ed. Plon, Paris.

4) — "... elle (Athènes) n'a meme pas de monnaie nationale; vers la fin du VII siècle, on evaluera encore certaines amendes en têtes de betail". La Civilization Athènienne, P. Cloché, pág. 32 — Collection Armand Collin — Paris.

5) — Richer diz o contrário, a respeito da estátua de Amenofis IV. op. cit., pág. 109. — Cf. "História General del Arte", vol. I, págs. 46, 47, Ed. Aristides Quillet — Buenos Aires — 1947.

6) — Charles Blanc, op. cit. pág. 418.

7) — H. Franckfort. Citação de John A. Wilson, op. cit. pág. 481, nota 1. — "Esta expressão sorridente é um dos traços constantes de um segundo tipo que se caracteriza pelo perfil anguloso e se encontra em grande número de obras arcaicas e de obras egípcias do período saïta e que não é mais do que a expressão imperfeita". "Le Nu dans l'art grec" — Richer, pág. 188.

8) — "L'Histoire de L'Architeture" — Auguste Choisy. Ed. Espanhola de Victor Leru S. R. L. pág. 28, 1951.

9) — Ibidem — pág. 29 — Cf. "La Proportion egyptiènne", de A. Fournier de Corates, pág. 75, Ed. Véga — Paris — 1957.

"Esthetique des proportions", Matila C. Ghyka, 11e, Ed. Gallimard, pág. 88. — "Triângulo chamado, ainda, de Pitágora ou de Plutarco", já empregado pelos agrimensores gregos e, antes, pelos "*harpedonaptas*" egipcianos.

10) — Numerosas esfinges de marfim foram encontradas na tumba rupestre de Spata, a 14 quilômetros a este de Atenas do séc. XIV a XIII a. C. — Cf. P. Cloché, op. cit. págs. 24, 25.

11) — Ibidem, págs. 77, 87.

12) — L'Histoire de l'Art, Roger Peyre, citando J. Guillaume, pág. 103.

13) — L'Histoire de la Philosophie", vol. I, pág. 4, de E. Brehier — Ed. Felix Alcan, Paris, 1928.

14) — Ibidem, pág. 146.

15) — P. Cloché, op. cit., pág. 81.

16) — Ibidem, pág. 138.

17) — Ibidem, pág. 104.

18) — Ibidem, pág. 147.

19) — História Social da Arte e da Cultura, vol. I, Arnold Hauser, pág. 140, Ed. Jornal do Foro, Lisboa, 1954.

20) — "História General del Arte", vol. I, pág. 131, Ed. Aristides Gillet, Buenos Aires, Louis Brehier (Tradução do francês).

21) — 9 cabeças, segundo Lange, citado por Stratz, "La Figura Humana en el Arte", págs. 86, 87, Ed. Salvati S. A., Buenos Aires. (Tradução do alemão).

22) — Ibidem, pág. 19.

23) — "... podemos constatar, desde essa época (antigo império) a existência de regras que uma arte não inventa e não modifica que após um longo período..." Richer, op. cit., pág. 38.

24) — Os autores mal chegam a um acôrdo. Wilkinson e Lepsius procuram-na (a unidade de medida) no comprimento do pé; Prisse e Charles Blanc, do dedo médio. Op. cit., pág. 183.

25) — Charles Blanc, citando M. Rougé, ao tempo conservador do museu egípcio, diz que um dedo é sempre tomado como sinal do número, como símbolo muito aplicado na linguagem mímica. Dois dedos juntos e estirados — index e médio — significam justiça, direito, regra e, por analogia, medida. Op. cit. pág. 49.

26) — "Le nu dans l'art grec", Paul Richer, Ed. Plon, Paris, 1926.

27) — C. H. Stratz, op. cit., pág. 21.

28) — Arnold Hauser, op. cit.

29) — Stratz, op. cit., pág. 25.

30) — "La Figure Humaine dans l'Art et l'Anseignement", Aspad, Ed. Buelletin des Metiers d'Art, Brusselles, págs. 93 a 95.

31) — "Vier Bucher von menschlichen Proportionen", A. Durer, Nuremberg.

32) — Alfredo Galvão, "Noções de Anatomo-Fisiologia Artística e Proporções", fascículo terceiro, pág. 13, 1924. Cf. Leonardo da Vinci, "Tratatto della Pittura".

33) — Aestetisch Forschungen, 1855.

34) — M. Ghyka, op. cit., pág. 49.

35) — Diz Stratz, op. cit.

36) — Uma variante do canon da seção áurea aplicada ao corpo humano, ensaio de reconstrução por Fritsch do famoso canon de Policleto, encontra-se na obra de R. France "Bios Die Gesetz der welt, Ed. W. Sarfert. — Cf. M. Ghyka, op. cit., pág. 50, nota 1.

37) — "Manual de Antropologia", José Peres Barradas, pág. 53, Ed. Cultura Clássica e Moderna, Madrid, 1946.

38) — "L'Art au point de vue sociologique", J. M. Guyau, pág. 86, Ed. Felix Alcan, Paris, 1930.

39) — Charles Lalo, op. cit., págs. 127, 131.

40) — Ibidem, pág. 113.

41) — "Artes e Educação", Lucio Costa, Jornal do Brasil de 19-9-59.

Este livro deve ser devolvido
na última data carimbada

15 JUN 1977			
21 JUN 1977			
27 JUN 1977			
18 AGO 1980			

Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil