

O *Epítome de anatomia* de Félix-Émile Taunay, 1837

(em francês, p. 222)

ELAINE DIAS

Doutora em História pela Unicamp
Bolsista Fapesp de pós-doutoramento pela FEAU/USP

RESUMO Félix-Émile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1834 e 1851, foi o responsável pela organização de uma metodologia de ensino baseada em fundamentos clássicos, advinda do modelo acadêmico francês. Para tanto, organiza em 1837 um *Epítome de anatomia*, a partir de obras fundamentais ao estudo do desenho, quais sejam, a teoria das expressões de Charles Le Brun (1668), o tratado dos ossos e musculatura de François Tortebat e Roger de Piles (1668), o tratado baseado em figuras da Antigüidade de Gerard Audran (1683) e o verbete “proporções”, do *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Aubin-Louis Millin (1806), que serão aqui analisados para o entendimento de sua metodologia de ensino e da recepção da tradição clássica no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE Epítome de Anatomia, Félix-Émile Taunay, Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

ABSTRACT Félix-Émile Taunay, director of the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro between 1834 and 1851 was the responsible for the organization of a teaching methodology, which was based on classical grounds and derived from the French academic model. In order to attain this objective, he organized in 1837 an *Epítome of Anatomy* based upon fundamental works for the study of drawings, namely: Charles Le Brun’s theory of expressions (1668), Francois Tortebat’s and Roger de Piles’s treatise on bones and muscles (1668), Gerard Audran’s treatise based upon figures of Antiquity, and the entry “proportions” from Aubin-Louis Millin’s *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806); these ideas will be herein analysed for the understanding of his teaching methodology and the reception of the classic tradition in Brazil

KEYWORDS Epítome of Anatomy, Félix-Émile Taunay, Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro

Introdução

Félix-Emile Taunay dedicou grande parte de sua vida à Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Pintor de paisagem e filho do também paisagista francês Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile ocupava, desde 1824, a cadeira de pintura de paisagem deixada pelo pai em 1821, momento em que este retorna a Paris. Inicia-se, neste ano de 1824, uma longa trajetória dedicada ao ensino. Após a morte do diretor português Henrique José da Silva, em 1834, Taunay é eleito o novo diretor da academia de belas-artes brasileira, cargo que ocupará durante 17 anos. Neste longo período, foi o responsável pela organização de um sistema de ensino baseado, sobretudo, em modelos acadêmicos franceses. Entre as medidas implantadas por ele durante os anos de dedicação àquela instituição de ensino, há todo um sistema de aperfeiçoamento dos estudos do desenho, destacando-se o curso de modelo vivo,¹ as aulas de anatomia,² a organização e tradução de obras didáticas.

Dentre essas medidas, interessa-nos mais prontamente a obra *Epítome de anatomia relativa às bellas artes seguido de hum compêndio de physiologia das paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções com as divisões do corpo humano; offerecido aos alumnos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*.³ Era um compêndio de teorias artísticas relativas à anatomia, organizado e traduzido⁴ por Taunay,⁵ publicado em 1837 [Fig.1]. O epítome era um complemento fundamental às aulas de modelo vivo e de anatomia, implantadas e desenvolvidas neste período. Baseava-se nos principais tratados artísticos anatômicos utilizados na academia francesa desde o século XVII. Era composto apenas de textos referentes às obras citadas e não apresentava imagens.⁶

A primeira parte referia-se à osteologia e miologia. Os textos originais vinham da obra *Abrégé d'anatomie, accommodée aux arts de peinture et de sculpture* de autoria de François Tortebat e Roger de Piles, publicado em 1668. A segunda parte referia-se à temática da fisiologia das paixões de Charles Le Brun presente em *L'Expression Générale et Particulière*, objeto de sua *Conférence* de 1668. A terceira advinha do verbete referente às proporções gerais de autoria de Aubin-Louis Millin, contido em seu *Dictionnaire des Beaux-Arts* publicado em 1806. Taunay acrescenta ainda uma pequena parte re-

ferente à divisão do corpo humano, da obra de Gérard Audran *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, publicado em 1683. A publicação de Taunay é composta, deste modo, das principais teorias artísticas relacionadas à anatomia utilizadas na Académie Royale de Peinture et Sculpture no século XVII, embora haja uma pequena parte relativa ao século XIX advinda do dicionário de Millin, dando especial ênfase à questão das proporções.

O tratado de Tortebat e de Piles

A primeira obra que compõe o epítome de Taunay é aquela de autoria de François Tortebat e Roger de Piles, constituindo também a parte principal e mais longa da publicação (31 páginas). François Tortebat, primeiro pintor da Académie Royale de Peinture et Sculpture desde sua fundação oficial por Luís XIV em 1663, compõe seu *Abrégé d'Anatomie*⁷ em 1668⁸ [Fig. 2], baseando-se nas pranchas do tratado de anatomia do belga Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica*, de 1538, e em outra obra de sua autoria realizada a partir da primeira, intitulada *Andrea Vesalii Bruxcellensis, schola medicorum Patavina professoris, suorum de Humani corporis fabrica librorum*, publicado em 1543, a partir de desenhos realizados por Tiziano.⁹ Tortebat compõe o primeiro tratado anatômico publicado na França inteiramente voltado à educação artística:

& c'est ce qui m'a fait entreprendre ce petit Abrégé d'Anatomie, que j'ai tiré des meilleurs Auteurs que j'ai lus, avec tout le soin que ma curiosité m'a fait prendre. Je l'ai accomodé à la Peinture de telle forte que l'on m'a voulu persuader qu'il fera trouvé non seulement facile & agréable, mais même très utile à tous ceux qui ont quelque ambition de se rendre habiles dans le Dessain. Au reste cet Abrégé sera si succinct, qu'on n'aura pas lieu de se plaindre du trop grand embarras de choses différentes: & l'oeconomie que j'y garde est même toute nouvelle; car ayant reconnu que ceux qui ont écrire pour la Médecine, ont parlé d'une infinité des choses inutiles aux Peintres, j'ai voulu que tout d'un coup l'on vît le nom, l'office & la situation des muscles d'un côté, & la figure démonstrative de l'autre. J'ai cru aussi qu'il étoit nécessaire, après les muscles, de faire voir le squelette, étant le soutien des autres parties, & le principal bâtiment du corps humain ... ensorte que, parmi cette grande forêt de difficultés, on a peine à

reconnoître ce qui es nécessaire, d'avec ce qui n'est pas: & c'est à quoi j'ai cru avoir apporté quelque remede, en vou donnant ce petit Abrégé.¹⁰

Tortebat preocupa-se com a realização de uma obra que seja livre de concepções anatômicas consideradas inúteis no âmbito das artes plásticas, daí a necessidade de retirar da obra de Vesalius aquilo que parece mais apropriado aos artistas. A obra constitui-se de três pranchas para o esqueleto [Fig. 3] e outras sete para o “écorché” [Fig. 4]. A parte dedicada à miologia é subdividida em textos de três colunas, onde constam seus respectivos nomes, as origens e inserções, e seu ofício. Na edição brasileira, Taunay segue o mesmo esquema de Tortebat, respeitando a subdivisão dos textos e seus conteúdos no que se refere à miologia. Para a parte de osteologia, suprime a pequena explicação de Tortebat sobre os ossos da cabeça, indicando em nota a tradução da obra de Charles Le Brun contida no mesmo epítome, para o aprendizado desta parte do corpo humano. A obra de Tortebat faz algumas referências aos ossos da cabeça, mas não os trata de maneira individual em suas pranchas. Por isso, Taunay suprime o trecho completo e adverte para a leitura de Le Brun, fazendo um resumo das principais composições ósseas do tronco, das extremidades inferiores e posteriores advindas do tratado de Tortebat.

A obra do século XVII alcança grande sucesso na Europa, ainda que outros tratados sobre o tema tenham surgido nos séculos seguintes.¹¹ Isto lhe garante o aparecimento de novas edições em 1733, 1760 e 1765. Há, no entanto, algo a ser ressaltado no que se refere à autoria do tratado francês. O nome de Roger de Piles aparece somente a partir da edição de 1733, causando certo estranhamento, uma vez que se sabe que Tortebat é o autor das pranchas, mas não dos textos, como ele próprio indica na apresentação de sua obra: “ce petit abrégé d'anatomie qui m'est tombé entre les mains”. Não se sabe, contudo, por que Tortebat não cita de Piles e porque seu nome aparece somente na edição posterior e não em sua primeira edição, em 1668. Talvez por mero desinteresse do autor ou por questões referentes às discussões acerca do predomínio da cor ou da linha, em pauta naquele período, embora a publicação de *Dialogue sur le coloris* tenha ocorrido somente em 1673, e sua entrada efetiva como acadêmico não se concretize antes de 1699, ano em que publica

a obra *L'abrégé de la vie des peintres*. Porém, o próprio de Piles declara, anos mais tarde, ser o autor do pequeno texto incluído desde a primeira edição, conforme ele explicita: “J'en ai fait voir l'utilité et la nécessité dans la Préface d'un petit Abrégé que j'en ai fait, et que Monsieur Tortebat a mis en lumière”.¹² No entanto, a edição de 1765 inclui um outro autor no que se refere à parte de osteologia, de onde Tortebat ou o próprio de Piles teriam extraído as informações, qual seja, o *Traité des os* de Guichard-Joseph Duverney (1648-1730) incluso em sua obra intitulada *Œuvres anatomiques*, impressa somente em 1761 pela mesma editora que imprime a obra de Tortebat do ano de 1765, *chez Jombert*. Embora o autor fosse ainda muito jovem em 1668, apenas vinte anos de idade, alguns historiadores, como Duval, consideram que a obra de Duverney poderia ter sido iniciada antes mesmo da obra de Tortebat, daí sua possível referência, fato menos provável. Os escritos de Duverney só foram reunidos alguns anos depois de sua morte, precisamente em 1761 por essa editora, a qual incluíra a nota referente à sua obra ao final do tratado de Tortebat. Não é certo, no entanto, que Tortebat tenha se baseado na obra de Duverney na seção de osteologia. Como bem nota Duval, não há, no texto de Duverney, algumas informações referentes à forma dos ossos e suas funções. Ao mesmo tempo, Duval enfatiza as imprecisões relativas aos ossos da obra de Tortebat:

Ces explications sont d'une très grande exactitude; mais, malheureusement, lorsque l'auteur veut, dans de rares occasion il est vrai, expliquer les causes, la raison d'être de certaines dispositions, il commet des erreurs d'appréciation; il ne faut pas cependant lui en garder rancune, car de nos jours encore nous les avons entendu répéter. Par exemple, il dit: “Le Fémur est voûté par devant, et enfoncé par derrière, pour la commodité de s'asseoir”; et plus loin: “Entre l'Os de la Cuisse et la Jambe, il se voit un Os rond appelé la Rotule” (nous n'insisterons pas sur cette indication d'os rond appliqué à un os de forme triangulaire) “qui sert à empêcher que les Jambes ne fléchissent en devant”.¹³

Duval, ao comparar as obras de Tortebat e Duverney, não confirma as referências dadas pela casa Jombert, uma vez que o tratado de Duverney não se assemelha àquele de Tortebat e não contém os erros

presentes neste último. No caso da tradução brasileira, Taunay conhece as imprecisões contidas no tratado, conforme menciona ele próprio no prefácio de sua obra, ainda que reproduza em sua tradução, malgrado a nota de advertência, as imprecisões de Torteat ou de de Piles.

O epitome de Osteologia e Miologia tem sido composto por De Piles no princípio do último século, e publicado para o uso dos artistas debaixo do nome de Torteat. Quaisquer que tenham sido os progressos da anatomia desde esse tempo, e as modificações no vocabulário dela, o apreço desta obra elementar não tem diminuído, visto que, como nela se trata principalmente das aparências exteriores, logo que se dá conta destas, umas deficiências e até erros na natureza íntima das partes e diferenças de nome não se fazem mui prejudiciais. Basta conservar-se inteligível.¹⁴

Malgrado suas imperfeições, Taunay é ciente do uso contínuo da obra desde sua primeira edição até a atualidade nas academias européias.¹⁵ Sabemos que a mesma obra foi utilizada não só na França como também na Academia de Bellas Artes de San Fernando quando, em 1803, o diretor Francisco J. Ramos pediu que fosse incorporada a obra de Torteat no método de ensino anatômico, ainda reconhecido como o melhor para a educação artística, outrora indicado por Anton Raphael Mengs a seus alunos. Para tanto, seria providenciada sua tradução para o espanhol.¹⁶ Também foi traduzido para o alemão em 1706 e diversas edições em inglês foram realizadas até 1842.¹⁷

O tratado traduzido e adotado por Taunay foi utilizado por muitos anos, ainda que seu uso sofresse algumas críticas por parte dos professores, que solicitavam sua atualização ou o acréscimo de outras partes.

A “Physiologia das paixões”, de Le Brun

A “Physiologia das paixões por Carlos Lebrun”, assim designada por Taunay, constitui a segunda parte de seu epitome. Refere-se às expressões humanas provenientes das paixões da alma. Como a própria obra cita, a tradução provém dos escritos de Charles Le Brun contidos em sua *Conférence sur l’expression générale et particulière*, de 1668. A conferência fazia parte, outros-

sim, de um programa didático e não menos intelectual promovido pelo diretor da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Charles Le Brun, responsável pela organização didática da instituição recém-fundada sob o domínio de Luís XIV. Era, portanto, mais uma expressão do poder real, o qual se estendia a uma série de outras instituições também criadas sob a investidura do ministro Colbert, todas com o objetivo direto de celebração do Estado do Rei Sol. Baseado no *Traité des passions* de René Descartes, elaborado em 1649, e também na obra *Caractères des passions*, do médico Cureau de la Chambre, publicada em 1640, o tratado de Le Brun remonta também, assim como os dois primeiros citados, ao quarto livro da *República* de Platão, onde é formulada a teoria das partes da alma:

Les traducteurs médiévaux de Platon, dont les collèges jésuites et les universités perpétuaient encore au XVIIe siècle le langage, avient pris l’habitude de qualifier le logos de “partie rationnelle de l’âme”, dont l’appétit (la forme de désir) était nommé “intellectuel”. L’autre partie, la “partie sensitive”, tout impulsive et passionnelle, faisait chez Platon l’objet d’une subdivision en thumos – le courage, l’ardeur à s’enflammer pour les causes nobles (justice, pitié, vertu, ordre public) – et épithumia, l’appétit grossier, tourné vers la nutrition, la conservation et la procréation, et à qui il pouvait arriver de se révolter contre le logos, se souillant alors de luxure provocatrice et perverse. Les scolastiques traduisaient thumos par “appétit irascible” et épithumia par “appétit concupiscible”.¹⁸

A teoria de Platão aparecerá nas primeiras passagens de Cureau, Descartes e, por conseguinte, na obra de Le Brun, quando descreve as denominadas paixões simples como aquelas advindas do “appétit concupiscible”, como o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza, e as paixões compostas provenientes do “appétit irascible”, quais sejam, o temor, a ousadia, a esperança, o desespero, a cólera e o pavor. Há aqui também referência clara à obra de Senault, *De l’usage des passions*, editada em 1641, na qual são elaborados os conceitos de paixões simples e compostas, também emprestados por Le Brun em sua obra. É conveniente a Le Brun não citar nenhum desses autores como fontes de suas principais teorias sobre as paixões da alma. Tira dessas teorias o proveito necessário ao âmbito ar-

tístico, sem tocar as questões filosóficas que em muito abalavam a política e a religião naquele período de Luís XIV, partidário da exclusão do filósofo e suas teorias. Vale lembrar que Descartes havia morrido em 1650 em Estocolmo, depois de ter vivido durante quase trinta anos na Holanda, temeroso das perseguições no Estado de Luís XIV, que só corrobora seus escritos no ensino francês a partir de 1675. Não era necessário, portanto, a Le Brun, adentrar as discussões acerca das teorias e suas diferenças. Julien Philippe destaca na “Présentation” da obra de Le Brun reeditada em 1994 esta questão, advinda do próprio comentário de Le Brun em sua obra: “il y a tant de personnes savantes qui ont traité des passions, que l’on n’en peut dire que ce qu’ils en ont déjà écrit”.¹⁹ Apesar de Le Brun não ser claro quanto à referência a Descartes, é clara a sua alusão, segundo ressalta Philippe:

Mais le contexte est ici important: nous sommes dans une académie de Louis XIV – et l’État, parlant par la bouche de Le Brun, confisque la vérité et n’a pas à se soucier de faire des citations. Cette impersonnalité d’État, cet art anti-subjectif qui résout tout en méthode, incline Le Brun à supprimer pour ainsi dire l’auteur de la doctrine dont il est l’inventeur.²⁰

A referência, no entanto, a Cureau de la Chambre, é bem-vinda, uma vez que o médico era protegido do Estado de Luís XIV e um dos protetores da academia dirigida por Le Brun, ainda que este não ressalte sua participação efetiva em sua conferência. De qualquer maneira, torna-se atraente a idéia suscitada pela união entre filosofia, medicina e arte, a qual tornava-se perfeita na elaboração de um tratado sobre as paixões da alma dedicado às belas-artes, tirando delas os propósitos que lhe convinham. Aos pintores, era oferecido o ponto de partida de seu trabalho, qual seja, a expressão da alma que, concentrada nos movimentos do rosto, convertia-se no motor das outras partes do corpo, correspondendo plenamente ao caráter sistemático do ensino proposto por Le Brun como diretor da Académie Royale de Peinture et Sculpture.

L’expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l’on a à représenter: elle est nécessaire, et entre dans toutes les parties

de la peinture, et un tableau ne saurait être parfait sans l’expression; c’est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c’est par elle que l’on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai.²¹

Ao pintor era ensinado (ou imposto) o que ele deveria pintar, aquilo que deveria compor qualquer representação pictórica do Estado de Luís XIV. Dessa maneira, os desenhos feitos por Le Brun e os textos sobre as paixões contidos em sua *Conférence* associavam-se a outra obra também editada nesse mesmo ano de 1668, isto é, àquela de Tortebat, constituindo as bases fundamentais ao aprimoramento do estudo do desenho. Os dois textos são fundamentais a Taunay na construção de sua metodologia de ensino.

O texto de Taunay acerca das paixões apresenta três partes: osteologia da cabeça (duas páginas), “myologia da cabeça” (duas páginas) e “physiologia das paixões – movimentos dos músculos nas paixões da alma” (oito páginas), assim mencionadas. Não fica claro qual é a edição tomada por Taunay para sua tradução e nem qual foi a obra utilizada para a concepção dos ossos e músculos da cabeça que introduzem o tema. Taunay pode ter se baseado na obra de Vesalius, uma vez que o cita quando se refere aos ossos do tronco em meio à tradução do epítome de osteologia de Tortebat, citação que, de resto, não existe nessa parte do texto de Tortebat. Para a tradução das paixões, Taunay parece, contudo, alternar entre aquela editada por Picart em 1698, considerada a mais fiel às notas originais de Le Brun, e aquela editada por Jean Audran em 1727, em que este apresenta uma espécie de resumo das paixões, concentrando-se nas partes técnicas de cada descrição presente na *Conférence*, dando-lhes a forma de legendas compostas por textos breves juntamente às pranchas gravadas. Os textos elaborados por Taunay são bem semelhantes aos dessa última edição, uma vez que se aproximam de seu formato de legenda, com breves explicações:

A Tranqüilidade – CHAPA 1

Quando a alma está n’hum socego perfeito, as feições do semblante ficam no seu estado natural. Hum aspecto de satisfação pôde então exprimir esta situação tranqüilla.

A aproximação a Audran é ainda reforçada pela conservação, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de um exemplar da edição de Audran, de 1727, composta somente das pranchas, embora não existam na edição os textos em forma de legendas [Fig. 5]. Porém, Taunay acrescenta partes que não estão presentes nessa publicação de 1727, o que remonta novamente à hipótese de utilização da edição de Picart. Parece valer-se, portanto, de duas edições para compor sua tradução.

Antes de iniciar a descrição das paixões, Taunay ressalta:

As diferentes paixões da alma tem huma influencia mui marcada sobre os músculos da cara. Estes experimentão modificações mais ou menos consideráveis, em relação com a intensidade e violência da paixão: assim acontecerá que a cólera e o desespero desfigurem todas as feições do semblante, quando a compaixão e o júbilo se limitarão a modifica-lo levemente. Hum conselho útil para os estudantes he que devem cuidar em caracterizar o temperamento e as feições de huma figura por hum modo análogo à paixão que nele querem expressar. Seria ridículo, por exemplo, representar n'hum cólera violenta hum homem, cujos cabelos louros, estatura delgada, e feições efeminadas indicassem a molleza e falta de energia, ao mesmo passo que a doçura seria mal caracterizada por huma disposição absolutamente oposta.²²

Em seu compêndio, Taunay apresenta 23 paixões; a *Conférence* de Le Brun, 21; e Audran, 19. Isso se explica pelo fato de Taunay desdobrar em duas explicações algumas das paixões, como *La joie* de 1668 e *La joie tranquile* de 1727, transformadas em *Tranqüillidade* e *Alegria*, ambas em parágrafos separados. A *Douleur corporelle*, assim concentrada nos textos de Le Brun e destacada em suas pranchas como *Douleur aiguë*, *Douleur d'esprit* e *Douleur corporelle*, foi desdobrada no texto de Taunay em *Dôr corporal aguda e de espírito*, *Dôr corporal simples* e *Dôr corporal extrema*. A edição de 1727 apresenta a *Douleur aiguë* e a *Douleur corporelle simple*. O *Desejo* e a *Esperança*, ao contrário, estão separados na edição de 1668 e a *Esperança* está excluída naquela de 1727. Taunay une as duas paixões numa só explicação, assim como aquela referente ao *Desprezo e ódio*, separadas nas duas edições. A edição de 1727 apresenta a *Compassion* [Fig. 6], paixão criada pelo próprio Jean Audran, não

existindo, portanto, no original de 1668. No entanto, a *Compaixão* foi incorporada à tradução de Taunay, o que nos indica o uso efetivo dessa edição. A *Rainha* aparece incorporada ao *Extremo desespero*, isolada na *Conférence* de 1668 (*La rage*) e ausente naquela de 1727.

A contração dos músculos da testa e o movimento do nariz, a abertura da boca e dos olhos, a posição da pupila e, principalmente, a elevação das sobrancelhas constituem as características principais da “construção” da paixão nas figuras. As sobrancelhas seriam, segundo Le Brun,

... la partie de tout le visage ou les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pense que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle par son feu et son mouvement fait bien voir l'agitation de l'âme, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation. La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression, mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvements du coeur ...²³

O compêndio de Taunay apresenta as seguintes paixões, assim denominadas: A Tranqüillidade (chapa 1), A Alegria (chapa 2), A Admiração (chapa 3), O Pasma (chapa 4), Atenção e Estima (chapa 5), O desprezo e o Ódio (chapas 6 e 16), O Horror (chapa 7), O Espanto (chapas 8 e 16), A Tristeza e o Abatimento (chapas 9 e 14), O Riso (chapa 10), O Choro (chapa 11), A Colera (chapas 12 e 13), O extremo Desespero (chapa 13), O Amor Simples (chapa 14), O Desejo e a Esperança (chapa 14), A Veneração (chapa 15), A Êxtase (chapa 15), Dôr Corporal Simples (chapa 19), Dôr Aguda de Corpo e de Espírito (chapa 19), Dôr Corporal Extrema (chapa 15), O Temor (chapa 16), A Compaixão (chapa 17), O Ciúme (chapa 18). Taunay apresenta, portanto, 23 paixões descritas separadamente, embora utilize 19 chapas como ilustração, o que o aproxima ainda mais da reedição de Audran de 1727, também composta por 19 pranchas.

As proporções do corpo humano – Millin e Audran

A terceira e última parte da tradução composta por Taunay intitula-se “Algumas considerações gerais sobre as proporções”. Refere-se ao verbete “Proportion” do *Dictionnaire des Beaux-Arts*²⁴ de Aubin-Louis Millin, editado em 1806 na França. O verbete de

Millin constitui-se, na realidade, de um curto ensaio sobre a proporção dentro das belas-artistas, quais sejam, as relações matemáticas estabelecidas entre as diversas partes do corpo, no qual também procura fazer uma alusão à música²⁵ ao trabalhar as questões da harmonia aplicadas ao corpo humano, “modelo perfeito das boas proporções”.²⁶

O efeito produzido pela proporção ou disproporção se percebe todas as vezes que vários objetos devem concorrer para formar um todo harmonioso. Nos objectos visíveis, há proporções a respeito do tamanho das partes, neste sentido: que algumas podem ser grandes de mais e outras demasiadamente pequenas; a respeito da luz e do claro-escuro algumas podem ser muito iluminadas, outras insuficientemente; a respeito da expressão, pode haver partes mais lindas, mais tocantes, em uma palavra, mais expressivas do que o permite o todo. No que respeita o sentido do ouvido, há proporções na duração, na força, na elevação dos tons, na sua graça e efeito que produzem. Seria pois um erro imaginar que não se deve observar as boas proporções senão no desenho e na architectura. A ellas deve cada artista atender: dellas nascem a harmonia e a verdadeira unidade do todo.

O desenho e a arquitetura desempenham funções fundamentais nesse sentido. Em seguida, quando compara os tamanhos de cada parte do corpo, de modo que ofereçam ao todo a sua perfeição no sentido da proporção, Taunay faz novamente menção à cidade e sua composição, às partes que podem lhe conferir proporções adequadas, aos espaços que podem ou não ser preenchidos com a luz dentro de uma edificação, aos tamanhos das colunas e sua solidez, enfim, aos elementos que devem se adequar à perfeição do todo. Esses exemplos são utilizados para descrever como cada parte se relaciona com o todo. Percebe-se claramente a vertente seguida por Millin em sua concepção de natureza, aproximando-se da teoria do todo orgânico formulada por Goethe que “nourrit un culte de la nature, qu’il conçoit comme un tout organique, dont l’harmonie repose sur des lois à découvrir”.²⁷ Millin discorre em seu verbete sobre o conceito de natureza relacionado à harmonia, isto é, a “submissão da natureza das partes e de suas relações com a natureza do todo”, em que o desenhista deve

escolher as partes que lhe parecem mais convenientes à construção de sua figura.

Em seguida, apresenta como devem ser as medidas da cabeça e da face, as quais ditarão as medidas das outras partes do corpo. O ensaio, no entanto, acaba servindo para discorrer sobre a questão do desenho já amplamente discutida em seus detalhes anatômicos nos tratados anteriores. Na realidade, Taunay acaba obedecendo, em seu epítome, à ordem condizente aos cursos de anatomia: osteologia, miologia, proporções e forma, incorporando a fisiologia das paixões de Le Brun e não deixando de incluir ali os ossos e músculos da cabeça.

Por último, dentro do próprio verbete de Millin, há uma curta passagem intitulada “Com as divisões do corpo humano por Gerardo Audran”, acerca das proporções a partir das mais belas formas da Antiguidade realizadas por Gérard Audran. O tratado realizado pelo gravador Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l’Antiquité*, foi editado em 1683 [Fig. 7] e se juntava a uma série de outros tratados destinados à formação dos alunos da Académie Royale de Peinture et Sculpture no que se refere às proporções,²⁸ e ainda àquele já realizado por Tortebat e por Le Brun. Como o próprio título diz, Audran apresenta as medidas de dez modelos gregos masculinos, entre os quais as estátuas de Apolo do Belvedere, Laocoonte [Fig. 8], Hércules Farnese e Antínoo, dois modelos femininos, entre eles a Vênus de Médicis, e um modelo egípcio, o Egípcio do Capitólio. As estátuas estão em diferentes posições e são também apresentadas as medidas de seus fragmentos. No prefácio de sua obra, Audran esclarece os objetivos do tratado:

Cela paroît d’abord fort aisé: car puisque toute la perfection de l’Art consiste à bien imiter la nature, il semble qu’il ne faille point consulter d’autre Maître, & qu’on n’ait qu’à travailler d’après les modelles vivans; toutefois si l’on veut approfondir la chose, on verra qu’il ne se trouve pas que peu au point d’hommes dont toutes les parties soient dans leur juste proportion sans aucun default. Il faut donc choisir ce qu’il y a de beau dans chacun, & ne prendre que ce qu’on nomme communément la belle nature ... On peut avancer hardiment qu’ils ont en quelque sorte surpassé la nature; car bien qu’il soit vray de dire qu’ils n’ont fait véritablement

que l'imiter, cela s'entend pour chaque partie en particulier, mais jamais pour le tout ensemble, & il ne s'est point trouvé d'homme aussi parfait en toutes ses parties que le sont quelques-unes de leurs Figures. Ils ont imité les bras de l'un, les jambes de l'autre, ramassant ainsi dans une seule Figure toutes les beautés qui pouvoient convenir au sujet qu'ils representoient, comme nous voyons qu'ils ont rassemblé dans l'Hercule tous les traits qui marquent la force, & dans la Venus toute la délicatesse & toutes les graces qui peuvent former une beauté achevée. Ils ne plaignoient ny le temps ny les soins; ils s'en est trouvé tel qui a travaillé toute sa vie en vue de produire seulement une Figure parfaite.²⁹

O estudo do modelo vivo não seria, portanto, suficiente para a construção da figura, embora fosse fundamental ao aprendizado artístico. Por meio do estudo do antigo e da apropriação de cada uma de suas partes, chegar-se-ia à perfeição dos gregos, seguindo o modelo de Zêuxis, mas do ponto de vista da estatuária. Evoca, portanto, a superioridade da estatuária antiga perante a natureza. Ainda em seu prefácio, Audran discorre acerca das partes irregulares de cada um dos modelos que serão encontradas em seu tratado, justificadas, no entanto, pela posição em que as estátuas se encontravam em sua originalidade, o que não lhes tira a sua perfeição.

Percebe-se, no entanto, algumas diferenças teóricas entre a obra de Audran e o artigo de Millin, principalmente no que se refere à questão das partes e do todo, como verificamos anteriormente. Taunay, no entanto, preocupa-se mais com o método didático e menos com as questões teóricas que envolvem cada um dos tratados traduzidos, assim como fez Le Brun na organização de suas paixões. Millin, por exemplo, não cita explicitamente o nome de Audran em seu artigo de 1806, fazendo apenas menção à existência de uma obra que trata das medidas gerais das belas estátuas. Taunay, ao contrário, faz referência ao tratado de Audran ainda ao final do texto sobre Millin, fazendo a ponte entre as duas obras: “Gerard Audran tem adoptado esta escala na sua obra intitulada: *Proportions du corps humain mesures sur les plus belles statues de l'Antiquité*, Paris, 1683”.

Em seu epítome, Taunay faz um resumo desse tratado editado em 1683, tecendo algumas considera-

ções sobre as medidas de Apolo do Belvedere e Vênus de Médicis, e uma curta menção ao Hércules Farnese. Com apenas dois parágrafos de explicação acerca das medidas das estátuas, o próprio Taunay reconhece a dificuldade do assunto e ressalta, ao final: “He tudo isso mui complicado: convém que os alunos recorram às figuras de Audran que existem na Academia, e nas quaes se offercem à vista as medidas certas do Hercules Farnese, Vênus de Medicis, Apollo do Belvedere, Antinoo e Egypcio do Capitólio”. E assim termina sua curta referência a Audran, sem maiores explicações sobre a questão que envolve a estatuária antiga e o estudo das proporções, embora destine, ao longo de sua carreira como diretor, especial atenção ao exemplo do antigo.

Conclusão

Ao traduzir tais obras e organizar o epítome para seus alunos, Taunay coloca a academia brasileira no conjunto de instituições que utilizavam e traduziam os tratados artísticos, incorporando-se ao sistema de circulação das obras anatômicas destinadas à metodologia de ensino.

A difusão desse modelo francês passava, com suas traduções, pelas academias inglesa, espanhola, portuguesa, alemã e, agora, brasileira. No caso do Brasil, Taunay faz uma seleção de obras, traduzindo-as e reunindo-as numa única publicação, algo incomum se comparado às outras academias.³⁰ O caso mais próximo ao livro de Taunay talvez seja a obra portuguesa *Medidas gerais do corpo humano*, publicada em 1810 pelo pintor Joaquim Leonardo da Rocha, professor de uma escola de desenho na Ilha de Madeira, o qual se baseia também nos principais tratados acerca das proporções.³¹ No entanto, a publicação concentra-se nessa temática, isto é, as proporções, diferenciando-se do compêndio de Taunay, que é composto de várias publicações que vão além da questão das proporções. Na obra brasileira, além da praticidade e da importância de cada um desses tratados na metodologia de ensino de desenho, Taunay pensa certamente na questão financeira da academia e sua dependência do governo no aumento das despesas da instituição ao incluir as obras destes autores franceses em um único livro, visto que este era um problema anualmente enfrentado pela congregação acadêmica.

Parece claro que Taunay preocupa-se, nos primeiros anos de sua atuação como diretor, em criar uma sistemática adequada ao ensino acadêmico, isto é, a partir de elementos que compunham a academia francesa desde sua origem, com a devida ênfase nas questões acerca do antigo, essenciais à estética neoclássica levada a cabo ao final do século XVIII e início do XIX. A menção ao tratado de Audran, ainda que reduzida, identificava-se não só com a retomada do antigo como concepção estética a partir das teorias de Johann Winckelmann, das quais Taunay era um seguidor como diretor da academia, mas também com a realização de novas edições (1801 e 1855) de seu tratado, que passava a ser reutilizado nas academias, ou em publicações atualizadas³² de outros autores, principalmente no que se refere às medidas, como é

o caso daquela elaborada por Nicolas Poussin e traduzida para o francês em 1803.³³

Taunay bem sabe que a concepção perfeita do corpo humano obtida por meio do desenho consiste na união de todos esses fatores, subtraindo as irregularidades do modelo vivo com o estudo da anatomia e com os modelos da Antigüidade, nascendo daí a sua forma perfeita. O desenho do nu e a estatuária antiga compõem, portanto, as principais classes a que Taunay se dedica com extremo zelo durante longos anos de sua carreira. A obra raríssima de Taunay, publicada em 1837 e hoje conservada no Museu D. João VI no Rio de Janeiro, é uma prova concreta desses modelos teóricos, amplamente empregados nas academias, instrumento poderoso para o desenvolvimento do método didático empregado no Brasil.

¹ O curso de modelo vivo foi aprovado pelo governo imperial em 1834.

² As aulas de anatomia constavam já nos estatutos reformados de 1833. Os alunos, segundo os estatutos, deveriam acompanhar as aulas no Hospital Militar (Ata de 10/10/1833, Museu Dom João VI, EBA, UFRJ), o que não ocorreu. A contratação do primeiro professor foi efetivada em 1837.

³ Desaparecido do Museu Dom João VI desde os últimos trabalhos desenvolvidos pelo professor Alfredo Galvão, o *Epítome de anatomia* foi reencontrado em junho de 2004 graças ao andamento da pesquisa de doutoramento intitulada *Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Publicação datada de 1837 e impressa pela Typographia Nacional, a obra raríssima encontra-se em perfeito estado, com exceção da capa e contra-capa. É composta somente da teoria presente nos textos citados.

⁴ “... e então o senhor Ferrez insistiu sobre a necessidade de se desenvolver esta classe, para cuja preparação acaba o senhor diretor de traduzir o epítome de anatomia, que está a sair do prelo”. Ata de 1/3/1837, Museu Dom João VI, EBA, UFRJ.

⁵ Vale ressaltar que Taunay havia traduzido em 1836 a obra *Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros mestres das escolas italianas, inglesa e Flamengo*, a partir da obra inglesa de Thomas Bardwell, *The Practice of Painting and Perspective Made Easy*. O livro de Bardwell foi editado em 1756 e Taunay baseia-se na 13ª edição.

⁶ Os alunos deviam recorrer aos originais para a análise das pranchas.

⁷ *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est très-facile, et débarassée*

de toutes les difficultez et choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres, pour arriver à la perfection de leur Art. Ouvrage très-utile, et très-nécessaire à tous ceux qui font profession du Dessin. Mis en lumière par François Tortebat, Peintre du Roy dans son Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture. Paris, 1765. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art – Collections Jacques Doucet.

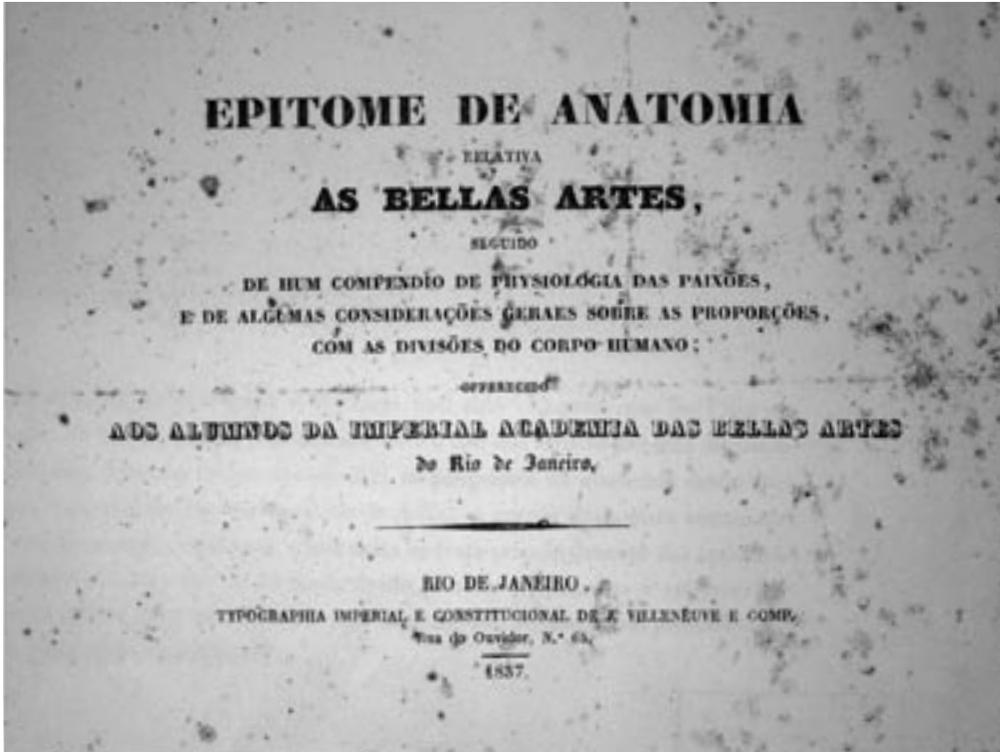
⁸ Alguns autores indicam a data de 1667 como aquela da primeira edição. Há indicação no exemplar da École des Beaux-arts acerca do ano de 1668. “De plus, nous adoptons la date de 1668 pour une autre raison qui nous semble plus valable encore: à la suite du Privilège, qui est daté du 2 novembre 1667, se trouve la mention ‘Achevé d’imprimer pour la première fois le douzième janvier 1668’”. DUVAL, Mathias & CUYER, Édouard. *Histoire de l'anatomie plastique. Les maîtres, les livres et les écorchés*. Paris, Société française d'éditions d'art, 1898, p. 139.

⁹ DUVAL, Mathias, p. 141. Entretanto, a atribuição das pranchas a Tiziano é uma tese que ganha corpo somente no século XVII. Também Johannes Stephanus Calcar, assistente de Tiziano, é considerado autor das pranchas de Vesalius, citado por Vasari na segunda edição das *Vite*. Cf. RÖHRL, Boris. *History and bibliography of artistic anatomy*. New York: 2000 e também ROBERTS, K. B. *The fabric of Body: European traditions of anatomical illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

¹⁰ TORTEBAT, François. Op. cit., prefácio.

¹¹ A esse respeito, ver BARBILLON, Claire. *Canons et théories de proportions du corps humain en France (1780-1895)*. Thèse pour l'obtention du Doctorat présentée devant l'université de Paris X – Nanterre, sous la direction de M. le professeur Pierre Vaisse, 1998, v. 2.

- ¹² Duval citando a obra de Piles, *L'art de la peinture*. Paris, 1751, p. 148, In DUVAL, Mathias, Op. cit., p. 144.
- ¹³ Idem, p. 140.
- ¹⁴ Prefácio do epitome organizado por Taunay.
- ¹⁵ Em sua obra, Schlosser confirma o uso e tradução da obras em diversas línguas. SCHLOSSER, Julios von. *La littérature artistique*. Paris: Flammarion, 1996, p. 629.
- ¹⁶ “José Luis Munárriz quedó encargado de traducir los textos de los tres esqueletos y de las figuras”. NAVARRETE MARTINEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 168. Munárriz era acadêmico de honra desde 1796 e secretário geral a partir de 1807.
- ¹⁷ RÖHRL, Boris. Op. cit., p. 105.
- ¹⁸ PHILIPPE, Julien, Op. cit., p. 27-8.
- ¹⁹ LE BRUN, Charles. *L'expression des passions & autres conférences, correspondances*. Paris: Éditions Dédale, 1994, p. 52.
- ²⁰ PHILIPPE, Julien. “Présentation”, In LE BRUN, Charles. Op. cit., p. 25.
- ²¹ LE BRUN, Charles, Op. cit., p. 51.
- ²² Taunay, na introdução da parte referente à “physiologia das paixões”.
- ²³ LE BRUN, Charles, Op. cit., p. 60-1.
- ²⁴ MILLIN, Aubin-Louis. *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris: Imprimerie de Crapelet, 1806.
- ²⁵ O dicionário de Millin era destinado às belas-artes, incluindo também a música.
- ²⁶ BARBILLON, Claire. Op. cit., p. 461-5.
- ²⁷ MODIGLIANI, Denise & BRUGÈRE, Fabienne. “Préface”, In MENGES, Anton Raphael. *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*. Paris: ENSBA, 2000, p. 22.
- ²⁸ Por exemplo, os tratados de Henry Testelin (1696) e Abraham Bosse (1656).
- ²⁹ AUDRAN, Gerard. *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*. À Paris, Chez Gérard Audran, Graveur du Roy, rue S. Jacques, aux deux Pilier d'or. MDCLXX-XIII. Avec privilège du roy. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet.
- ³⁰ No final do século XIX, surgem novos tratados de anatomia a partir da reunião de obras já publicadas, como aquele de William Rimmer, *Art Anatomy*, de 1877. Há combinações novas entre os tratados e a criação de novas figuras, configurando o aparecimento de um outro tipo de publicação da área de anatomia destinada ao ensino, como no caso de Rimmer. Não acontece o mesmo com Taunay, que, apesar de trabalhar conjuntamente com várias obras, apenas traduz sem incluir novas concepções a partir dos textos originais. Também não há inclusão de novas figuras, baseando-se nas pranchas originais para consulta. Cf. RÖHRL, Boris. Op. cit.
- ³¹ RÖHRL, Boris. Op. cit. O primeiro tratado português de anatomia, *Método de proporções e anatomia do corpo humano*, foi publicado em 1836 por Francisco de Assis Rodrigues, professor de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa.
- ³² Barbillion cita os imitadores e os plágios de sua obra realizados no final do século XVIII e XIX, por exemplo *Proportions des plus belles figures de l'Antiquité*, editado em 1794 por François-Anne David, *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles statues de l'Antiquité*, datado de 1800, do autor desconhecido Rinmon. BARBILLON, Claire, Op. cit., p. 153.
- ³³ Trata-se do manuscrito de Nicolas Poussin intitulado *Mesures de la célèbre statue de l'Antinoüs suivies de quelques observations sur la peinture*, transcrito e publicado por Bellori em 1672 e traduzido do italiano por M. Gault de Saint-Gervais em Paris, pela editora Egron em 1803.



1

1 Félix-Émile Taunay.
Epítome de Anatomia, 1837

2



2 François Tortebat.
Abregé d'Anatomie, 1755

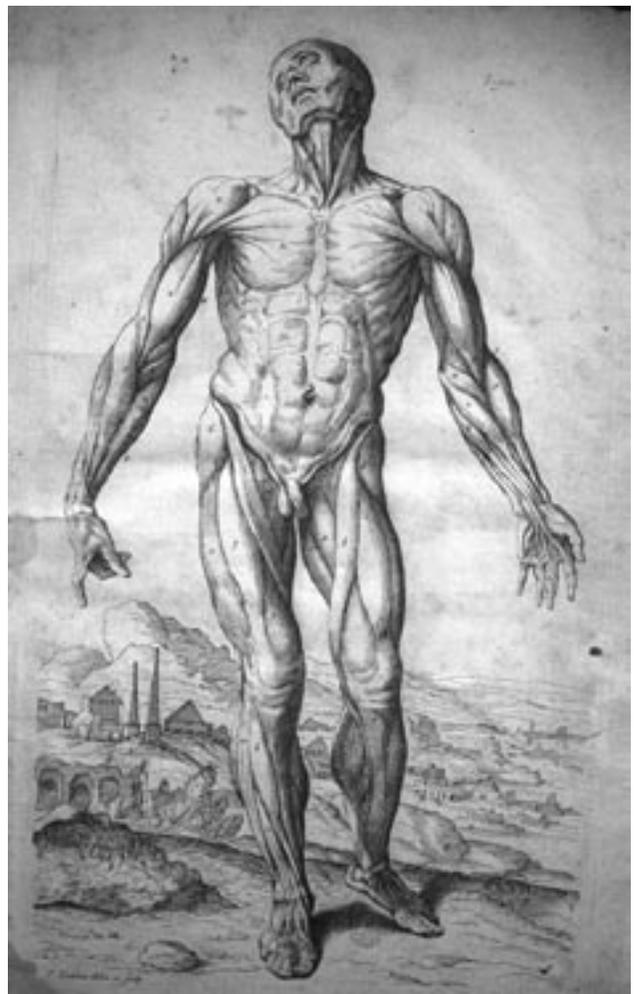


3

3 François Tortebat. Prancha de Esqueleto do *Abregé d'Anatomie*, 1755

4 François Tortebat. Prancha de Musculatura do *Abregé d'Anatomie*, 1755

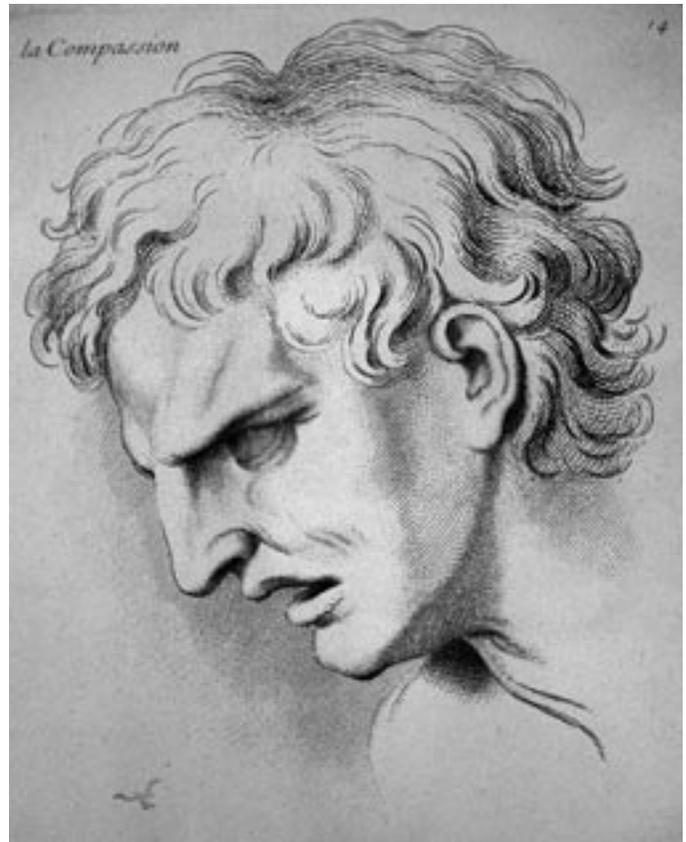
4





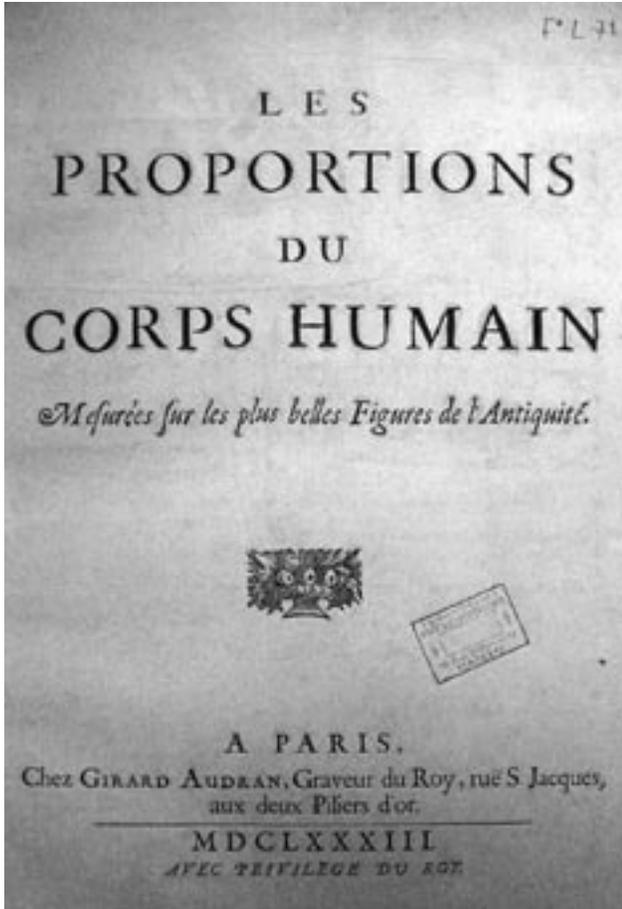
5

6



5 Jean Audran. *Expressions des Passions de l'âme*, 1793

6 Jean Audran. *La Compassion*. *Expressions des Passions de l'âme*, 1793



7

7 Gérard Audran.

Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité, 1683

8 Gérard Audran. Laocoon.

Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité, 1683

8

