
Transformação e limites do corpo humano numa prática artística em escultura

Transformation and limits of the human body in an artistic practice in sculpture

Susana Miranda

Escultura, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, C.I.E.B.A, largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249- 058, Lisboa, Portugal; E-Mail: sabcmiranda@gmail.com

Resumo

O texto seguinte tem como objetivo central refletir sobre uma prática artística, na área da escultura que tem como referente o corpo humano. O tema abordado é a transformação e limites da forma humana, naturais ou imaginados, conforme defendidos pela autora. Tentaremos clarificar a questão principal da nossa prática artística e o modo como concebemos a representação através da parte do corpo. No último momento do texto faremos a apresentação de quatro obras concebidas durante os anos de 2021 e 2022.

Abstract

The following article has as its main objective the reflection on an artistic practice in sculpture which adopts the human body as referent. The approached theme is the transformation and limits of the human form, natural or imagined, as it is put in the article. We will try to clarify the main question of the artistic practice and the way it is conceived through the representation of the body. In the final moment of the article we will make a presentation of four sculptures realized during the years of 2021 and 2022.

Palavras-chave

escultura; corpo humano; transformação; limites; desenho;

Keywords

sculpture, human body, transformation, limits, drawing.

1. Introdução

A prática artística desenvolvida representa a transformação e limites do corpo humano. Sempre que mencionamos a transformação e limites do corpo estamos a referir-nos a algo mais abrangente que a mera fisicalidade do mesmo. No nosso contexto, o corpo físico é também emocional e mental e quando concebemos uma escultura estamos sempre a considerar esta complexidade.

A prática artística assenta na representação da parte

do corpo, sendo que um membro ou uma cabeça são representativos da totalidade do corpo humano. Por sua vez, os limites de uma parte nunca são aleatórios e definem uma forma acabada e coesa.

Faremos a nossa reflexão abordando a transformação e limites naturais e imaginados. Os primeiros, sendo resultado de “acontecimentos” orgânicos que ocorrem naturalmente, durante a formação do corpo. Os segundos, resultando da nossa imaginação e de uma alteração intencionada da forma.

Mostraremos, ao longo do texto, o papel essencial do desenho durante as várias etapas da concepção da obra escultórica. Consequentemente, daremos a conhecer a prática artística aludida anteriormente através de exemplos concretos. Apresentamos quatro obras esculpidas em mármore, através do método do talhe direto¹: *Caule* (28X14X18cm), *Pétalas* (20X18X24cm), *Água* (75X14X18cm) e *Entre a tragédia e a beleza* (180X40X40cm), esta última ainda em processo de realização.

2. Transformação *natural* e *imaginada*. Contenção e definição de limites

No contexto da nossa prática artística, cada escultura representa uma parte do corpo. De qualquer modo, concebendo esta como um todo, uma unidade completa, partimos do pressuposto que cada escultura realizada simboliza um corpo inteiro. Logo, a transformação que se representa na parte é também a alteração de um corpo, na sua totalidade.

Diferenciamos dois modos para representar a transformação/limites do corpo, um a que chamamos natural e um outro que designamos por imaginado. O primeiro diz respeito à representação daquilo que podemos chamar de acontecimento orgânico natural, em que o corpo se afasta de um percurso dito normal, resultando como consequência desse afastamento uma forma estranha, mais ou menos distante daquilo que pode ser considerada a regularidade do corpo humano. Inserimos neste modo de transformação/limites do corpo as obras *Caule* e *Pétalas*.

O modo imaginado resulta da alteração intencional da forma humana, ou seja, a representação que se concebe altera a forma que nos serve de modelo. Pode, por exemplo, resultar de uma alteração propositada das proporções, ou de uma acentuação de um pormenor como uma tuberosidade óssea. Deste modo, a forma esculpida, imaginada, pode ser irreal, contudo nunca se desvincula totalmente da estrutura e forma do original².

Neste contexto, foram concebidas as obras *Água* e *Entre a tragédia e a beleza*.

Assim, é necessário abordar os conceitos transformação e transfiguração.³ De facto, consideramos que é difícil diferenciar ambas as palavras, mas dados os significados pensamos que o termo “transfiguração” pode estar apenas relacionado com uma mudança visível do corpo. Deste modo, utilizaremos somente a palavra “transformação” para designar a representação a que nos referimos, ou seja, uma alteração que ocorre não apenas na forma visível, mas algo que é mais profundo (com profundo queremos dizer que durante a concepção⁴ imaginada partimos sempre de um estudo da estrutura interna da forma humana, ou seja, dos ossos e depois das massas musculares).

A transformação imaginada é um caminho complexo. Consideramos que, durante a concepção da escultura, deve haver, sempre, na forma transformada, um reconhecimento do original e natural e não nos devemos distanciar muito da estrutura interna do modelo. A transformação é visível porque decorre de uma alteração interna, não é algo que se opere, apenas, à superfície da forma. Deste modo, a transformação da estrutura óssea tem uma importância essencial e uma consequência externa. Há uma coerência entre o que é visível e a alteração interior.

Não podemos representar a transformação imaginada sem pensar nas consequências que a alteração provoca na representação do todo. Tem que haver uma grande contenção por parte do escultor ao pretender transformar, porque existe um limite para a transformação da forma humana. Ultrapassar esse limite leva ao rompimento da consonância entre as partes (uma parte do corpo é, por sua vez, constituída por várias partes), comprometendo a harmonia do todo. Assim, o resultado pode ser a falha de correspondência com o original, a perda da referência fundamental, ou seja, a forma do corpo humano.

Colocam-se, deste modo, as seguintes questões: “Até onde se pode percorrer o caminho da transformação e limites

imaginados? O que se pode exigir da forma humana e qual é o seu limite de transformação?”

A experiência tem-nos mostrado que a definição desse limite resulta de uma simbiose entre um estudo objetivo e a intuição por parte de quem desenha e esculpe. Num

primeiro momento, deve realizar-se a concepção e o desenho preparatório da escultura. É nesse pensamento sobre a obra, visível nos registos gráficos, que encontramos o limite da transformação. O pensamento objetivo encontra-se, num primeiro momento, no estudo e cópia de desenhos anatómicos da estrutura óssea, na medição das partes, na verificação das relações de proporcionalidade, relações entre largura e altura, no desenho do todo e dos pormenores, de vistas de frente e de perfil. A partir desses estudos, do interior da forma humana, podemos conceber a transformação.

Num segundo momento, a procura do limite, está novamente no desenho, nas tentativas várias que se seguem à cópia fidedigna da estrutura que realizámos no momento anterior. Essas tentativas consistem em desenhar a forma humana diversas vezes, experimentando sucessivas hipóteses: ou na acentuação, mais ou menos pronunciada de um pormenor anatómico, como veremos na escultura *Água*; ou na distensão do membro inferior e alteração das relações de proporcionalidade, como veremos na escultura *Entre a tragédia e a beleza*.

É, através do pensamento sobre a obra, materializado no desenho, que podemos traçar o limite da forma humana transformada e imaginada. Mas também é após verificar as várias hipóteses desenhadas no papel que a intuição se torna importante. Definir o limite é uma decisão consciente, baseada no estudo rigoroso, no desenho das linhas, nas medições, mas assente, igualmente, na harmonia que um dos desenhos (uma das hipóteses) reúne. A certeza de que um desenho reúne a harmonia do todo, em que tudo está circunscrito numa consonância entre as partes, é intuída, mas resulta dos primeiros estudos que referimos.

O modo imaginado não representa a transformação extrema da forma humana. Pelo contrário, procura-se uma contenção. Compreende-se que o corpo humano é, em si, um organismo resultado de uma evolução lenta, visível, apenas, no tempo de milhares de anos. Por isso, a transformação imaginada deve ser sempre contida, em consonância com os passos evolutivos do corpo humano. A transformação imaginada não se desvincula da forma original, pelo contrário, é necessário que mantenha a proximidade com

essa referência e com a estrutura interna da mesma. Mais que uma deformação do corpo, trata-se de uma modificação e de uma passagem de um estado do corpo, para outro, emocional ou mental. A transformação contida da forma, é simbólica da dificuldade na transcendência de limites físicos, emocionais e mentais, os quais são indissociáveis. Porque a alteração de um estado para outro é lenta e não sem dificuldade.

No contexto da transformação imaginada, a contenção também é importante porque temos que considerar a matéria da escultura, a pedra. O mármore, presente em todas as obras que iremos apresentar, é uma matéria grave e lenta, na sua formação natural e geológica. Por sua vez, exige que o talhe também seja realizado de forma lenta. A pedra e a sua própria transformação durante o talhe, estão em consonância com a forma humana que é transformada com contenção. A densidade e fragilidade da pedra estão em consonância com a lentidão, ou dificuldade do corpo que se altera na transição de um estado para outro.

As formas do corpo humano são diversas. Da mesma maneira, a transformação natural que representamos através da escultura, tem a realidade como referência muito significativa. Certos acontecimentos no percurso do corpo, orgânico e vivo, são manifestações da indeterminação dos limites definitivos do corpo e são exemplos da diversidade de formas que o corpo enquanto um ser em transformação pode expressar.

3. CAULE

O título da obra reporta-nos para uma analogia entre o corpo humano e um mundo material diferente. O “acidente” orgânico, o acaso de uma formação anatómica que foge à norma, constituiu-se, por si só, como um ponto de partida de grande interesse: dois seres que existem a partir de uma ossificação comum.

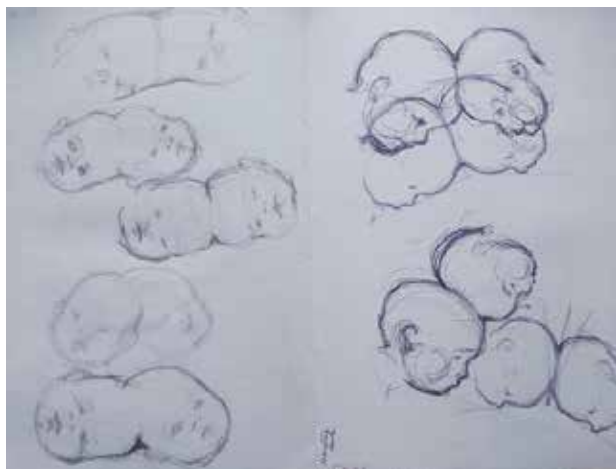


Figura 1. Desenhos preparatórios de Caule, 2021 (Fonte: autora do texto)

Dois seres que respiram, movem-se, pensam a partir de um início sólido e compartilhado. Dois seres que não existem como unidades separadas, mas em contínua presença do outro que é semelhante.

A conceção de Caule partiu de uma pesquisa de imagens médicas/científicas e da realização de vários esboços⁵ que procuraram definir a forma geral da escultura, mas sem a preocupação de desenhar pormenores. Procurou-se, desse modo, entender vários aspetos: as proporções da cabeça da criança e características particulares; a volumetria dos dois crânios; o modo como poderiam “encaixar” um no outro e a alteração da forma que poderia resultar dessa fusão; as diferenças e semelhanças formais das duas cabeças.



Figura 2. Caule, mármore, 28x14x18cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

Durante a conceção da escultura através do desenho, concluiu-se que a composição de Caule deveria basear-se na colocação simétrica das cabeças (uma assente na face esquerda, outra na face direita) e num equilíbrio dos volumes dos crânios. Também decidiu-se realizar a escultura numa escala real, de modo a enfatizar a delicadeza e fragilidade da cabeça da criança.



Figura 3. Caule, mármore, 28x14x18cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

Durante a realização da escultura (o talhe propriamente dito) dedicámos especial atenção a outros pormenores importantes, que não ficaram patentes nos desenhos. Um dos detalhes foi manter as semelhanças entre as duas fisionomias dos rostos. Como estão representados dois siameses julgámos essencial esculpir os dois rostos preservando a similitude das feições. Outro pormenor importante a considerar foi também a representação dos olhos. De modo a dar relevância, sobretudo, à forma irregular resultante da unificação dos crânios, optou-se por não “abrir” os olhos. Na escultura, o olhar é sempre um ponto focal bastante forte, que capta a atenção do observador. Ao representar dois rostos adormecidos procurou-se dar relevância ao claro-escuro que o mármore branco, esculpido e polido proporciona, mas também unificar todo o conjunto, interessante na variação de zonas de luz e sombra que a irregularidade das cabeças provoca.

De forma mais regular enquanto unidade separada, o crânio que se une a outro torna-se mais assimétrico e de aparência mais instável e volúvel. A união de dois crânios

que funde diferentes massas ósseas e musculares, vasos e pele, altera a forma, dita normal, e a cabeça humana surge como algo que transcende os seus limites físicos para se adaptar a fazer parte do outro. A presença de dois crânios unidos e inseparáveis, como que fazendo parte de um único corpo, é, em si, uma enformação irregular da forma humana. Aquilo que é uno e bem delimitado - a cabeça da criança - deixa de existir enquanto unidade e surge, em Caule, “dentro” de limites difusos, partilhados entre dois seres, sem se saber, exatamente, onde começa ou termina cada um deles. Representam-se duas crianças porque são seres em desenvolvimento, cujos corpos crescem, de modo simétrico a partir de um ponto de união. Deste modo, Caule representa o nó, a concentração, o início sólido e ossificado, permanente, donde irrompem dois seres humanos, como a árvore ou a planta que se ramifica e espalha diversas partes do seu corpo, as quais existem em direções diversas.

4. PÉTALAS

Novamente, o título da obra reporta para uma analogia entre o humano e outro ser, e Pétalas partiu de um princípio semelhante de Caule. De igual modo, considerou-se interessante a anómala, mas singular aparência, e o modo como a forma do rosto, em particular da boca e nariz, podiam reportar, novamente, para uma analogia entre o humano e uma realidade orgânica diferente. Á semelhança do que aconteceu na obra anterior, recorreu-se a um conjunto de imagens médicas/científicas, mas nesta vez, ilustrativas de diversos aspetos do lábio leporino.⁶ A recolha dessas imagens e de outras que apresentavam a volumetria e perfil⁷ da criança foram essenciais.

Seguidamente, selecionaram-se duas imagens muito significativas do lábio leporino que, na verdade, apresentavam um “desenho” muito interessante da parte superior da boca e nariz. Numa das imagens recolhidas, o desenho do lábio superior, recortado por linhas orgânicas e depuradas, parece quase um adorno, um desenho intencional, vegetalista e simétrico. Na outra imagem, a fenda labial é mais profunda e tem um aspeto mais irregular. Ambas as imagens não apresentam um corte, nem uma cicatriz, mas sim, uma forma natural, que resultou de um “acontecimento” orgânico que apenas se desviou do seu percurso “normal”, para se enformar de um modo diferente.



Figura 4. Desenho de Pétalas sobre o bloco de mármore, 2022 (Fonte: autora do texto)



Figura 5. Pétalas, mármore, 20x18x24cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

Durante a conceção de Pétalas foi importante a seleção de outras imagens que possibilitassem o estudo das proporções da cabeça da criança (que divergem um pouco da do adulto) e características específicas como depósitos adiposos e suavidade das linhas do rosto que são comuns nas crianças.

Nesta fase preparatória, também foi importante definir logo à partida, a composição do todo, principalmente, a colocação da cabeça⁸, inclinada para trás e a abertura dos lábios.

Decidiu-se, à semelhança do que foi realizado em *Caule*, não esculpir os olhos abertos, minimizando o potencial expressivo que um olhar comporta, mas dar importância à zona da boca. No seu conjunto, os detalhes compositivos procuraram dar ênfase às zonas de luz e sombra resultantes do “desenho” do lábio superior e da conjugação assimétrica do mesmo com o nariz.



Figura 6. *Pétalas*, mármore, 20x18x24cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

O lábio leporino (cujas causas são relativamente desconhecidas) resulta do desvio de uma norma, ou seja, da não junção de ambos os lados da face, a qual pode comprometer a integridade total do palato e, se se prolongar a separação, também do lábio superior. *Pétalas* representa o rompimento de um limite da forma humana, em que o rosto é configurado de modo inusitado, mas natural.

A proximidade entre o humano e o vegetal não está somente na forma do lábio. De facto, o título da obra reporta-nos para uma analogia mais profunda. Podemos dizer que o botão de uma flor, que se constitui como uma unidade, divide-se em várias partes, as pétalas, num movimento expansivo, que começa num núcleo interno e que irradia para o exterior. A formação do rosto humano que começou separado em duas partes semelhantes, une-se no quarto mês de gestação: os olhos que estavam colocados lateralmente aproximam-se do centro, no “desenho” definitivo do rosto; a fenda divisória une-se num movimento convergente, do exterior para o interior; tudo se conjuga na formação do todo que é a cabeça humana. Aquilo que estava separado, torna-se uma unidade, através de um movimento semelhante ao botão que desabrocha, mas num sentido inverso.

Não obstante, a beleza (se assim podemos dizer) da irregularidade da forma, sabe-se que a condição física da pessoa com lábio leporino está associada a uma dificuldade de comunicação verbal. Assim, *Pétalas* reforça a analogia entre as duas realidades biológicas, a humana e a vegetal. O corpo é humano mas partilha semelhanças com o modo de existir da flor, este um ser que não se expressa através da palavra dita, nem do som da voz humana. Se a enformação natural, mas divergente do lábio leporino rompe um limite da forma humana, o corpo, nesta condição, perde a potencialidade da expressão oral, ou seja, é constringido dentro de outros limites. Mas será que a perda da capacidade de expressão oral poderá levar o corpo a transcender outros limites como forma de adaptação ao meio que o rodeia e comunicação com o outro?

Os limites do corpo humano são difusos e diversos. Em *Caule* e *Pétalas*, os limites que se rompem estão na forma que se desvia do que é comum, mas também na conectividade que se estabelece entre seres que existem de modos diferentes e que podem estar mais ou menos próximos. A conceção das duas obras partiu, simplesmente, do interesse pela forma humana que se desviou de um percurso, dito normal, para adquirir uma organicidade inesperada.

5. ÁGUA

A conceção de Água teve início através de vários desenhos da estrutura óssea e massas musculares, e, como já referimos, esta é uma obra que assenta na transformação imaginada. Para além dos desenhos, tivemos como referências dois modelos em gesso tirados do corpo de uma pessoa de 36 anos e que proporcionaram o estudo e observação essenciais da perna e do pé.

A modificação do corpo representada em Água pretendeu questionar a forma original e natural e colocar outras hipóteses para o modo de existir do corpo. A obra Água quis repensar a verticalidade e a retitude da perna, entre a base do joelho e a zona do tornozelo.

A perna humana (não estamos a considerar a zona da coxa) tem na sua estrutura dois ossos longos (tíbia e perónio) que são, na sua essencialidade, longitudinais e que se articulam



Figura 7. Desenhos preparatórios de Água, 2020 (Fonte: autora do texto)

entre si. A perna e a sua estrutura óssea são suporte do corpo, possibilitam o movimento, o caminhar em solo firme, a libertação dos braços e das mãos e, conseqüentemente, do pensamento. A perna é suporte do corpo, num sentido concreto e vasto e possibilita a existência humana tal como a conhecemos. No caso de Água, colocou-se a hipótese da perda da verticalidade e da retitude e, desse modo, da faculdade de suporte e movimentação, pelo menos, do movimento usual da perna que se ergue, sustém e caminha.

Ao fazermos uma observação mais rigorosa dos ossos, vemos que à essencialidade longitudinal da tíbia e do perónio, juntam-se algumas curvaturas subtis que fazem parte da forma orgânica dos ossos. A conceção da obra Água acentua a ténue curvatura da zona central dos dois ossos e que é visível na vista anterior da estrutura óssea da perna. A acentuação da curvatura e conseqüente alteração da estrutura óssea transcende o limite da forma humana e é simbólica de uma outra possibilidade que se abre para a existência do humano. A verticalidade é substituída pela horizontalidade e pela curvatura da forma alterada, as quais indiciam um movimento tácito, que se distancia do caminhar e da função de suporte vertical e sólido, o princípio original.

Sem se desvincular da forma humana, Água mantém uma forma reconhecível, mas transformada. O que começou por ser estrutural e sólido torna-se mais permissivo e dúctil e induz um outro movimento. Assim, estabelece-se uma analogia entre a forma humana e o elemento aquoso.



Figura 8. Água, mármore, 75x14x18cm, 2021 (Fonte: autora do texto)



Figura 9. Água, mármore, 75x14x18cm, 2021 (Fonte: autora do texto)

O limite estabelecido para a transformação da forma está na acentuação da curvatura que deve ser notada, mas não demasiadamente evidente ao ponto de perder a conectividade com os contornos e volumes da perna humana que se adotou como referência. O equilíbrio da transformação está na verossimilhança da representação, ou seja, no reconhecimento da forma humana em conjugação com a possibilidade da curvatura da perna, que deve ser notada por quem observa, mas não exagerada. Queremos dizer que é importante manter, na representação (escultura), a semelhança com o original, em termos de forma, volume e proporções, por exemplo: a forma da perna, mais larga na zona dos gêmeos e mais estreita no tornozelo; a musculatura envolvente que tem características próprias; e reconhecer a morfologia do pé, tendões, pregas da pele, tuberosidades e vasos sanguíneos.



Figura 10. Água, mármore, 75x14x18cm, 2021 (Fonte: autora do texto)

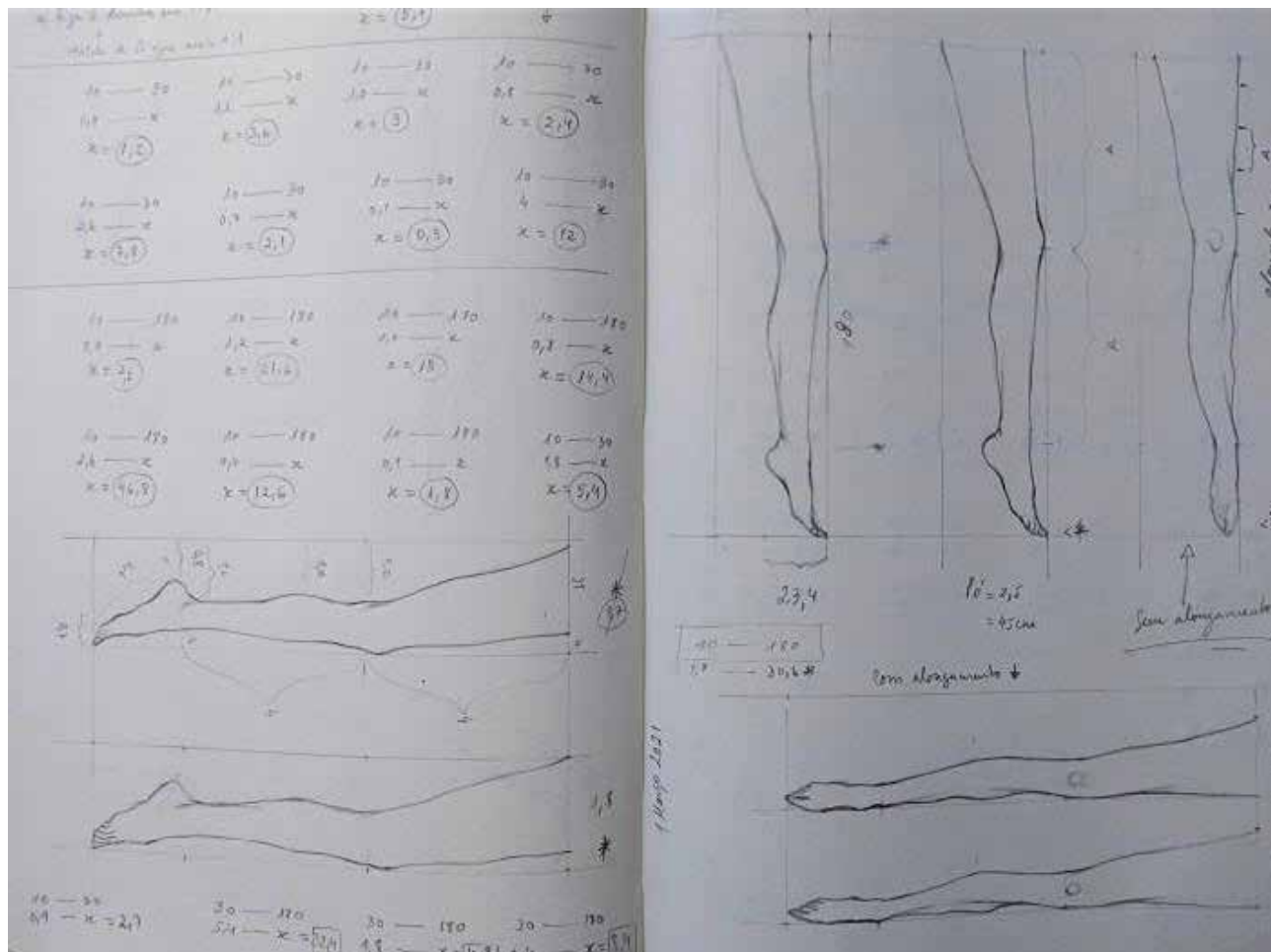


Figura 11. Estudos de relações de proporcionalidade da escultura Entre a tragédia e a beleza, 2021 (Fonte: autora do texto)

deixando um espaço interósseo, entre si, numa configuração ligeiramente convexa e do modo como esta conjugação dos dois ossos da perna se articulam com a coxa e com o pé. Assim, a linha sinuosa do osso mais robusto da perna (a tibia) dá continuidade ao “desenho” sinuoso e horizontal da escultura: enquanto que a linha do fémur é orientada de fora para dentro, a linha da tibia segue em sentido oposto, mas de modo mais suave, até terminar na forma do pé. Finalmente, é a colocação, o volume e a forma desta parte do membro inferior, que terminam o movimento, contendo a linha sinuosa e equilibrando as partes.

As massas musculares importantes da coxa e perna, envolvem a estrutura óssea e acompanham-na, reforçando o movimento do membro inferior. Estas massas são compostas por músculos longos, pois são de grande amplitude os movimentos do membro inferior. A rótula e as tuberosidades ósseas são zonas importantes que pontuam a linha sinuosa horizontal e ondulante. Deste modo, são zonas de mudança de ritmos, da transição da coxa para a perna e desta para o pé, mas também têm grande interesse plástico e escultórico porque são zonas com claro-escuros que ajudam a manter a conexão entre a forma transformada e a referência original. O membro inferior, embora alongado e alterado, não perde a referência da forma humana.

Novamente, há um equilíbrio que o escultor deve procurar. No caso de *Entre a tragédia e a beleza*, o equilíbrio da transformação está na verosimilhança da representação, ou

seja, no reconhecimento da forma humana em conjugação com o alongamento (transformação), que deve ser notório, mas não excessivo. Por exemplo, devemos reconhecer, no corpo esculpido: o volume da coxa que é mais largo perto da bacia, tornando-se mais delgado junto ao joelho; os relevos ósseos dessa articulação; e tal como em *Água*, a forma da perna, mais larga na zona dos gêmeos e mais estreita no tornozelo; e reconhecer a morfologia do pé, tendões, pregas da pele, tuberosidades e vasos sanguíneos.

Em *Água* e *Entre a tragédia e a beleza*, a alteração da forma humana reporta para a transcendência dos limites do ser humano. Ao transpor a normalidade da forma (a primeira, através da acentuação da curvatura óssea, a segunda, sobretudo, através do alongamento e movimento horizontal), o corpo representado ultrapassa uma condição primeira ou um estágio transitório, emocional ou mental. Em ambas as obras a transformação é indicativa de uma superação, simboliza a perda ou um ganho, dum novo modo de existir.

6. Conclusões

Muito do que é relevante para a nossa prática artística encontra-se no estudo que realizamos a partir da anatomia (de vertente artística e plástica), mas também



Figuras 13 e 14. Processo da escultura *Entre a tragédia e a beleza*, mármore, 180x40x40, 2021 (Fonte: autora do texto)

em informações retiradas do contexto da Medicina. É o nosso olhar atento que nos possibilita encontrar uma grande diversidade formal e compreender o corpo vivo. Essa riqueza formal permite-nos perceber as diferenças entre as várias matérias do corpo, entender o modo como o mesmo se desenvolve e se transforma, naturalmente. É o conhecimento do corpo, sobre o modo como cresce e se desenvolve que nos permite estabelecer analogias entre o humano e outras realidades, mais ou menos próximas e cujos limites totais também não podemos determinar. A nossa prática artística representa a enformação do corpo humano que se desvia de um percurso regular e vemos como os limites do corpo orgânico e natural podem ser diversos.

Quando nos propomos representar a transformação imaginada, precisamos de manter a referência com o original e isso depende do olhar objetivo e do estudo através do desenho, essenciais para a compreensão da forma humana. No contexto da nossa prática artística, é a partir do estudo, principalmente, da estrutura óssea que podemos inventar e transformar, e, somente, tendo consciência das relações entre as partes e da formação do todo, é que podemos alterar os limites da forma humana. É, a partir, do estudo rigoroso e objetivo das massas do corpo (óssea e musculares), da verificação de relações de proporcionalidade, das medições, da procura através do desenho, que podemos encontrar um caminho possível para a transformação da forma.

Tudo isso depende, do entendimento objetivo que temos que empreender, mas também do nosso olhar subjetivo. Definir o equilíbrio na representação (escultura), ou seja, manter o vínculo entre a forma “original” e a transformação, é essencial. Se a forma transformada perder a verosimilhança com a forma do corpo original, perde-se a referência essencial, consequentemente, a obra perde a sua coerência e o seu significado.

1. Notas

¹ “Pratiqué par l’artiste lui-même, qui consiste à tailler un matériau dur, soit directement d’après nature, soit en se servant à titre de référence de schémas dessinés, de gabarits, de planeaux ou d’une simple esquisse modelée.” Processo do talhe, realizado pelo próprio escultor. Consiste em talhar uma matéria dura, seja diretamente retirada da natureza, seja a partir de desenhos ou simples modelos tridimensionais. BAUDRY, Marie Thérèse - La Sculpture Méthode et Vocabulaire. p. 579. [Tradução livre]

² Por original entendemos os moldes em gesso que retiramos diretamente do corpo que serve de modelo. Ou, o cânone da figura humana presente em *Traite d’Anatomie Arthistique*, do Dr. Paul Richer.

³ A palavra “transformação” deriva do Latim *transformatione*, e tem como significados “ação ou resultado da ação de transformar; mudança de uma forma ou figura noutra; modificação de um órgão, operada pela mudança de função; metamorfose”¹ O termo “transfiguração” tem a mesma origem linguística, *transfiguratione*, e apresenta significados muito semelhantes. Em relação a este vocábulo, surgem como definição as expressões, “ação ou resultado da ação de transfigurar ou transfigurar-se; transformação; mudança que alguém ou alguma coisa sofre na forma ou figura; metamorfose; substituição;” FONTINHA, Rodrigo - Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. p. 1778.

“Transfigurar ou transformar. Dar outra figura, ou outra forma [...] Que se transfigura, que toma diferentes formas.” BLUTEAU, Raphael - Vocabulario Portuguez e latino. p. 243.

⁴ Referimo-nos à fase de estudo da anatomia e de vários esboços que se realizam para definir a forma definitiva.

⁵ Esboços feitos à “mão-levantada”, com caneta e grafite, sobre papel.

⁶ “The lip forms between the fourth and seventh weeks of pregnancy. As a baby develops during pregnancy, body

tissue and special cells from each side of the head grow toward the center of the face and join together to make the face. This joining of tissue forms the facial features, like the lips and mouth. A cleft lip happens if the tissue that makes up the lip does not join completely before birth. This results in an opening in the upper lip. Children with a cleft lip also can have a cleft palate.”

“O lábio forma-se entre a quarta e a sétima semana de gestação. À medida que o bebé se vai desenvolvendo durante a gravidez, tecidos do corpo e células especiais de cada lado da cabeça multiplicam-se em direção ao centro da face e juntam-se para dar forma à face. Esta junção de tecidos dá forma a características faciais, como os lábios e a boca. O lábio leporino acontece se os tecidos que formam o lábio não se juntam, completamente, antes do nascimento. Isto resulta na abertura do lábio superior. As crianças com lábio leporino também podem ter a abertura do palato.” [Tradução livre] Consult. a 12 out. de 2021. Disponível em: <https://www.cdc.gov/ncbddd/birthdefects/cleftlip.html>

⁷ O perfil dá-nos elementos muito importantes: a volumetria completa do crânio e da face, proporções e medidas. São também importantes: a linha que une o osso occipital aos ossos parietais, e que prossegue pelo osso frontal; a linha que une o osso frontal ao osso nasal que é mais curva e suave nas crianças; o ângulo do maxilar menos vincado na criança; a profundidade dos olhos; a posição e dimensão do nariz na face; o desenho da narina e a sua posição em relação aos olhos; a proeminência do mento; a arcada supraciliar; a comissura dos lábios; o desenho dos lábios; a posição da orelha; e volumes adiposos importantes.

⁸ A inclinação da cabeça é importante para a composição. Uma ligeira inclinação já induz um movimento, ao qual podemos associar uma certa emoção. Uma boca ligeiramente aberta, só por si, já induz uma expressão ou uma emoção e também torna o rosto menos compacto. A boca tem um grande potencial plástico e escultórico devido à conjugação entre elementos musculares e fibrosos como os lábios e a língua, com a dureza dos dentes. O talhe de todo o conjunto dá-nos uma riqueza em termos de “claro-escuro” que não conseguimos em mais nenhuma zona da cabeça. A

boca é sempre um dos pontos focais mais interessantes e complexos, a par dos olhos.

⁹ PINA, J. A. Esperança - Anatomia Humana da Locomoção. p. 107.

1. Referências

ALLORI, Alexander C.; MULLIKEN, John B.; MEARA, John G.; SHUSTERMAN, Stephen; MARCUS, Jeffrey R.; 2015.

Classification of Cleft lip/Palate: Then and Now. [Em linha]. The Cleft Palate – Craniofacial Journal. [Consult. 11 jan. de 2022]. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/26339868/>

BAUDRY, Marie Thérèse, 1990. La Sculpture Méthode et Vocabulaire, Editora Nacional, Paris.

BELLUGUE, Paul, 1963. Introduction à l'étude de la forme humaine anatomique plastique et mécanique, Librairie Maloine SA, Paris.

BERHNEIM, N; GEORGES, M; MALEVEZ, C; DE MEY, MANSBACH, A; 2006. Embryology and epidemiology of cleft lip and palate. [Em linha] B-ENT. 2, Suppl. 4. pp. 11-19. [Consult. 6 dez. De 2021]. Disponível em: <http://www.b-ent.be/Content/files/sayilar/83/2006-2-S4-011-Bernheim.pdf>

BLUTEAU, D. Raphael, 1721. Vocabulario Portuguez e latino, Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de sua Magestade, Lisboa.

BORDES, Juan, 2003. História de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiogonía, Cátedra, Madrid. ISBN 84-376-2099-6

CALADO, Margarida, 2021. Desenhar o corpo. Uma metodologia de ensino constante na Arte Ocidental, In: Representações do corpo na ciência e na arte, Organização Cristina Azevedo tavares, Fim de Século, Lisboa. ISBN 9789727542901

CASTRO, Joaquim Machado de, 1937. Dicionário de Escultura, Imprensa Moderna, Lisboa.

COURBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges, 2005. Historia del Cuerpo, I, II e III, Taurus historia, Madrid. ISBN 8430606181

FLYNN, Tom, 1998. The Body in Sculpture, George Weidenfeld and Nicolson Ltd, London. ISBN 0297823973

FONTINHA, Rodrigo, 1998. Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, Revisto pelo Dr. Joaquim Ferreira, Editorial Domingos Barreira, Porto.

PERIENES, Luísa, 2010. O fragmento na escultura portuguesa do século XX. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

PINA, J. A. Esperança, 2010. Anatomia humana da locomoção, Lidel, 4a edição, Lisboa. ISBN 9789727576531

RICHER, Dr. Paul, 1996. Traite d'Anatomie Artistique, Bibliothèque de L'Image, Paris. ISBN 978-2909808338.

TAVARES, Cristina Azevedo (org.), 2021. Representações do corpo na ciência e na arte. Fim de Século, Lisboa. ISBN 9789727542901