



HERNÂNI MONTEIRO
FIGURA EMINENTE
DA U. PORTO

U. PORTO EDIÇÕES

U. PORTO
FACULDADE DE MEDICINA
UNIVERSIDADE DO PORTO

ÍNDICE

Abertura	11
<i>Sebastião Foyo de Azevedo</i>	
Apresentação	13
<i>Fátima Marinho</i>	
O Legado de Hernâni Monteiro	15
<i>Maria Amélia Ferreira</i>	
A HOMENAGEM – SESSÃO INAUGURAL	17
Hernâni Monteiro: Homenagem a uma Figura Eminente da U.Porto	19
<i>Amélia Ricon Ferraz</i>	
Hernâni Monteiro. Homem do seu Tempo	35
<i>J. Agostinho Marques</i>	
HERNÂNI BASTOS MONTEIRO E A MEDICINA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX. RETROSPECTIVA DA EXPOSIÇÃO	39
HOMILIA NA MISSA DE HOMENAGEM	49
<i>D. António Francisco dos Santos</i>	
CICLO DE CONFERÊNCIAS	55
Hernâni Bastos Monteiro. Exemplo de Liderança e Inovação na Gestão Hospitalar	57
<i>António Ferreira</i>	
O Médico e o Professor Hernâni Monteiro, um Olhar Inteiro sobre o Mistério Humano	69
<i>Nuno Ferreira da Silva</i>	
Desenhos e Anatomias	79
<i>Mário Augusto Bismarck</i>	

DESENHOS E ANATOMIAS

Mário Augusto Bismarck

Departamento de Desenho da FBAUP¹

N.B: Este texto é um resumo da comunicação apresentada, como resposta ao amável convite da Comissão Organizadora das Comemorações do Professor Hernâni Monteiro como figura eminente da UP-2014. Uma exposição de livros de anatomia dos séc. XVI a XIX, provenientes das bibliotecas da Faculdade de Medicina, Faculdade de Belas Artes e do Fundo Antigo da Faculdade de Ciências, permitiu apresentar um universo de imagens sobre as quais a comunicação se relaciona mas que aqui, inevitavelmente se perde.

Refere o currículo do Professor Doutor Hernâni Monteiro, patente na página da UP, que este "... fez parte de vários júris para concursos de professores na Escola de Belas Artes do Porto e nas faculdades de Medicina das Universidades de Lisboa e Coimbra." Se a participação em júris de professores nas faculdades de medicina é evidente já esta participação de um médico em júris na Escola de Belas Artes pode hoje parecer estranha mas é justificada pela existência da cadeira de Anatomia nos currículos da então Escola de Belas Artes, cadeira essa que era regida, não por um artista mas por um médico, assinalando assim uma antiga e frutuosa mas também conflitiva parceria entre dois campos do saber: a arte e a ciência, mediados por esse espantoso dispositivo a que chamamos desenho, onde este surge, utilizando a terminologia atual, como "interface".

Temos aqui um estimulante motivo, não para falar de "desenho de anatomia" mas para falar de "desenhos e anatomias", não para falar de uma tipologia específica do desenho empregue na ilustração da anatomia, mas para revermos diferentes ações do desenho (diferentes desenhos) em diferentes configurações e conceções anatómicas (logo à partida estão aqui em consideração diferentes anatomias: a anatomia artística e a anatomia médica), não subordinando o desenho à anatomia, mas para tentar estabelecer e perceber as relações entre o desenho e a ciência, como um modo de visitarmos e pensarmos hoje quais as competências que o desenho (e por arrasto, a imagem) pode promover como plataforma de análise, estudo, aprendizagem e comunicação, hoje, tempo em que ambas as áreas se encontram sob o manto da universidade, mas que se encontram, literalmente, em polos distintos e separados.

¹ Conferência proferida nos espaços da Exposição na Rectoria da U.Porto a 29 de janeiro de 2015.

Esta minha comunicação terá como primeiro objetivo o de sublinhar o que hoje é evidente (mas que nem sempre o foi): os usos da imagem; mas o uso da imagem não só, como é vulgarmente entendido, como veículo de comunicação do visualizável, (como imagem a ser vista) mas também como instrumento do saber, da investigação, da pedagogia e da aprendizagem.

Esta intenção inscreve-se num projeto que apelidado de "Linhas de investigação", e que parte do princípio que o desenho (entendido aqui claramente, não como atividade artística, mas como dispositivo de entendimento e de comunicação) é usado como veículo de visualização para a clarificação do saber, para o entendimento de estruturas complexas, para a especulação de sistemas organizativos, de diagramas e de mapas conceituais, para a comunicação de informação visual nas suas várias vertentes, para a previsão de projetos e intenções e, inclusive, como dispositivo pedagógico na aprendizagem. No fundo o desenho ajuda a ver, a rever e a prever: a re-velar (tirar o véu), ou, no caso da anatomia, a tirar a pele.

Mas para isso é fundamental que entendamos o desenho, não como uma "disciplina artística", mas como uma plataforma comunicacional e como um dispositivo que promove a clarificação e a organização do conhecimento, como um "interface" de entendimento.

Abel Salazar é um excelente exemplo deste uso do desenho, pois utilizou-o, não só na sua vertente artística mas também na sua competência para visualizar, fixar e clarificar as complexas estruturas microscópicas. O seu texto de 1932 intitulado "Processo rápido de desenho microscópico" nada tem a ver com "habilidade" ou "talento", mas sim com o uso eficaz de uma "linguagem" visual.

Há um outro exemplo que vos apresento, não só pelo inusitado da situação, mas também porque ilustra bem o que pretendo sublinhar com o Desenho: a sua vocação clarificadora do que é complexo e a sua eficácia comunicativa. Esta imagem (pág. 93) mostra-nos o cirurgião britânico Francis Wells, no decorrer de uma operação torácica, a desenhar (utilizado o cabo do bisturi como instrumento e o sangue do paciente como tinta) como modo de explicar aos seus assistentes os procedimentos utilizados na operação.

A questão do uso da imagem é então fulcral, e é pela relação que estabelecem com a imagem que estes livros aqui estão. Esta mostra é um evento unificador da academia e um sintoma da "transversalidade" do Desenho nas diferentes áreas científicas do saber universitário: são livros que pertencem a três bibliotecas de três Faculdades distintas da Universidade do Porto. Mas são livros onde o desenho se partilha e se mostra como "interface", não só da comunicação do saber mas também do modo como este se constrói, se clarifica e se visualiza.

Estão aqui estes livros porque eles contêm imagens, imagens que nos falam, que nos inquiram, imagens que são ao mesmo tempo claras na sua aparência mas estranhas na sua presença.

São imagens que nos mostram o mesmo assunto, o mesmo motivo (o corpo humano), mas que o encenam usando e enfatizando diferentes intenções e estratégias: a dramaturgia das poses, as escalas das representações, as contaminações iconográficas, as conotações estéticas, éticas e morais, as atenções específicas e diversas ao que cada imagem, cada tempo, cada cultura visual, cada estrutura organizativa do pensamento considera como verosímil, que considera como a sua "verdade".

Podemos, neste sentido, agrupá-los em 5 núcleos diferenciadores, a partir das seguintes caracterizações:

1. A alegoria do corpo e da imagem – os primeiros livros ilustrados de anatomia, a retórica heróica da anatomia do período humanista, o poder evocativo da imagem barroca, a encenação da pose e da presença da morte;
2. A idealização do corpo – o corpo como suporte e metáfora do perfeito e do belo, a imagem exemplar;
3. A ilusão do real – a figuração do individual, do particular; a crença na possibilidade da representação do real;
4. O estilo do "não estilo" – a construção artificial da imagem neutra;
5. Do herói ao vilão (fisiognomonía) – o princípio e o fim de uma crença;

Começamos pelo livro mais famoso da história da ilustração anatómica que a Biblioteca da Faculdade de Medicina tem o privilégio de possuir.

Anatomia (Veneza, 1604), é uma edição revista do célebre *De corporis humani fabrica libri septem*, de 1543 de Andreas Vesalius e que é provavelmente o mais influente livro de medicina impresso, não só pela revisão que trouxe à informação anatómica, mas também aos métodos científicos usados e fundamentalmente pelo uso e inovação das suas imagens.

Andreas Vesalius (1514-1564), natural de Bruxelas, estudou medicina em Montpellier e Paris, tendo em 1537 ocupado o lugar de professor de anatomia em Pádua. Estes dados biográficos são relevantes pois Vesalius vai aglutinar a tradição científica e analítica do norte da Europa, com o saber e cultura da imagem da Itália renascentista, de que a proximidade geográfica de Pádua com Veneza é relevante.

A edição original da *Fabrica* abre com uma folha de rosto exemplar, que apresenta alegoricamente o grande espetáculo público da dissecação, onde o anatomista, tal qual o grande herói que literalmente abre o conhecimento da máquina humana, é retratado no ato de proceder à dissecação. É uma imagem onde o anatomista, no desvendar da criação divina, entra no interior do corpo, alterados que estão alguns dos impedimentos éticos e morais dos séculos anteriores. Vesalius está claramente cons-

ciente do seu papel de medidor heroico da “divina simetria” ao abrir o ventre da mulher, o lugar simbólico da origem da vida, revelando assim ao mundo a criação de Deus. (Kemp, 2000, 23). É o corpo real que se abre como um livro a ser lido.

Comparemos estas duas imagens da dissecação (pág. 93). A imagem da direita é extraída do livro de Johannes de Kentam (médico alemão que viveu em Itália no fim do séc. XV) intitulado *Fasciculo de medicina*, publicado em Veneza em 1494, edição em italiano vulgar e com novas ilustrações do *Fasciculus medicinae*, publicado três anos antes, (1491) e representa uma dissecação tal como era tradicionalmente realizada: um cirurgião-barbeiro abre o corpo sob a direção superior de um doutor em medicina, que, pela sua categoria profissional, não realizava trabalho laboral. Este é o primeiro livro impresso com ilustrações de anatomia. Na comparação destas duas imagens que distam exatamente 50 anos entre si, podemos observar que, para além das alterações profissionais e sociais, ao nível da imagem muito se alterou e esta alteração remete-nos para a responsabilidade e competência do saber desenvolvido pela cultura artística do Renascimento.

O desenvolvimento da cultura humanista no Renascimento coloca a figura do homem como centro da representação e como ator primordial das narrativas históricas. O interesse pelo corpo encenado no teatro das representações que propicie um jogo de similitudes e de identificações leva à necessidade do conhecimento das formas humanas que já não se pode fazer, como na antiguidade, observando os corpos nus em estádios e ginásios. É interesse dos artistas renascentistas em estudar o corpo morto para figurar melhor o corpo vivo. Desenha-se o nu para explorar o profundo para assim dominar a superfície. Ver é sinónimo de conhecer. É esta cultura da imagem, este conhecimento sobre o corpo, sobre a sua estrutura interna que determina a veracidade da visualização externa, sobre a dinâmica, o seu movimento, as suas poses e as expressões, que colocam a Itália como o centro mais avançado, em que Veneza é um polo de excelência, repleto de oficinas de artistas e impressores. A sua proximidade com o norte da Europa permite que muita da produção “científica” aí seja publicada.

É neste contexto que se cruzam então o “melhor de dois mundos”: a Itália com a tecnologia de representação mais avançada da época e a tradição do rigor analítico do norte da Europa. O presumível autor dos desenhos da *Anatomia* de Vesalius, Jan Stefan van Kalkar, é holandês mas estudou e trabalhou na oficina de Tiziano.

A imagem com a legenda *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (sobrevive-se pelo talento, o resto pertencerá à morte) é talvez a mais reproduzida, copiada e reinventada da *Anatomia* de Vesalius: um pensativo esqueleto debruçado sobre um crânio, refletindo sobre a sua própria existência. Mais do que descrever a anatomia, esta imagem reflete uma ideia sobre o corpo, a vida, a morte; mais do que revelar um saber reflete a dúvida sobre o que se não sabe.

A *Fabrica* de Vesalius, com as suas 300 ilustrações em xilogravura, tem a grande originalidade de dar um lugar preponderante à imagem, a uma imagem que se pretende anatomicamente rigorosa e "realista". Mas nestas imagens de esfolados melancólicos e fantasmagóricos que se vão sucessivamente despiando e que deambulam por paisagens habitadas e reconhecidas, o rigor científico "não esconde as suas referências originais ao sofrimento, ao suplício, ao medo da morte. O corpo não devolve o seu saber iluminista senão nos restos inanimados e ternos do cadáver." (Comar, 1999, 75) É na putrefação do corpo que a morte é figurada.

O seu grande sucesso é comprovado pelo reuso das suas pranchas: retomadas, copiadas, adaptadas, servem de modelo de ilustração durante mais de 2 séculos, não somente nos tratados médicos mas também nas obras destinadas aos artistas.

Apesar do seu respeito geral pelas ideias de Galeno, a grande referência médica da antiguidade e que atravessa toda a Idade Média, Vesalius, através da dissecação direta do corpo humano, retifica muitos dos grandes erros e inconsistências, muitas motivadas pelo facto de Galeno basear os seus estudos na dissecação de macacos e cães.

A polémica gerada pela alteração do conhecimento estabelecido por Galeno, valeu a Vesalius uma forte reação dos seus pares, quer de entusiástica aprovação mas também de fortíssima condenação.

Ora um dos trabalhos mais influentes do círculo detrator de Vesalius é exatamente o livro do espanhol Valverde de Hamusco que tem esta particularidade de contestar, usando *grosso modo*, as mesmas imagens do contestado.

Juan Valverde de Hamusco nasceu no reino de Leão por volta de 1525, tendo estudado medicina também em Pádua com um dos mais acérrimos rivais de Vesalius, e tendo publicado o seu mais famoso livro *Historia de la composicion del cuerpo humano*, em Roma em 1556. Nessa altura foi criticado, essencialmente no círculo italiano, por ser uma simples tradução da obra de Vesalius para castelhano. Como resposta Valverde publicou em 1559, uma versão em italiano que apelidou de *Anatomia del corpo umano*. A edição aqui presente foi impressa em Veneza, em 1586.

Praticamente das 42 pranchas, 38 são extraídas mais ou menos diretamente da obra de Vesalius, tendo sido possivelmente desenhadas por Gaspar Becerra discípulo de Vasari, e gravadas em cobre por Nicolas Beatrizet, próximo do círculo de Miguel-Ângelo em Roma. Esta proximidade ao famoso e influente artista florentino é expressa numa das mais originais gravuras do livro: um esfolado que segura a própria pele, numa alusão ao famoso e suposto auto-retrato de Miguel-Ângelo na pele de S. Bartolomeu no fresco do Juízo Final na Capela Sistina.

A presença iconográfica da *maniera antica* (i.e. as referências imagéticas da cultura clássica) é engenhosamente apresentada nestas pranchas onde o corpo é substituído

por carapaças similares a armaduras romanas e onde a imagem clássica de Afrodite é suporte corporal para a interioridade anatómica.

A encerrar este percurso pelos três livros aqui presentes mais antigos temos o grande livro de Adrian van de Spiegel (ou Spigelli, em italiano), nascido em Bruxelas em 1578. Depois de ter estudado medicina e filosofia em Louvain, foi para Pádua onde estudou sob a orientação de Giulio Casserio, pupilo e depois colega do sucessor de Vesalius, Girolamo Fabrici, a quem, por sua vez, sucedeu na cátedra de anatomia e cirurgia.

Não é coincidência que estes três livros estejam relacionados com Pádua que era na altura o mais avançado centro da ciência médica e que, por outro lado, a sua proximidade com Veneza, com o seu forte polo de artistas, gravadores e impressores, lhe permitia um acesso privilegiado a um conhecimento de tratamento da imagem moderno e atualizado, de que o uso da gravura em chapa metálica, que substituiu a xilogravura (gravura em madeira), permite um tratamento mais subtil, modelado e detalhado.

Neste livro interessa-nos especialmente o *De Humani corporis fabrica libri decem* pois reutiliza várias das pranchas anatómicas desenhadas por Odoardo Fialetti para a obra projetada mas nunca escrita de Casserio. Fialetti era um dos discípulo preferido de Tintoretto (uma das três grandes oficinas venezianas da época) e é o autor de um conjunto de gravuras intitulado *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, de 1608, uma inovadora "cartilha" de desenho.

As imagens deste livro, provavelmente gravadas em metal por Francesco Valesio, apresentam uma inovação pelo seu tratamento complexo das tramas em *moiré*, que, à semelhança das melhores gravuras virtuosas dos mestres da Europa do Norte que correntemente publicavam em Veneza, produz um forte sentido táctil, volumétrico e escultórico.

Estes três livros partilham o sentido alegórico e dramático da encenação da pose e da presença terrífica da morte. Mesclando a retórica pós-renascentista e barroca das imagens, os artistas projetam os seus universos imagéticos e alegóricos na figuração de um corpo que é, não o corpo "científico" e neutralmente documental e catalogado, mas um corpo-cadáver que deambula e que habita, como alma penada, um espaço real e terreno.

Entremos no segundo grupo, "a idealização do corpo: o corpo como suporte e metáfora do perfeito e do belo, a imagem exemplar", com esta citação do pintor e tratadista espanhol Antonio Palomino, extraída do livro *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724):

... y, finalmente, que se ha de usar de la anatomia como sal en las viandas, que la que basta, sazón; la demasiada, ofende, la que falta, disgusta.

O séc. XVIII marca uma cisão numa suposta integridade e coerência do corpo: o corpo "artístico" e o corpo "médico". Entre a evidência do corpo real e a referência ao corpo ideal, as academias de belas artes subscrevem este último.

Surgindo ainda no séc. XVII, a primeira obra anatómica francesa especialmente dedicada aos artistas, despojada da "grande floresta de dificuldades" e de "uma data de coisas inúteis aos pintores", como referia Roger de Piles, influente pintor e teórico francês e redator do prefácio, o *Abregé d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture* (1667-68) de François Tortebat, continua a prestar homenagem a Vesalius com a inclusão de 10 pranchas. Esta primeira obra, pelo seu carácter mais ajustado aos artistas, é um sucesso com várias reedições, tornando-se uma obra de referência nos ateliers: Géricault e mesmo Cezanne possuíam exemplares.

Paralelamente foram surgindo publicações que continuam a ter a figura humana como elemento fulcral para a aprendizagem do desenho. A questão das proporções do corpo, entendidas como possibilidades organizativas dos cânones de beleza ideais, e neste sentido afastando-se da crueza da realidade e da fisicalidade da anatomia, recoloca a questão da figuração do corpo, não a subordinando à ciência, mas à cultura do "antigo". Estudar a partir do "antigo", i.e. a partir das imagens da estatuária clássica, centra a prática da figura na conquista da idealização da forma, da "belle maniere", do "bon gout".

Assim nesta recusa pela preponderância dominante da ciência se percebe o título do livro editado em 1741, de Edme Bouchardon, intitulado "*L'anatomie nécessaire pour l'usage du dessin*",² praticamente sem texto e com uma recolha de pranchas anatómicas.

Três livros marcam esta vitória da facção dentro da academia contra a sobrevalorização da ciência da anatomia, divulgando a tradição do culto do "après l'antique".

O primeiro, cuja primeira edição data de 1683, de Gerard Audran, gravador ligado a Le Brun (poderoso diretor da Academie de Beaux Arts de Paris), tem como título *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*. Tudo no título indica a filiação e intenção desta obra: a proporção, aqui entendida como a harmonia das partes, o corpo humano como o tema mais elevado da figuração, a medida como a regra para conseguir a universalidade da figura (contra a desmedida maneirista), o belo como um sentido para além do real, a antiguidade como o grande repositório referencial.

O segundo livro, editado em 1755 por Charles-Antoine Jombert – *Methode pour apprendre le dessin*, é composto por 100 pranchas, sendo somente 6 de anatomia, retomadas de Vesalius e sem qualquer inovação. Diz ele: "não é necessário que os jovens

2 Sublinhado nosso.

desenhadores façam um curso de anatomia ou que se exercitem na dissecação de cadáveres”, uma ligeira *patine* é suficiente.

Por outro lado e seguindo o exemplo clássico do pintor Zeuxis, narrado por Plínio, o Velho, historiador romano do séc. I, que, para pintar a beleza ideal de Helena de Troia, escolheu das cinco mais formosas jovens de Crotona, as partes mais perfeitas, construindo a figuração final por este processo de “collage”, Jombert propõe a figuração do corpo a partir dos seus fragmentos, afirmando: “os mais famosos artistas pensam, com razão, que será a propósito começar a desenhar as cabeças, as mãos e os pés”.

Seguindo a mesma tendência, na entrada sobre Desenho da influente *Encyclopedie* de Diderot e D’Alembert não aparece nenhuma prancha de anatomia, estando presentes, no entanto, várias pranchas relacionadas com as “académias”,³ com as referências da estatuária clássica (extraídas de Audran), com os fragmentos do corpo (de Jombert) e com o “estudo das paixões” (de Le Brun) i.e, a expressão dos “estados de alma” nos rostos, imagens “prontas a usar” para utilização nas dramaturgias da “pintura de história”: a admiração, a veneração, o arrebatamento, a alegria, o medo, a compaixão, a tristeza, a inveja, a cólera, o desejo e a dor.

Estabelecendo uma sistematização das convenções do “século das luzes”, a *Encyclopedie* separa claramente o corpo artístico (idealizado e academizado) do corpo médico.

Um maciço (9 kg) e imponente livro marca este terceiro grupo de livros que constroem uma outra estratégia de visualização, a que chamei “a ilusão do real: a presença do exemplo (do individual, do particular), a crença na possibilidade da representação do real”.

O título da obra de William Cowper, de 1698, *The anatomy of the human bodies* refere explicitamente *with figures drawn after the life*,⁴ marcando a pedra de toque desta obra: desenhar do real como estratégia escolhida para a veracidade e consequente sucesso das ilustrações.

A expressão “desenhar do real”, em si, não explica nada acerca dos processos de elaboração da imagem, mas explica muito acerca do sentido semântico que se pretende induzir no público-alvo. Os desenhos de Gerard de Lairese mostram-nos muito mais a encenação do real do que a clareza dos corpos, criando-nos a ilusão que estamos nós próprios perante a mesa de dissecação.

O uso evidenciado do espaço perspéctico, acentuando um ponto de vista e a colocação espacial do corpo, a intromissão de uma mão que segura ou puxa um bocado de tecido muscular, a visualização dos elementos acessórios tais como cordas que fi-

3 Desenhos de modelo praticados nas academias.

4 Sublinhado nosso.

xam e seguram o corpo desprovido de vida, o pormenor de um alfinete ligeiramente dobrado pelo uso e mesmo uma intrusa mosca a sublinhar a presença do real (pág. 94).

Mais do que comunicar o assunto das imagens pelo que hoje entenderíamos por “eficácia científica”, o que prima neste livro é este efeito de veracidade perante a enunciação do real, de nos colocar presentes no jogo da representação.

Dois outros livros, da coleção da FBAUP, mostram-nos já a construção da variante a que mais tarde se chamará “anatomia artística”.

Ercole Lelli (1702-1766), pintor e escultor bolonhês que desenvolveu um relevante trabalho como anatomista e como produtor de figuras anatómicas de cera, edita por volta de 1770, um sucinto livro de anatomia exclusivamente “externa” do corpo, para uso dos pintores e escultores. Sendo composto apenas por 4 pranchas e respetivas legendas, é, nesta mostra, o primeiro livro cuja autoria é exclusiva de um artista e que se destina a um público específico ligado às artes.

Também editado em Bologna em 1779, o livro de Antonio Cattani, gravador e editor associado a Ercole Lelli, ainda é mais específico em relação ao estudo do corpo, pois incide exclusivamente sobre as partes tradicionalmente visíveis (cabeça, mãos e pés) mas com a particularidade, muito em voga na altura, de as apresentar, como é identificado no título da obra, nas suas dimensões reais.

Estes dois livros, editados na mesma cidade e com uma separação temporal de sensivelmente 10 anos, identificam-nos duas estratégias diferentes de abordagem da figura humana para os artistas: se o livro de Lelli é claramente, na opção do uso do esfolado como suporte para a visualização da totalidade orgânica do corpo, um livro que pretende abordar o problema do corpo unitário, o livro de Cattani, pela opção pelo fragmento e pelas partes, preocupa-se com a eficácia da representação. Um trabalha o problema do corpo, o outro trabalha o problema da representação.

A introdução ao quarto grupo, “O estilo do “não estilo”: a construção artificial da imagem neutra”, necessita da referência a um outro livro, não tanto pelas suas imagens, mas por aquilo que é enunciado no seu prefácio.

O anatomista e cirurgião escocês John Bell (1763-1820) apresenta no prefácio à sua obra *Engravings of the Bones, Muscles, and Joints*, publicada em Londres, em 1794, um relevante comentário sobre a relação da imagem no contexto da aprendizagem da anatomia. Desenvolvendo uma crítica aos manuais até então editados, ele coloca o que considera ser o ajustamento da ilustração anatómica às suas funções: o seu problema é exatamente encontrar a melhor maneira de comunicar anatomia. Criticando a moda em voga dos livros de anatomia com ilustrações em dimensão real, ele diz que “aqueles que não puderem entender estas gravuras (as do seu livro), dificilmente tirarão proveito mesmo que uma figura tenha 1,80 m”. Crítica quer os livros de anatomia sem ilustrações pois

como ele diz “não é melhor que um livro de geografia sem mapas”, quer os livros cujas ilustrações estão desfasadas do texto ou que são inseridas por razões editoriais ou de moda. Ele foca o problema quando refere que para conseguir uma demonstração atenta das partes não é necessário uma representação ilusionista do real. O que ele pretende são ilustrações “esteticamente modestas, mas funcionalmente eficientes” (Kemp, 2010, 6): ele espera que as suas gravuras “não deixem a desejar no que é útil” (Bell, 1794, p. xii).

É este “estilo” do “não estilo”, esta “renúncia consciente da elegância” (Kemp, 2010, 27), motivadas pelo que naquele momento se entendia como uma imagem depurada, eficaz e “útil” que irá marcar a produção imagética das pranchas anatómicas.

Se olharmos para as obras aqui presentes, quer da já chamada “anatomia artística” quer da “anatomia médica”, o que encontramos são imagens que hoje em dia ainda reconhecemos como “neutrais”, cujo “não-estilo” impuseram um estilo.

O livro de Giuseppe del Medico (1811) não se intitula ainda “anatomia artística” mas *Anatomia per uso dei pittore e scultori*. É composto pelo texto e 38 pranchas de osteologia e miologia superficial que, na Academia Portuense de Belas Artes (antepassada da FBAUP), serviram de imagens a ser estudadas e copiadas meticulosamente por gerações de jovens estudantes. É também o último título de origem italiana, por via da mudança do centro artístico de Roma para Paris, que não é só, evidentemente, uma mudança geográfica, mas uma mudança de cultura mundana e artística, é a construção do “mundo moderno”, como identificou Baudelaire.

A obra anatómica do Docteur Fau marca este domínio parisiense e a exportação da experiência da sua École des Beaux Arts. A presença na biblioteca da FBAUP de exemplares repetidos da sua obra *Anatomie des formes du corps humain* atesta a relevância e divulgação deste autor. É no prefácio deste livro que encontramos pela primeira vez a designação de “anatomia artística”, sendo esta denominação já o título de um nova edição de formato reduzido, editado poucos anos mais tarde e rapidamente identificado como o “petit Fau”, manual de anatomia preferido nas escolas de arte de influência francesa, por mais de meio século. O exemplo portuense desta influência é comprovado pelo facto de Henrique Pousão, enquanto aluno da Academia Portuense de Belas Artes, o ter adquirido e ter tido o cuidado de o traduzir.

Esta obra apresenta no entanto uma particularidade: é a primeira destinada aos artistas que contém uma prancha com as diferentes formas de crânio segundo as raças, compreendendo o crânio europeu, asiático (chinês), africano (guineense) e indo-americano (Antilhas). Neste sentido a obra de Fau marca uma relevante alteração: os tradicionais cânones de beleza são definitivamente suplantados pelos critérios científicos, abrindo-se a contaminações que determinarão, em última análise, à falência da própria validade disciplinar da “anatomia artística”.

Com Duval, no seu *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* (1881), a inclusão do estudo do movimento, da locomoção, da dinâmica do corpo, altera a habitual preponderância da anatomia estática, acentuando a procura da percepção da forma viva. O corpo é colocado em situação e não observado imóvel no espaço do anfiteatro, numa relação já do corpo com o mundo.

Este livro introduz ainda o estudo dos mecanismos da fisionomia humana, a partir dos estudos de estimulação eléctrica dos músculos faciais da expressão, desenvolvido por Duchenne de Boulogne, e influenciado pelos trabalhos de Darwin que recentemente tinha publicado *A Expressão das emoções no homem e no animal*. Também aqui a intenção está mais em tratar a "origem das expressões", na consideração de que "os movimentos incontrolados do rosto são vestígios da nossa longínqua condição animal". Esta aproximação evolucionista da expressão das emoções distancia-se claramente da taxonomia das emoções trabalhada dois séculos antes por Le Brun (e que podemos ver na *Encyclopedie* de Diderot).

Ilustrando a anatomia médica temos o livro de Marc Bourgery *Traité complet de l'anatomie de l'homme comprenant la médecine opératoire*.

Este livro, em 8 volumes, que consumiu literalmente a vida do seu autor, é um marco da produção litográfica do séc. XIX, considerado por muitos como o mais belo livro de anatomia. A obra consta de 2108 grandes páginas de texto e 726 litografias coloridas à mão a partir dos desenhos de Nicolas-Henri Jacob, discípulo do pintor Jacques-Louis David.

Estes livros continuavam a ser desenhados por competentes artistas e produzidos com as mais recentes técnicas de reprodução da altura, mas estão já claramente separados nas suas intenções e nos seus públicos.

Delacroix terá dito que "há que estudar a anatomia para depois a esquecer." O corpo humano já não é para a arte do romantismo, do impressionismo e do simbolismo, para a arte do final do século e para o início da modernidade, esse receptáculo estável, ordenado e racional do visível. Antes é o conflito do subterrâneo da mente, da acentuação da vida, do movimento e do instante do momento. A anatomia desenvolveu-se a partir de uma aproximação ao corpo biológico, aos seus segredos credivelmente escondidos nas texturas do corpo, mas esse corpo expõe agora também a sua degeneração, o inconsciente e a loucura.

Agora que as imagens do corpo adquirem uma maior legibilidade, o corpo moderno escapa a essa estabilidade da imagem: a biologia, a psicanálise, o fugidio movimento, a pluralidade das raças, declaram a falência de uma unicidade da imagem como modelo e da possibilidade credível de uma verdade. Matisse declarou então "a exactidão não é a verdade".

Duas palavras apenas para os dois livros finais, aqui agrupados sob a designação "Do herói ao vilão – fisognomia: o princípio e o fim de uma crença", devido ao seu enfoque na cabeça, no rosto e nas suas expressões e que, não tendo a ver diretamente com anatomia, expandem o campo das implicações sobre as imagens do corpo, na crença de uma relação direta entre exterioridade e interioridade, marcando um o início da representação fisiognomónica e o outro o seu próximo descrédito e fim.

Ambos remetem para a questão central do rosto, da fisionomia e da fisognomia, i.e. para a crença na possibilidade de deduzir o carácter psicológico e moral a partir das suas características físicas, essencialmente faciais. O livro de Gianbattista della Porta propõe as caracterizações das diversas personalidades humanas, através do exercício das similitudes faciais entre homens e animais.

No outro extremo temporal, o livro de Cesare Lombroso, o *Atlas do homem criminoso* (1876), inscrito na corrente positivista da psicologia criminal e influenciado pelos estudos genéticos e evolucionistas do final do séc. XIX, pretende estabelecer características anatómicas e manifestações de traços psicológicos comuns e predominantes, no homem delincente.

Apesar das inúmeras diferenças epistemológicas que contaminam as suas narrativas, estes dois livros marcam o princípio e o fim de uma crença numa relação direta entre interior e exterior, acentuando o primeiro as "virtudes" e o último os "vícios", de alguma maneira, transformação assim o herói em vilão.

Até ao momento temos visto imagens, temos sido observadores das imagens, temos sido consumidores de imagens que têm como função trazer ao nosso entendimento uma visão nítida, credível, coesa, depurada, clarificada do real. Quem as desenhou trabalhou a partir dos objetos reais, mas perante esses objetos teve que os ver de uma maneira implicada, de os ver para desenhar. Estas imagens não são aquilo que, em senso comum, se apelida de "desenhos à vista" mas sim "desenhos do visto", i.e. são desenhos que são consequência do observado, do analisado, do entendido, do compreendido nas suas várias figurações, na clarificação das suas complexidades perceptivas: um desenho claro é sinal de um ver claro.

Entre consumir desenhos e produzir desenhos a diferença é enorme e substancial,

O ato de desenhar é uma implicação excessiva/excecional com o ver: obriga a essa atenção medida e desmedida do olhar, do geral e do detalhe, da superfície e das entranhas, do táctil e do ótico, do rígido e do mole, do denso e do ténue, do pequeno e do grande; a enfatizar o que, a cada momento, é considerado relevante e a excluir o que é supérfluo, obriga a seleccionar, tomar opções, a decidir, a identificar, no fundo a diagnosticar. Neste sentido o "olho" treinado para o desenho é um "olho clínico".

As imagens e a prática disciplinar da "anatomia artística"

A fotografia da figura 4 foi tirada por mim numas das visitas à biblioteca da Faculdade de Medicina: uma grande mesa de trabalho repleta de livros de anatomia com as respetivas ilustrações, modernos "tablets", cadernos de apontamentos, marcadores de várias cores, onde estudantes se afdigam a entender as imagens, e, a partir do fragmento que cada imagem inevitavelmente é, reconstruir a totalidade e a veracidade de um saber; a partir das peças de um puzzle, reconstruir o indivíduo, i.e, o que é indivisível. Não o sabendo estes estudantes estão a trabalhar com as imagens, estão a interpretar as imagens, estão a confiar nas imagens. Mas não deixam de ser simples consumidores. Quais seriam as mais-valias se estes estudantes transitassem de consumidores a produtores, i.e., se olhassem para o objeto de estudo com os olhos de quem desenha, se o desenhassem?

Poderá ser o desenho uma ferramenta pedagógica?

Este problema (que é um problema de aprendizagem) tem sido atualmente trabalhado em grupos interdisciplinares de investigação em universidades sobretudo anglo-saxónicas, a partir do impulso dado pelo exemplo do cirurgião Francis Wells e de estudos de investigação das competências do desenho como instrumento mediador do desenvolvimento da aprendizagem, do adestramento da observação, de reconhecimento de padrões, de atenção crítica ao real, da coordenação olho-cérebro-mão, etc.

Um exemplo são os Programas colaborativos entre o College of Arts and Humanities e a Brighton and Sussex Medical School que têm estudado, explorado e testado as conexões possíveis entre o desenho, a aprendizagem e o conhecimento em medicina.

Especificamente o programa intitulado "Craft and medicine: collaborative drawing as a pedagogical tool" tem examinado o impacto educacional dos processos de desenho colaborativos e experimentais baseados na morfologia humana. Aprendizagem e investigação ocorrem através do módulo "Human Body Form" que é oferecido quer a estudantes de artes quer a estudantes de medicina, onde se tem comprovação o desenvolvimento de competências cognitivas, fundamentalmente da acuidade da observação e da capacidade de entendimento e discernimento da complexidade do visível.

Evidentemente que não se trata de produzir "belos" desenhos, trata-se sim de usar o lápis como um bístuti e como uma prótese de extensão dos olhos. Trata-se no fundo de cumprir um desígnio intrínseco do desenho, já formulado por John Bell, em 1794, o de o desenho ser "útil".

Como nos dizia já Paul Valery:

"Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main et la voir en la dessinant" (*Degas, dance, dessin, 77*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

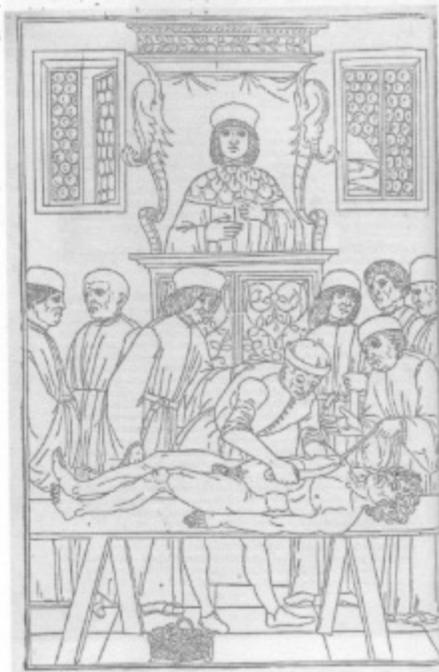
- COMAR, Philippe.** *Les images du corps*. Paris: Gallimard, 1999.
- COMAR, Philippe, [et al].** *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-arts*. Paris: ed. ENBA, 2012.
- KEMP, M., & WALLACE, Marina.** *Spectacular bodies*. London: Hayward Gallery, The University of California Press, 2000.
- KEMP, Martin.** Style and non-style in anatomical illustration: from Renaissance humanism to Henry Gray. *Journal of anatomy*, vol. 216, n.º 2 [2010], p. 192-208.
- VALERY, Paul.** *Degas, dance, dessin*. Paris: Gallimard, 1965.

REFERÊNCIAS LIVROS EXPOSTOS

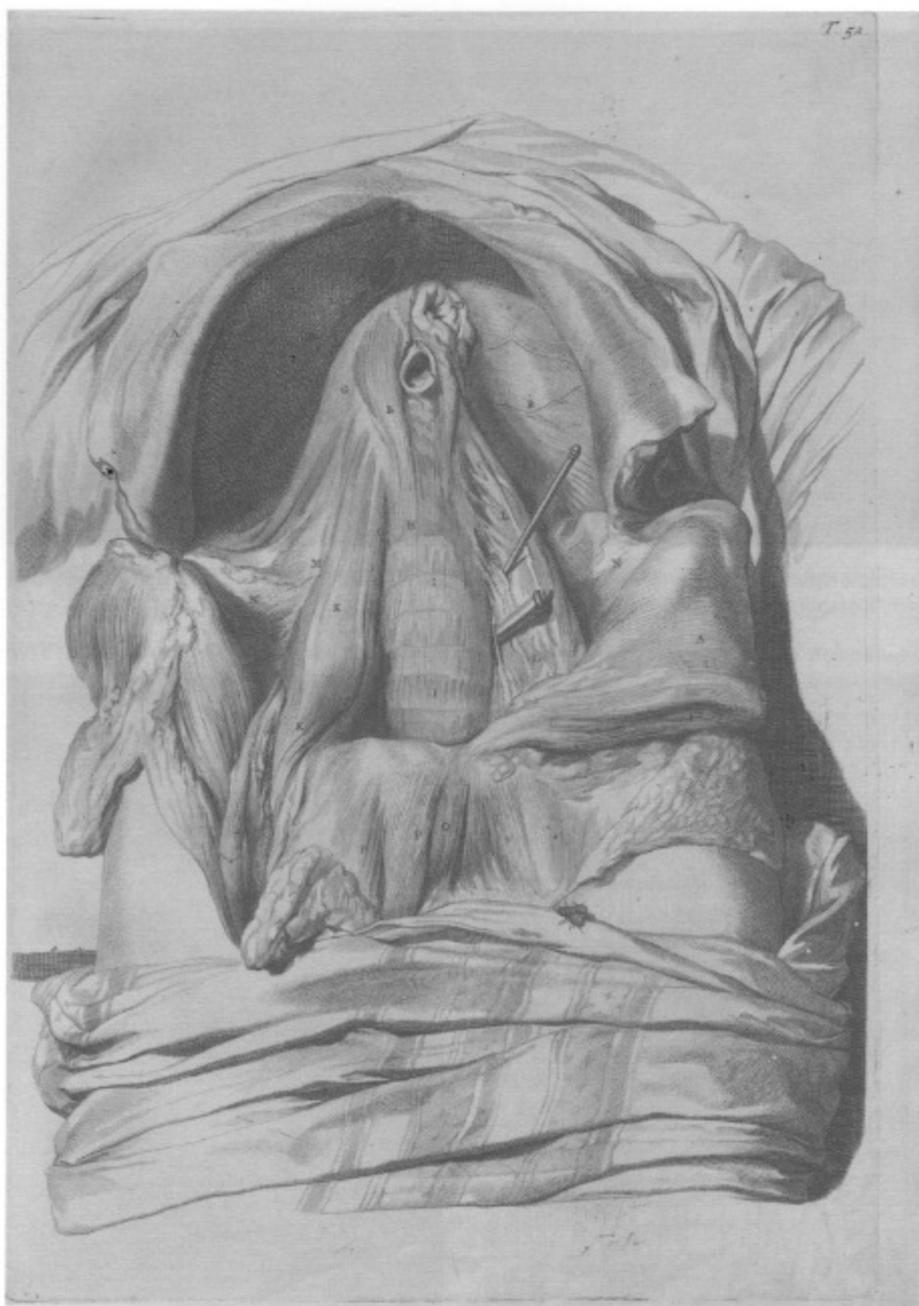
- BOURGERY, Marc.** *Traité complet de l'anatomie de l'homme comprenant la médecine opératoire*. Paris: Delanaunay, 1831-1854 (desenhos de Nicolas-Henry Jacobs).
- CATTANI, Antonio.** *Osteografia e miografia della testa, mani e piedi del corpo umano*. Bolonha: Presso Antonio Cattani incisore piacentino, 1790.
- COWPER, William.** *The anatomy of the human bodies*. Oxford: Samuel Smith and Benjamin Walford, 1698 (desenhos de Gérard de Laresse, Henry Cook e William Cowper, gravuras de Michiel van der Gucht).
- DIDEROT & ALEMBERT.** *Dessain, in Encyclopedie*. Paris: DIDEROT & ALEMBERT, 1751 a 1772.
- DUVAL, Mathias.** *Precis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris: Maison Quantin, 1881.
- FAU, J.** *Anatomie des forms du corps humain a l'usage des peintres et des sculpteurs... avec un atlas de 25 planches*. Paris: [s.n.], 1865.
- . *Anatomie artistique elementaire du corps humain*. Paris: [s.n.], 1873.
- JOMBERT, Charles-Antoine.** *Methodo pour apprendre le dessein*. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1755.
- LELLI, Ercole.** *Anatomia esterna del corpo umano per uso de pittori e scultori*. Bolonha: Presso Antonio Suntach, c. 1770.
- LOMBROSO, Cesare.** *L'homme criminel: atlas*. Paris: Félix Alcan, 1887.
- MEDICO, Giuseppe del.** *Anatomia per uso dei pittori e scultori*. Roma: Vincenzo Poggioli, 1811.
- PORTA, Giambattista della.** *De humana physiognomonia*. Alemanha: [s.n.], 1601.
- SPIEGHEL, Adriaan van de.** *Opera quae exstant omnia*. Amsterdão: [s.n.], 1645 (desenhos de Odoardo Fialetti e gravuras de Francesco Valesio).
- VALVERDE DE AMUSCO, Juan.** *La anatomia del corpo umano*. Veneza: Giunti, 1586 (desenhos de Gaspar Becerra e gravuras de Nicolas Beatrizet).
- VESALIUS, Andreas.** *Anatomia*. Veneza: [s.n.], 1604 (desenhos de Stefan van Kalkar et al.).



O cirurgião Francis Wells desenhando no decorrer de uma operação torácica. (Fotograma extraído do primeiro programa da série "The secret of Drawing", BBC, 2005).



Johannes de Kentam, *Fosculo de medicina* (1494) e Andreas Vesalius, *De corporis humani fabrica* (1543).



William Cowper, *The anatomy of the human bodies* (1698)



Estudantes na Biblioteca da FMUP.



Abertura da conferência "Desenhos e Anatomias" pela Vice-Reitora da U.Porto Fátima Marinho e apresentação do conferencista pela comissária da homenagem, Amélia Ricon Ferraz.

HERNÂNI MONTEIRO: FIGURA EMINENTE DA U.PORTO



Mário Bismarck durante a conferência.





Exposição de livros antigos de Anatomia Humana.