

A propósito do S. Jerónimo de Alberto Nunes

Apropos of the St. Jerome of Alberto Nunes

JOÃO CASTRO SILVA*

Artigo completo submetido a 23 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, Escultor. Doutoramento em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciatura em Escultura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: jcastrosilva@fba.ul.pt

Resumo: A partir do S. Jerónimo de Alberto Nunes — cujo original é propriedade da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa — abordam-se sobre os princípios da Escultura de representação: a temática, a composição, a relação com o desenho e a técnica da modelação. Aborda-se a composição escultórica e a modelação como processo fluido, dinâmica de pensamento. Referem-se etapas práticas de execução como reflexão, uma poética de representação no espaço.

Palavras-chave: Escultura / Representação / Composição / Desenho / Modelação.

Abstract: *From the St. Jerome of Alberto Nunes — whose original is owned by the Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa — the principles of representational Sculpture are reviewed: the theme, the composition, the relationship between drawing and modelling. The sculptural composition and the modelling are discussed as a fluid process, a dynamic of the thinking. The main steps of practice and execution are discussed, as a reflection on the poetic of representation in space.*

Keywords: *Sculpture / Representation / Composition / Draw / Modeling.*

Introdução

António Alberto Nunes (1838-1912) foi discípulo do escultor Anatole Calmels na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa onde, posteriormente, leccionou Desenho do Antigo, de Modelo-Vivo e de Modelação de Ornato. A obra em análise é um original em gesso realizado no ano de 1872.

A iconografia de S. Jerónimo (Aquileia, 347-Belém, 429) assume três aspectos: anacoreta no deserto, diante de um cruxifixo, e com um crânio e uma ampulheta; na sua cela, traduzindo a Bíblia com um leão a seus pés; ou como Doutor da Igreja (Tavares, 1990: 81).

A composição de uma escultura organiza-se em função da ideia que o escultor tem do tema e daquilo que quer fazer passar ao público. A modelação, pela natureza complacente dos materiais que emprega conduz a uma expressão de grande liberdade, encontrando no autor o carácter que a matéria não possui.

Clay is the medium which reveals the "hand" and hopefully the "soul" of the artist. The hand is literally imprinted into the clay. No hand is like any other. A sculpture which is built and modelled in clay is unique (Padovano, 1981: 1).

O S. Jerónimo de Alberto Nunes

Sentado, ausente, displicentemente coberto com um manto sobre a cabeça que lhe cobre as costas e parte da coxa esquerda, S. Jerónimo (Figura 1 e Figura 2) olha fixamente para um crânio humano. Muito embora próximo à iconografia, o escultor optou conscientemente por uma visão mais humanista do Santo que traduziu a Bíblia para o latim. Não é a representação do corpo debilitado que normalmente se associa a um ermita. Ainda que em estado descontração muscular S. Jerónimo é aqui um homem robusto, fisicamente bem estruturado, de morfologia clássica perfeitamente proporcionada e sólida, sem exageros.

A composição respira harmonia e serenidade, assumindo-se como fundamental um único e subtil ponto de tensão na composição: a linha definida pelo olhar do Santo e o crânio, que segura com a mão direita. Os olhos do Santo dirigem-se para a caveira, mas o seu ponto de focagem está para lá dela, como se esse objecto se tivesse tornado num pretexto para o alheamento físico que representação do corpo apresenta. S. Jerónimo (Figura 1 e Figura 2) não observa a caveira, ele medita e é dessa tensão que a escultura vive. É nesta correspondência de elementos, um vivo e o outro morto que a escultura se cumpre. É nesta dicotomia entre vida, representada por corpo assumidamente saudável, e morte, a caveira, que a obra ganha significado.

Muito embora serena e como que etérea, esta escultura tem uma composição de linhas dinâmica, que se cruzam, equilibram e complementam por forma



Figura 1 · *S. Jerónimo*, Alberto Nunes,
Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa, Portugal. Gesso, 185 x 150 x 72 cm.
Vista frontal. Fonte: própria.

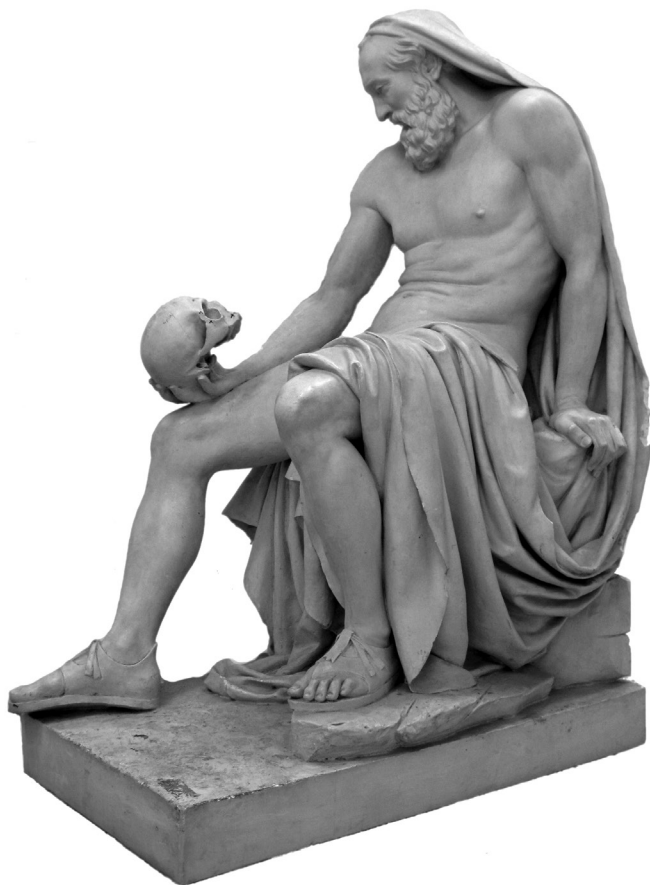


Figura 2 · *S. Jerónimo*, Alberto Nunes,
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de
Lisboa, Portugal. Gesso, 185 x 150 x 72 cm.
Vista a três quartos. Fonte: própria.

a harmonizar a figura. Ao braço e perna direitos que se encontram mais obliquados para a frente, o escultor equilibrou e abriu a composição puxando para trás o braço e a perna esquerdas, criando assim um ponto de vista, a três quartos, que assume grande importância para a leitura da obra. À obliquação dos membros direitos responde ainda o escultor com uma subtil inclinação do tronco para a frente, enfatizando, também, a relação do corpo vivo com o elemento morto, o crânio. É a partir do desenho destes eixos de ordenação de massas e volumetrias que a pose do modelo se escolheu e a escultura surgiu. O exercício de observação do modelo e alteração da pose é sempre acompanhado de um inevitável desenho. Não basta olhar, é preciso estudar e em escultura estudar é desenhar. As subtilezas que este S. Jerónimo encerra comportam sessões de desenho várias, estudos e registos prévios à modelação, ligeiras mudanças na posição que os membros irão manter e na escolha acertada das pregas dos panejamentos. É simples estruturar soluções plenas de vigor, exageros, músculos tensos, olhares perscrutantes, panos revoltos por forças ocultas. A sublime serenidade com que S. Jerónimo (Figura 1 e Figura 2) olha para o crânio pertence, hoje, a um tempo sem tempo, porque sem medida. E esse tempo sem medida é o tempo para onde o escultor nos transporta e assume como o tempo do Santo que representou, perdido no deserto, filosofando introspectivo.

Podemos modelar com barro, com cera, materiais sintéticos e mesmo com gesso. E muito embora as especificidades físicas de cada um destes materiais seja distinta, os métodos de trabalho mantêm-se próximos como conceito. Modelar é trabalhar uma forma em volumes que se vão constituindo no espaço, é fazer nascer de um vazio uma realidade convexa. A modelação não é um confronto, a argila não é uma matéria que se debata à sua conformação, é volúvel, há que tirar partido da permissibilidade do material e trabalhar em crescendo, sem grandes recuos, tirar partido do tempo.

Para modelar não se requer técnicas muito especializadas, como a maioria das actividades práticas, aprende-se trabalhando. Também não se exige um vasto ferramental, as ferramentas mais importantes são as mãos, especialmente o indicador e o polegar. É com as mãos que as grandes massas mátericas são inicialmente formadas e, só depois, quando se começam a estruturar os grandes planos se utilizam os primeiros teques para desenhar contornos e definir volumetrias. A forma de uma figura também pode ser estruturada com a ajuda de um maço de madeira que, ao mesmo tempo que prensa a matéria sobre a estrutura, e sobre si mesma, distribui volumes criando superfícies e dinâmicas formais. As linhas gerais do corpo estão lançadas. O trabalho continua com a agregação de pedaços cada vez mais pequenos de barro que se diluem

na grande massa da figura, definindo mais pormenorizadamente morfologias, caracterizando ossos aparentes e inserções musculares. Chega-se ao tratamento da superfície que releva do trabalho anteriormente desenvolvido, não é uma pele que se aposta artificialmente à figura, é a pele que advém da especificidade própria daquela representação que se realiza. A figura é uma só, como corpo que é, feita de partes que se reúnem harmonicamente numa forma total, única.

A modelação de uma figura inicia-se pela escolha de um tema. O tema caracteriza uma atitude e a atitude define uma postura. A partir da escolha da postura realiza-se uma estrutura que capta o essencial da forma que se irá modelar. A estrutura, rígida, circunscreve a forma dentro de determinados limites, mas permite a liberdade espacial dos volumes. Uma mesma estrutura pode alojar um sem número de figuras com características morfológicas diversas.

A estrutura de uma pequena escultura em arame é um bosquejo no espaço, uma linha a desenhar o movimento que o modelo concentra. É fundamental que a estrutura reflecta o movimento que a figura vai exhibir, porque é a estrutura que constrange a forma que o barro vai reproduzir. É preferível alguma ênfase e exagero na representação estrutural da pose que o modelo encena do que comedimento, a tendência natural é verticalizar posições, geometrizar atitudes. É mais simples representar hieraticamente um corpo humano do que mimetizar o naturalístico *chiasmós*.

Para figuras de grandes dimensões a estrutura tem de ser sólida e resistente para que possa suportar o grande peso da matéria que vai sustentar: madeira, aço, parafusos e pregos entrarão sua na construção. No caso de pequenas figuras ou esboços, arame de alumínio, de cobre ou de ferro serão boas opções pela leveza e maleabilidade que permitem alterações estruturais sem haver necessidade de se retirarem as camadas de matéria modelada. À volta do metal devem-se enrolar pedaços de madeira, ou de um tecido grosseiro, para prevenir potenciais deslizamentos do material que será agregado à estrutura. Dependendo do tamanho da escultura poderá ainda ser necessária a utilização de cruzetas de madeira para impedir que o barro derrue. A modelação da figura pode-se então iniciar.

Ao mesmo tempo livre pela plasticidade que o barro possui, a modelação é feita de contenções no sentido de não se perder a forma que se quer representar. É fácil esquecer a 'pauta' que a estrutura dá, as sinuosas linhas cedo se podem perder em massas indistintas colocadas sem critério. As mãos fazem mais facilmente aquilo que sabem do que aquilo que os olhos vêem e a mente quer. É preciso tempo, parar, ganhar distanciamento e ter uma leitura geral do trabalho e da figura humana que posa. Lembrar as proporções e as formas, a morfologia óssea e muscular, a especificidade das inserções. As figuras devem ser acabadas

uniformemente, trabalhar sempre a globalidade para se poder avaliar constantemente o desenvolvimento geral do trabalho, aferir escalas e volumetrias. Há que ver a figura na sua integralidade e não como uma reunião de partes dispersa: “Parts are constantly considered and observed in relationship to the whole.” (Padovano, 1981: 24).

É preciso rodar constantemente a escultura no cavalete para se poderem aferir os volumes de todos os ângulos, comparar o objecto ao modelo. Ter consciência que em determinadas poses do modelo nu há pontos de vista que podemos estar a ver em escorço, daí a importância dos cânones e as relações de medidas estruturais.

A forma final surge do vazio, encontra-se no espaço que precisa de ser ocupado para se tornar aparente, corporalizado. O espaço torna-se corpo. Passo a passo a figura vai surgindo. De início uma forma esquemática, rígida, linhas que esperam as suas massas. Agregam-se volumes sintetizados, moles matéricas que de maneira essencial já contêm a forma final. É com as mãos que se dá a forma. Sobre essas massas desenham-se linhas de força, corrigem-se proporções e anatomias, brotam novos volumes que se percebem já como formas acabadas. Dos grandes planos aos secundários e daí aos pormenores, a figura está feita. Começa-se de dentro para fora. A própria massa matérica estrutura-se a si mesma. Simbolicamente, a modelação de um corpo aproxima-se à própria génese humana, tal como a formação de um corpo vivo, modela-se do interior para o exterior. A partir de uma estrutura rígida interna agregam-se pedaços de matéria até à conclusão da última camada que, exterior, é a pele.

Conclusão

A modelação como maneira de dar forma a uma matéria, é possivelmente a técnica de escultura mais antiga que o homem conhece perdendo-se a sua descoberta na imensidão dos tempos. Aproximada ao desenho pela faculdade em formalizar um pensamento, a modelação admite hesitações pela possibilidade de remissão do gesto, permitindo uma quase perpétua correcção da forma pela plasticidade dos materiais que se empregam nesta técnica.

The process between thought and act is the shortest possible, and resembles drawing (...) with clay the idea is immediately shaped. A clay sculpture can be formed as fast or even faster than an oil sketch on canvas. Since clay is fluid, sculpting it is similar to drawing.” (Padovano, 1981: 1).

Educa-se a mão em função do olhar, aprende-se a um tempo a ver, a pensar e a materializar, é um verdadeiro pensamento com as mãos que evoca o simbolismo da criação do primeiro homem. A forma retém as marcas distintivas de quem o trabalhou, as impressões digitais do escultor. Modelar é um procedimento tátil e sensual, reproduz na matéria o olhar que percorreu as formas de quem posa. É um misto de pensamento consciente, racional e pura abstracção mental, alheamento.

Referências

Padovano, Anthony (1981) *The Process of Sculpture*, New York: Da Capo Press Inc.
ISBN 0-306-80273-2

Tavares, Jorge de Campos (1990) *Dicionário*

de Santos, Hagiológico, Iconográfico, de Atributos, de Artes e Profissões, de Padroados, de Compositores de Música Religiosa, Porto: Lello & Irmão.
ISBN 972-48-1786-5