

De costas em uma tradição figurativa

André Toral

No dia 3 de novembro de 2010, um leilão realizado pela Christie's no Rockefeller Plaza, em Nova York, vendeu a escultura de Henri Matisse intitulada *Nu de costas (Dos IV)* de 1930-1931 por mais de 48 milhões de dólares, contra uma estimativa anterior de 35 milhões de dólares. O alto valor da escultura mostra não só a presença do tema "nu de costas" na tradição artística ocidental há mais de seis séculos, como também o reconhecimento ininterrupto de seu valor pelo mercado de arte contemporâneo.

Com efeito, desde a retomada do corpo humano como modelo de pesquisa e observação a partir do Renascimento no século XV, estudos e obras trazendo o nu de costas como tema aparecem em todos os movimentos artísticos ocidentais praticamente sem interrupção. Na Itália, nesse período, a fundação das primeiras academias neoplatônicas está tão ligada à retomada do estudo da figura humana que a própria palavra "academia" se confunde com estudo de modelo nu na casa de artistas ou mecenas (Pevsner, 2005). Utilizando o desenho como instrumento de pesquisa e conhecimento, Leonardo da Vinci preocupa-se em analisar músculos e esqueletos que existem sobre a pele de figuras de costas. Próximo ao que hoje se considera um pesquisador, a figura do artista-observador analisa, descreve e intervém no mundo por intermédio da arte. Estamos muito distantes do modesto artesão medieval que descrevia o mundo seguindo uma visão religiosa por meio de uma série de conceitos e convenções preestabelecidos. Uma obra cuja função era salvar a alma do espectador valorizava, antes de tudo, a clareza na ilustração do texto bíblico, deixando pouco espaço para a imaginação, soluções individuais ou recursos narrativos que não mostrassem as coisas de frente, de forma inteira e visualmente compreensível. Isso explica a quase inexistência de figuras de costas nas representações medievais, se comparadas a outros períodos da história da arte.

De frente, de lado e de trás. Essas são basicamente as três posições pelas quais o corpo humano é representado com mais frequência. Dentre elas, a última é a única a permitir a visão total do corpo nu sem, no entanto, abordar de forma explícita a genitália. Isso contribui para explicar a conveniência de retratar a "figura vista de costas" entre os numerosos trabalhos de nus praticados nas academias.

Os estudos preparatórios para a sibila *Líbia*, de Michelangelo Buonarroti, personagem da decoração da capela Sistina no Vaticano (1508–1512), indicam o aprendizado e a busca de autonomia do artista em relação àquela que seria sua maior missão segundo Leonardo, a cópia da natureza. Depois de conhecê-la, o artista cria a sua própria natureza, que se separa do real, como em Hendrick Goltzius, em *Dragão devorando os companheiros de Cadmus* (1588). O artista baseia sua obra muito mais em função , do que é imaginado do que daquilo efetivamente visto, ou como diz o historiador de arte Arnold Hauser (2010) sobre o Maneirismo, arte criada "como" a natureza e não "segundo" a natureza.

No período Barroco, apesar da presença da Contrarreforma e de seu Tribunal do Santo Ofício, as figuras de costas, muitas delas nuas, são permitidas na ilustração de temas pagãos e neoclássicos, como no caso da representação das *Três Graças* (filhas de Zeus e Hera, e representações da beleza, encantamento e natureza), ou então de Toalete de *Vênus* tema abordado, respectivamente, por exemplo, por Peter P. Rubens (1635), e Diego Velázquez (1651). A representação do corpo nu, nesse caso, se justifica por seu interesse moral ou educativo, como são os temas da mitologia greco-romana, produzida sob o patrocínio de uma monarquia católica e conservadora como a de Felipe IV, na Espanha.

A condição do artista do norte da Europa durante o Barroco, que tem seu naturalismo explicado pelo estudo cuidadoso da natureza e da sociedade

burguesa, é abordada por Johannes Vermeer em sua *Arte da pintura* (1665-1666), ou nas típicas cenas de interiores burgueses como *Oficial e Moça sorridente* (1657). Nessa obra, as figuras de costas nos introduzem no campo de visão desejado pelo artista, o que nos dá a dimensão do que o artista ou o personagem do quadro vê e vivencia. O surgimento de um mercado de arte burguês, no século XVII, nas Províncias Unidas, que daria origem à atual Holanda, antecipa em boa parte os mercados de arte de hoje; surgem artistas especializados em temas específicos, como as pinturas de gênero. E um dos gêneros mais conhecidos é o que aborda a vida nos bordéis, como no caso da pintura intitulada, de forma equivocada durante longo tempo *Advertência paterna* (1654-1655), de Gerard ter Borch, e que, agora, viu-se tratar de um exemplar de uma cena justamente de bordel (Slive, 1998), na qual o homem sentado oferece uma moeda (hoje desaparecida na tela) à mulher de costas.

Pode-se dizer que a partir do Barroco a apresentação de figuras de costas não é simplesmente uma contingência na descrição da natureza ou demonstração da habilidade do artista, mas um recurso utilizado para aumentar a dramaticidade da pintura, ou para introduzir a perspectiva do espectador em relação à situação retratada pela pintura. Como exemplo do primeiro caso, temos *A ressurreição de Lázaro* (1632) e, do segundo, *Paisagem com homem desenhando* (1645), ambas as gravuras em metal de Rembrandt van Rijn. Nesse último trabalho, o espectador deve olhar com atenção para “achar” o artista.

Talvez o quadro mais conhecido de figuras de costas produzido durante o Barroco seja o *As meninas* (1656), de Diego Velázquez. Só que as figuras de costas, o rei e a rainha, não aparecem. O rei Felipe IV e a rainha posam para o pintor quando a menina, a infanta Margarita, irrompe na sala com seus acompanhantes. As imagens do rei e da rainha aparecem apenas no espelho. Como um quebra-cabeça, o quadro coloca o espectador na posição do rei e da rainha, introduzindo o ângulo de visão dos modelos (e do espectador) no quadro. Vemos o que as figuras de costas vêem; estas é que não são vistas.

O quadro que melhor descreve a lógica da composição com figuras de costas omite justamente as figuras de costas.

Na segunda metade do século XVIII, na passagem do Barroco para o Rococó, as figuras de costas aparecem em quadros altamente decorativos, destinados à burguesia ascendente. A vida aparecia como uma festa interminável, naquilo que artistas modestos imaginavam ser a vida da corte e o ideal aristocrático. A verdade dos sentimentos em oposição ao artificialismo cortesão é o assunto de quadros como *A separação* (ou *O ferrolho*, de 1777 de Jean-Honoré Fragonard, ou *O passo em falso* (*Le faux pas*, c. 1718), de Jean-Antoine Watteau. *A odalisca* (1745), de François Boucher, traz o nu de costas agora com caráter erótico e decorativo, distante das preocupações morais, religiosas ou filosóficas dos nus do Barroco precedente.

Com a instituição da Real Academia de Pintura e Escultura em 1648, na França, o ensino das artes normatizou-se e a representação do corpo humano passou a se basear nas medidas estabelecidas por estátuas de deuses romanos e gregos. Por exemplo, muitas vezes o modelo de beleza feminina corresponde às medidas estabelecidas pela estátua da Vênus de Médici, ou no caso masculino, ao Hércules de Farnese, como se vê na *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, em seu volume dedicado ao desenho e à pintura de 1763 (pranchas XXXVIII e XXXIII, respectivamente). Observe-se que Hendrick Goltzius, quase dois séculos antes, em 1592, também se dedicou a estudar essa clássica figura de costas, ligada por suas características à prática acadêmica. Isso para se ter ideia da persistência das representações clássicas na tradição ocidental.

No início do século XIX, um artista alemão, Caspar David Friedrich utiliza-se da figura de um caminhante que se eleva sobre montanhas envolvidas em névoas, o conhecido *Peregrino sobre um mar de brumas* (1818), para mostrar o homem solitário, e de costas, claro, diante da grandeza e da força de uma natureza incomensuravelmente maior que ele. Essa sensação do homem

diante do “sublime”, ao qual se conecta por sua sensibilidade, faz parte da estética romântica e enseja o retorno à natureza, à verdade dos sentidos e dos sentimentos. Essa conexão se torna possível graças ao uso da *rückenfigur*, termo em alemão que significa “figura de costas”, espécie de composição típica de Friedrich em que a figura é colocada na tela de forma a posicionar o espectador, que se confunde com o personagem do quadro, diante da natureza. Nesse caso, encarada como criação divina, a natureza se contrapõe aos valores artificiais da sociedade humana; o viajante se conecta à primeira por sua atitude introspectiva e sentimental proporcionada pela reflexão solitária.

E a partir da segunda metade do século XIX, quando a arte acadêmica se torna sinônimo de convencionalismo e privilégio oficial, diversos artistas procuram libertar-se de uma pintura com base no passado e nas idealizações românticas ou neoclássicas buscando a fidelidade ao olhar. Disposto a “encarar a realidade, sem os óculos deformantes da poesia”, Gustave Courbet pretende escapar às convenções acadêmicas em um famoso nu de costas (*A fonte*, 1868), no qual ele procurava retratar a mulher francesa “do nosso tempo”, ou seja, uma mulher real. Com efeito, as adiposidades, culotes e excesso de peso mostram que estamos, com Courbet e o Realismo, longe do Neoclassicismo de Jean-Auguste Dominique Ingres e de suas formas idealizadas, como em *Banhista de Valpinçon* (1808)

O quadro *Margens do Sena em Argenteuil* (1874), de Edouard Manet, que fazia parte do círculo de Courbet antes de seu exílio forçado, retrata a busca dos impressionistas, chamados “pintores de subúrbio”, por sua preferência por paisagens reais. Surge uma pintura realizada *au plein air*, ao ar livre, longe dos estúdios e das idealizações acadêmicas. Mas o corpo humano, mesmo mudando os métodos da pintura acadêmica, continua presente e, muitas vezes, de costas...

Procedimentos acadêmicos, como o uso de modelos e poses, aparecem em pintores que, nas últimas exposições conjuntas dos impressionistas, tentavam evitar os exageros poéticos dos primeiros impressionistas, os "impressionistas românticos", segundo o historiador de arte Giulio Carlo Argan (2002), e reconduzir o movimento à objetividade inicial pretendida em relação à natureza. Fazer da pintura uma disciplina científica, tirando a arte do atraso em que se encontrava em relação às outras ciências, era o desejo de George Seurat em *Modelo de costas* (1887), preparatório para o famoso *As modelos*, de 1888. Nessa obra, a fidelidade absoluta ao cromatismo e à fisiologia do olhar humano faz com que o contorno, a pincelada e a poesia fossem afastadas em função de uma aproximação "científica" da realidade, característica do Neoimpressionismo (ou Pontilhismo, Impressionismo científico ou, ainda, Divisionismo)

Isolado em Aix-en-Provence do meio artístico que tanto criticara suas pinturas, Paul Cézanne rompe definitivamente com a pintura imitativa, reinventando o método de pintura e privilegiando a síntese visual com base em figuras geométricas essenciais. Em *Grandes banhistas* (1900-1906), ele revela essa sua despreocupação tanto em relação à pretendida objetividade impressionista como em relação aos métodos acadêmicos. Outros artistas trabalhando no mesmo período também buscam na pintura a expressão de sentimentos e a interpretação da natureza, e não mais sua reprodução. Paul Gauguin, com seu *O espírito da morte vigia* (ou *Manao tupapau*, de 1892), mostra o desejo de criar uma pintura ligada ao essencial, à simplicidade e primitivismo, longe da pintura superficial e especializada na cópia de aparências em que a pintura acadêmica havia se transformado. Instalado no Taiti e depois nas Ilhas Marquesas, Gauguin procura uma pintura "selvagem", expressão do sonho, das sensações elementares e da vida. Artistas incompreendidos por seus contemporâneos e pelo meio artístico da época, os pós-impressionistas, como Vincent Van Gogh, Cézanne e Gauguin, buscam no isolamento as condições para construir uma obra na qual a realidade só existe como pintura, e não se

destina a meramente reproduzir a natureza, em desacordo com o mercado e os desejos da sociedade de seu tempo

O *Grande nu* (1907-1908), de Georges Braque, assim como *As Senhoritas de Avignon* (1907), de Pablo Picasso são pinturas violentas que rompem com os padrões estabelecidos de beleza. Na obra de Braque, a modelo apresenta-se de costas com a cabeça virando-se de uma maneira absolutamente pouco natural em direção ao observador. Quadros que abrem o movimento cubista, ambos revelam a despreocupação de seus autores com a visão frontal e fazem da obra um volume que pode ser visto por diferentes ângulos, apesar de estarem “contidos” em uma pintura bidimensional.

No período das vanguardas, do final do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, ainda que se contrapondo à arte acadêmica e mimética, a figura humana de costas aparece constantemente. Seja entre aqueles que procuravam fazer uma arte racional e integrada ao universo industrial ou entre aqueles que, ao contrário, buscavam a expressão do inconsciente e do irracional. No primeiro caso, temos Oskar Schlemmer e sua *Escada da Bauhaus* (1932); no segundo, temos *A reprodução proibida* (*La reproduction interdite*, de 1937), de René Magritte. Salvador Dalí, que com Magritte podem ser considerados exemplos do pensamento surrealista, mostra em seu garota na janela (1925) esse desejo de libertação do “eu” profundo, por meio da exploração sistemática das mensagens do inconsciente e fazendo aflorar a “anarquia dos desejos”.

No período do entreguerras, quando as crises econômica e política fazem cessar as experimentações vanguardistas, o Realismo retorna e uma pintura mais de acordo com a representação da natureza e capaz de ilustrar temas literários ou ideológicos se põe a serviço do Estado, do Partido ou do Sindicato. Agora, importa atingir um público mais amplo que a elite que compreendia e consumia a arte de vanguarda.

O muralismo mexicano, representado pelos trabalhos de Diego Rivera, executados, entre 1923 e 1928, nas paredes do Palácio Nacional na Cidade do México, retratando trabalhadores armados e organizados pelo Partido Comunista a enfrentar as oligarquias de proprietários rurais e as elites mexicanas, é um exemplo da arte do período. Pintor cubista que vivia em Paris, Rivera decide fazer de sua arte uma "arma a serviço da revolução" dos trabalhadores e agricultores sem terra. Esse mesmo povo mexicano, como se vê na tela *Vendedora de flores* (1942), é o sujeito e destinatário dessas pinturas destinadas aos trabalhadores.

Nessa mesma tendência realista, temos o quadro do pintor norte-americano Andrew Wyeth (*O mundo de Christina*, 1948) que mostra o universo de uma sua vizinha que sofria de poliomielite. O também norte-americano Thomas H. Benton, que se autoproclamava "inimigo do modernismo", faz da pintura uma forma de contar a história da nação, rompendo com as vanguardas e querendo distância da cultura europeia, como se vê em *Primavera no Missouri* (1945). Outro norte-americano, também na tradição realista, que se utiliza da *rückenfigur* de modo bastante claro é Norman Rockwell, ilustrador do jornal *Saturday Evening Post*, como vemos em *Triplo autorretrato* (1960) ou em *O fugitivo* (1958), em que aparece a foto que serve de referência para a pintura.

A sensação de voo experimentada por diversos artistas italianos, na segunda fase do movimento Futurista, e o desejo de fazer dos aviões e do desenvolvimento tecnológico temas de uma arte comprometida com o surgimento de uma nova Itália industrializada e moderna fazem a figura de costas aparecer de forma quase desumanizada, como uma peça de uma máquina na *aeropittura*, de Tullio Crali, *Caindo sobre a cidade* (1939).

Após o fim da Segunda Guerra (1939-1945), o surgimento do Expressionismo abstrato na Inglaterra e nos Estados Unidos praticamente faz desaparecer o corpo humano das pinturas, incluindo-se aí os nus de costas. Com a Arte Pop, no mesmo período, retoma-se a figuração, para desassossego dos críticos de

arte como Clement Greenberg que viam na arte figurativa um retrocesso, mas para deleite do público não especializado que se delicia com uma arte baseada nos elementos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. O trabalho de Roy Lichtenstein, *Girl in mirror* (1964), é um exemplo dessa nova figuração, em que técnicas industriais inovam a forma de produzir uma arte otimista e superficial, de acordo com os desejos da sociedade capitalista da época da Guerra Fria.

O retorno do figurativo, em plena vigência do Expressionismo abstrato nas décadas de 1950 e 1960, pela "Escola de Londres", traz de volta o corpo humano e a pintura tradicional a óleo, como podemos ver nos trabalhos do britânico Lucian Freud (*Homem nu*, 1992) e de Ronald Kitaj (*Marynka fumando*, 1980). Nesses casos, ao contrário das *rückenfigur*, não existe nada além do corpo. O objetivo do pintor não é fazer ver pela perspectiva da figura na pintura, mas chamar a atenção para o próprio corpo e sua carga dramática. Como se uma existência pudesse ser traduzida em carne.

Na arte ocidental, é difícil estabelecer um fim tanto para as pinturas de costas, quanto para a presença do corpo humano. O corpo humano e as figuras de costas fazem falar a tradição da pintura ocidental, quase toda baseada na natureza (ou em sua negação) como fonte e no corpo humano como referência. Assim como é verdade que se pode escrever uma história da arte ocidental fundamentada na relação entre arte e natureza, também se pode fazer uma história da arte ocidental apoiada em sua relação com o corpo humano e com as figuras de costas. E, se arte transmite valores de outros tempos e espaços, as figuras de costas nos convidam a experimentá-los. Como se estivéssemos lá.

São Paulo, abril de 2012.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte. Passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa: 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.