



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Tendências, tabus e transgressões: As academias na Academia Imperial de Belas Artes

Stephanie Dahn Batista

Universidade Federal do Paraná

A representação do corpo considerou-se desde Leon Battista Alberti¹ como elemento narrativo unificador na obra artística e assumiu lugar central no sistema acadêmico das artes. É a partir dos preceitos clássicos da pintura que se estabelece uma narrativa na qual a figura humana adquire toda a importância retórica. A figura humana narra, sobretudo na pintura histórica neoclássica, as ações virtuosas das personagens, capazes de sublimar o espírito na busca da “bela alma” ligada ao ideal da Antiguidade greco-romana. Essa figura, no centro das atenções das composições artísticas, expõe o corpo como objeto artístico, exige um domínio sério e coloca ao seu criador vários desafios, ou problemas artísticos. Captar o corpo dessa forma específica, isto é, artisticamente, significa conhecê-lo por dentro e por fora na base científica das proporções, a sua anatomia e até fisiologia. Para tanto, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro ofereceu durante o século XIX para os seus discípulos um ensino especializado sobre essa forma particular e fundamental: o estudo da figura humana. Esse estudo da figura humana se entrelaça com os discursos científicos sobre o corpo, como o da medicina, da anatomia e da higiene.

¹ ALBERTI, Leon Battista. *De pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989. (De pictura, 1436).

Tal fabricação imagética do corpo artístico se deu no espaço interno institucional da AIBA, lugar oficial da produção, circulação e consagração da obra de arte brasileira. O triângulo do ensino acadêmico oitocentista – figura humana como alicerce da pintura clássica, o desenho como método racional e moral bem como a ciência do conhecimento anatômico – codifica e legitima o corpo masculino como elemento de valores universais. Para tanto o corpo é um objeto artístico e histórico que recebe suas inscrições discursivas de classe, raça e gênero inculcando valores, normas e códigos da nação brasileira para compor a história.

Esta comunicação tem como objetivo discutir as representações do corpo, especificamente os desenhos do estudo de modelo vivo na Academia Imperial de Belas Artes na segunda metade do século XIX. Quais são os corpos que podem ser mostrados? Quais são os corpos que circulam dentro da AIBA? Este estudo analisa os desenhos dos nus nos museus Dom João VI e Museu Nacional de Belas Artes no período de 1860 a 1890 e suas inscrições normativas diante do discurso institucional ao lado dos tratados anatômicos na AIBA. Apesar do rigor acadêmico, certos desenhos escapam da moralidade e revelam tabus e transgressões.

Os Estatutos da instituição (1820, 1831, 1855)² lançam a base conceitual sobre o lugar e o procedimento dos estudos

² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes - 1850-1890*. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UFRJ, Rio de Janeiro, 2001. SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia do ensino do desenho e da figura humana*. Tese (Doutorado em História e Teoria de Arte—Estudos da História e Crítica da Arte) - Escola de Belas Artes - UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

da figura humana bem como os tratados anatômicos aos quais os professores e alunos tinham acesso na biblioteca da AIBA. Esse olhar para o conhecimento anatômico nos parece fundamental, uma vez que as doutrinas das ciências naturais, quer dizer a anatomia, as proporções e a fisiologia das paixões, tinham grande peso na formação do aluno-artista.

Logo no primeiro Estatuto da ainda chamada Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, primeira nomeação da Academia, em 12 de Outubro 1820, criou-se a disciplina da “Aula do Nu”, sendo considerada a disciplina mais importante ao lado de Desenho, matriz clássica de toda a concepção artística ocidental. Mediante um longo processo que poderia levar até seis anos, o aluno era conduzido por várias etapas de aprendizagem da técnica do desenho até enfrentar o corpo concreto. Antes de se iniciar na pintura, o aluno passava pelo aprendizado só do desenho, iniciando com exercícios do desenho linear, cópias de estampas de artistas consagrados e desenhos sobre a forma da figura humana. Posterior a essa aprendizagem estudava as esculturas de gesso, captando uma figura tridimensional e só no estágio final o aluno ficava diante do modelo vivo executando as *academias*. Ferramenta principal para a apropriação artística do conhecimento da anatomia, proporções e fisiologia do modelo ideal, é a linha que desenha o corpo. A estética da linha, por sua vez, marca a estilística do neoclassicismo, cumpre as máximas da razão, da moral e do universal atribuídos a esse elemento formal nos discursos teóricos de arte. Deste modo, lembramos que

a linha é considerada por seu valor racional como elemento masculino na arte em oposição à cor. É a linha mesma que contorna a fronteira do corpo limite importante no discurso da constituição do corpo moderno durante do século XIX.³ Contudo, a figura humana ganha destaque no currículo acadêmico emoldurada como objeto a ser estudado com um embasamento científico nas leis da perspectiva e das proporções, bem como no conhecimento anatômico para representar um corpo pretensamente verdadeiro e objetivo.

O Estatuto de 1855 da AIBA atribua uma grande importância ao estudo da figura humana através do modelo vivo “em todas as variedades da espécie humana” (Estatuto 1855, Título V, seção 1), implementando um discurso institucional no que diz respeito ao belo, à moral e ao nacional. É o estudo da figura humana que garante a qualidade da pintura histórica. Entre tanto, a AIBA confrontou-se com o problema da falta dos modelos ou modelos inaptos para uma figura idealizada. Como o ser modelo era uma atividade mal vista no rígido moralismo da época, apenas pessoas marginalizadas estavam disponíveis. Os modelos, dessa maneira, tinham os traços extremamente fortes devido ao trabalho manual, ou magros em decorrência da desnutrição. O modelo servia como ponto de referência a partir do qual se abstraíam formas idealizadas. Amostras de Francisco Antônio Neri e de Pedro Américo na ocasião do Concurso de Desenho, 1865 (Arquivo do Museu Dom João VI) possibilitam uma comparação e confirmam as diferenças nos resultados

³ FEND, Mechthild. Bodily and pictorial surfaces: Skin in French art and medicine. *Art History*, v.28, n.3, p.311-339, Jun 2005.

devido ao esforço, à prática e à interpretação de cada aluno, no que diz respeito à idealização das formas e aos traços fisionômicos do modelo. Manuel Araújo Porto-alegre até sugeriu de usar escravos desde que os indivíduos são dotados de formas artísticas. Constitui-se a tendência de que o estudo da figura humana elabora um corpo masculino idealizado e branco tanto no estilo neoclássico quanto no movimento romântico. O corpo do negro e o corpo mestiço que é celebrado na literatura indianista, são silenciados no discurso visual sobre a figura humana dentro da instituição da AIBA. Para tanto pode se dizer que de um lado existem na pintura canônica os nus que materializam todo imaginário literário enunciando vários corpos erotizados num gênero anedótico histórico. São corpos múltiplos, os corpos dos outros como o da mulher, do índio e do caipira, e cada um tem seu lugar num olhar etnográfico e hierarquizado forjando um conjunto identitário do nacional brasileiro. Tais discursos inscritos encontram-se nas pinturas *Carioca* (1882) de Pedro Américo, *Moema* (1866) de Vitor Mereilles, *O Ultimo Tamoio* (1883) e *Marabá* (1882) de Rodolfo Amoedo ou do *Derrubador brasileiro* (1879) de Almeida Junior.

De outro lado, os desenhos das aulas de modelo vivo entre 1860 e 1890 não lembram este imaginário, elegendo o corpo idealizado branco como padrão, por exemplo, as *academias masculinas* de Antonio Araújo de Souza (1860) e José Maria Medeiros (1878). Paralelamente ao discurso institucional ao culto da beleza e civilidade os discursos científicos da anatomia amparam este objeto

artístico que precisa ser explicado cientificamente. A disciplina chamada a partir de 1837 “Anatomia e Fisiologia das Paixões”, seu desdobramento no Estatuto de 1855, o “Epítome”⁴ publicado pelo Diretor Felix Emil Taunay em 1837 e os demais materiais didáticos como tratados de anatomia e pranchas anatômicas presentes na biblioteca da AIBA formam o repertório científico de osteologia, miologia e fisiologia. O compêndio de Taunay se tornou a consulta teórica principal para a disciplina de anatomia durante todo segundo Reinado e permanece até no período da Primeira República. No “Epítome” Taunay traduz textos de autores franceses, especificamente de Roger de Piles (1635-1709), Charles Lebrun, Mellin e as divisões nas estátuas clássicas segundo Audran, como a o do Laocoon, Hercules de Farnese, Pyrasme, Apolo e Vênus de Médici⁵. Com isso, Taunay funda uma base teórica do conhecimento científico sobre o corpo humano aplicado na AIBA. Ele entende a imagem do corpo como um “edifício cujas partes principais são os ossos como sustentação; e ofício de carpintaria numa casa” (TAUNAY, 1837, s.n.). Estudar essa “casa” corporal sob a perspectiva artística, objetivo de Taunay, significa conhecer a base, seu complemento e sua superfície. Para captar a beleza do corpo conforme o bom gosto, a beleza da natureza e

⁴ Nome completo: Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas Considerações geraes sobre as Proporções com as Divisões do Corpo Humano; aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro.

⁵ “Abrégé d’anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture. Ouvrage très utile, et très necessaire à tous ceux qui font profession du dessein” de Roger de Piles (1635-1709), a “Fisiologia das paixões” (1727) de Charles Lebrun, considerações gerais sobre as proporções de Mellin.

as proporções da Antiguidade, a anatomia evita figuras mesquinhas. A anatomia significa a garantia do belo clássico, como é objetivo dos professores na Academia, buscando o equilíbrio entre o interior e exterior da forma corpórea. Os desenhos analisados no Museu Dom João VI trazem essa visão equilibrada entre aparência externa e massa corporal interna.

No Epítome de Taunay, não se buscou a variedade do corpo humano, mas atender à fórmula única, perfeita e “naturalizada” no corpo clássico da antiguidade, sendo uma prática discursiva que, segundo Butler⁶, fixa a materialidade corporal. Nesta naturalização do clássico se inscreve o belo *genereficado*. O corpo sob a marca de gênero é exclusivamente masculino, o padrão e valor universal do belo ancorado aquém da referência cultural e temporal. A corporalidade masculina se constituiu num ideal de virilidade e civilidade atemporal que se torna padrão estético. Criou-se um imaginário particular do corpo nesse espaço institucional que tendeu a uma idealização e construiu um corpo emblemático. A marca da raça é velada e distorcida mesmo com modelos vivos como os negros e mestiços. Entretanto, nesse corpo esquematizado e hegemônico é possível constatar tendências diversas, tabus e até transgressão. A perspectiva neoclássica, como alicerce de toda a atuação do ensino artístico na Academia Imperial, desde a Missão Francesa, projeta um corpo masculino, naturalizado pelas disciplinas científicas e elimina o corpo diferente. A tendência romântica, por sua

⁶ BUTLER, Judith. *Bodies that matters: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

vez, expressa-se nas *academias historiadas* e pintadas nas concepções clássicas da linha e da postura com um *pathos* mais dramático, nervoso ou expansivo como podemos observar em *Caim amaldiçoado* (1851) de Maximiano Mafra e, *Sacrifício de Abel* (1878) de Rodolfo Amoedo. O sujeito masculino, por sua vez, claramente circunscrito, remete ao heróico ou até ao sofrimento, mas sem abrir mão do sublime no discurso sobre o corpo masculino hegemônico. Nesse sentido, a tendência neoclássica e a romântica seguem o mesmo ponto de vista, porque atendem à figura masculina no seu sentido clássico: contorno nítido, branco e idealizado. É com a tendência do realismo que a variedade do modelo aumenta, desde meninos até idosos, magros e gordos num ambiente representado de um atelier real. São os desenhos de Rodolfo Amoedo feitos em Pàris que trazem este novo registro. Um detalhe interessante a notar aqui, é que se perdeu totalmente nos seus desenhos, o traço heróico e idealizado em prol de uma masculinidade marcada por um gesto de força ou um momento reflexivo, até mesmo introspectivo, sem um ar glorioso. O homem idoso que aparece no desenho *Nu masculino sentado* (1881) de Rodolfo Amoedo é marcado fisicamente pela velhice. O traço naturalista de Amoedo não esconde os sinais da idade num corpo sem retoques ou embelezamento. É o corpo autêntico e descontraído no cotidiano com um verismo anatômico. É na tendência realista nas *academias* dos artistas brasileiros, como mostramos em Amoedo, entre outros, que se abre, primeiramente,

outro olhar sobre o corpo masculino com um verismo anatômico. Brooks lembra que o corpo foi projetado no campo visual no século XIX, num momento em que o olhar se tornou instrumento principal para examinar, comparar e o classificar. O olhar clínico (Foucault) paralelamente a outros discursos pseudocientíficos contribuiu para que o corpo oitocentista fosse “predominante um corpo examinado”⁷ tanto na literatura como nas artes plásticas. É especificamente na guinada realista e naturalista que o corpo ganha um novo peso no campo visual na convicção de que conhecer o corpo significa vê-lo, e representá-lo significa descrevê-lo.

Um tabu desta moldura bastante rígida que contorna os estudos nas aulas do modelo vivo na AIBA é a presença do corpo negro que só aparecerá na segunda década do século XX, com uma exceção de João Batista de Costa, *Nu masculino de pé* (1890). É possível localizar ainda, na AIBA, um outro tabu como nas Academias europeias também. É o do estudo a partir do modelo vivo feminino que durante todo século XIX não foi permitido. Com isso, os estudos de corpos femininos só foram executados diante de estátuas de gesso ou a partir de cópias de estampas e gravuras. Um modelo vivo feminino em sala de aula no século XIX significaria a presença efetiva de uma mulher num circuito estritamente masculino. A instituição oficial de arte – e ensino de arte - era um lugar apenas para homens, valores, crenças e conceitos comuns ao universo artístico masculinizado de então. Tanto os artistas quanto

⁷ BROOKS, Peter. *Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1993. p. 221.

os modelos eram homens preocupados com a produção artística em prol de um certo ideal da cultura nacional amplificando os valores da virtude e da civilidade, com forte apelo à masculinidade. Especialmente na era imperial, os valores patrióticos se vincularam incomensuravelmente com o universo masculino e fomentavam a masculinização da cultura.

Os desenhos encontrados nos acervos do Museu Dom João VI e do MNBA provam que toda a preocupação centrada nas proporções, na anatomia e na idealização não evitam transgressão, num sentido erótico. O desenho de Antonio Araújo de Souza Lobo, *Nu masculino* (1860), apesar de altamente idealizado, carrega uma atmosfera erótica de uma virilidade conquistadora, gloriosa e sedutora. A expressão do rosto do jovem desenhado por Rodolfo Amoedo, *Nu masculino* (1880), tem um ar sonhador e melancólico. Dessa maneira, Amoedo apresenta um jovem homem num momento sentimental que evoca um aspecto erótico. Já de modo diferente, o nu de João Zeferino da Costa (1880), representa uma situação mais delicada: o jovem apoiado num bastão, num forte movimento de contraponto que lembra a posição do *David* de Donatello - é gracioso e efeminado. Seu olhar para baixo, pensativo, evoca uma atmosfera reservada e fragilizada que mostra uma outra faceta de masculinidade diferente da definida pelo cânone da AIBA oitocentista.

São os exemplos encontrados que indicam transgressões mais nítidas na concepção do nu masculino, ocorridas no próprio estabelecimento acadêmico – o que

pode sugerir uma certa licença dos próprios professores. Apesar de todo sistema rigoroso vinculado aos valores universais da masculinidade com suas facetas morais e viris, existem corpos em algumas *academias* que se esquivam da linha canônica, parecem “flagrantes de erotização”⁸ na Academia Imperial e formulam percepções e expressões subjetivas e mais complexas.

⁸ MESQUITA, Ivo (curadoria). *O desejo na academia*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 1992. p. 16.

