

Erotismo nas representações de academias

Marina Pereira de Menezes de Andrade & Dalila dos Santos Cerqueira Pinto, Universidade Federal do Rio de Janeiro

O artigo aproxima o conceito de erotismo do desenho de academias. Avalia-se a possibilidade de sensações sensuais se estabelecerem através do exercício do modelo-vivo, analisado como: etapa do ensino artístico, meio para conquista da técnica, prática atrelada ao lugar e presença do corpo. Partindo da reflexão sobre a produção e o contexto das academias, considera-se que a prática de representação do modelo envolve a relação entre artista e criação.

Palavras-chave: Academias. Desenho. Erotismo

*

The article approaches the concept of eroticism to the drawing of academies. The study evaluates the possibility of establishing sensual sensations through the exercise of life drawing, understood as: stage of artistic education, mean to develop skill, practice in a specific place and presence of the naked body. Reflecting on the production and context of academies, concludes that the practice of model representation involves a relation between artist and creation.

Keywords: Academies. Drawing. Eroticism

Na longa história da figura humana na arte ocidental, incluem-se as “academias”: desenhos e pinturas de modelo-vivo característicos do ensino acadêmico. Essas representações do corpo são o tema deste artigo, que discute se a nudez dessas produções pode ser analisada como uma manifestação de erotismo.

Define-se como recorte para a discussão, o século XIX no Brasil, reconhecendo, contudo, que a análise excede tais limites. Isso porque a prática do modelo-vivo tem sido desenvolvida pelos artistas e, em especial, pelas escolas de arte desde a renascença. O período aumenta ainda mais se expandirmos a questão para o nu na arte, que demandaria a inclusão da arte grega, principal referência para a tradição do nu.

A palavra tradição é parte fundamental da análise sobre a prática do modelo-vivo. A primazia da figura humana atendia à função narrativa que marcou a história da arte ocidental desde o renascimento até a modernidade. Essa tradição, como transmissão e continuidade, perpassou épocas e expandiu-se para territórios diversos, entre os quais o Brasil – tendo como marco a vinda da Missão Artística Francesa e a posterior criação da Academia Imperial de Belas Artes.

A longa história do modelo-vivo coloca o tempo como elemento significativo da reflexão sobre os desenhos de academias. Essas imagens fornecem encontros com a história, agregam memória e devir. São imagens sobreviventes, sujeitas a interpretações e anacronismo, e também são documentos, que registram processos que constituíam traços de uma época. A questão do erotismo nas academias poderia ser inserida nesse debate: seria algo presente na execução da obra ou uma interpretação posterior?

Entre as interpretações, o confronto entre tempos pode conferir erotismo a uma obra que inicialmente atendia a todos os aspectos morais, assim como atenuar o choque transgressor de outra. A supressão do tempo de uma imagem também gera o risco de comparações estritamente formais, que promovem falsas aproximações. Sendo o “tempo” de uma obra um contexto dinâmico e complexo, o contato com a nudez do modelo promove trocas entre passado e presente, podendo adquirir facetas de liberdade, segurança, fraqueza, heroísmo, decadência ou erotismo.

Para uma análise do erotismo nos desenhos de academias, propõe-se deixar de lado os elementos formais que caracterizam tais obras (como composição, texturas, volumes e linhas) e desenvolver uma avaliação mais direcionada às repercussões que envolviam a observação e representação do nu. Pretende-se promover um breve estudo que relacione aspectos históricos e sociológicos, observando a circulação e as apreensões das academias para historiadores da arte, artistas e para diferentes grupos que compõem o “público” da arte. Quatro eixos estruturam esse estudo: o ensino, a técnica, o lugar e o modelo.

A importância conferida ao desenho do nu no ensino colocou-se desde as primeiras academias italianas, no século XVI, seguindo o programa de ensino estabelecido por Federigo Zuccari. A base no desenho e no modelo vivo fez com que as essas instituições fossem tidas especialmente como locais para desenho “dal nudo” ou “dal naturale”¹. A importância desse ensino se reforça também nos estatutos da Academia Real de Pintura e Escultura francesa, fundada no século XVII, que estabelecia o monopólio do desenho de modelo vivo.

Seguindo esses preceitos, a Academia Imperial de Belas Artes brasileira também conferia ao desenho da figura humana uma importância significativa na formação dos artistas. Citado no Estatuto da academia Imperial de Belas Artes (1820), o modelo-vivo era também uma das cadeiras que constavam nos regulamentos da Academia de Belas Artes (1855) e, posteriormente, da escola Nacional de Belas Artes (1890, 1901, 1911, 1915)².

Na segmentação do ensino artístico, o desenho do modelo vivo era considerado um exercício avançado. O aluno iniciava o curso através das cópias de gravuras, seguidas pelos modelos antigos e apenas após alguns anos chegava ao motivo real³. Sonia Gomes detalha a prática da cópia, descrevendo que essas iniciavam-se com as estampas, seguidas pelas moldagens em gesso e finalmente de obras pintadas ou esculpidas⁴.

A representação do corpo nu se fazia presente nessas etapas, preparando, de certa maneira, o aluno para o encontro com o modelo-vivo. A figura nua também era apresentada constantemente na obra de artistas tidos como mestres. Representar a forma nua era, assim, um modo de afirmar “filiações”, o vínculo à tradição.

No caso da academia brasileira, a relevância do desenho do nu também se colocava nos desenhos para concursos e nos envios dos pensionistas⁵. A aproximação à tradição e aos artistas europeus também eram aspectos valorizados, reforçando a importância da adequação. Pinturas e desenhos da época confirmam a soberania da figura humana, que era simultaneamente sintoma da continuidade de uma tradição e fonte de estudo técnico.

¹ PEVSNER, 2005, p.131.

² Os estatutos dos períodos da AIBA e ENBA estão disponíveis no site: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/documentos.htm>.

³ GOMBRICH, 2007, p.135.

⁴ PEREIRA, 2010, p.618.

⁵ Arthur Vale, ao analisar o período da Escola Nacional de Belas Artes, comenta que durante a primeira república houve manutenção das academias como uma preocupação prioritária. Diz o pesquisador: “A realização de academias permaneceu sendo considerada, portanto, a ‘pedra de toque’ na formação do pintor: a competência nesse sentido era tida quase como um pré-requisito da excelência artística. Não é de se estranhar, portanto, que o desenho e/ou pintura do modelo vivo. Desempenhasse um papel fundamental em todos os processos de avaliação dentro da ENBA” (2007, p.91).



Figura 1 - Vitor Meirelles. Figura Masculina, 1855. carvão sobre papel. 57.8x44.2. MNBA.
Figura 2 - Pedro Américo. Estudo de Modelo Vivo, 1865. 70 x 42,5 cm. Acervo MDJVI.

Arelado à tradição, o desenvolvimento técnico é uma parte indissociável do estudo do modelo vivo. Não por acaso, como cita Marques Júnior, entendia-se que era uma “cadeira especial, e de grau superior dos estudos”, de maneira que seu ensino “coroava a aprendizagem do natural, exigindo portanto para seu tirocínio eficiente, uma quase completa educação visual do estudante”⁶. A descrição de Marques Junior faz parte da tese de concurso do artista, intitulada “Do desenho de modelo vivo e seus problemas”. Escrita em 1950, a tese exposta pelo artista defendia que o desenho do natural se iniciasse pelo modelo vivo, e não pela cópia de estatuária clássica.

Sem abrir mão da referência clássica, a antecipação dos estudos de modelo-vivo valorizava a originalidade e a interpretação do aluno. Escrita no século XX, a tese de Marques Júnior ajuda a compreender a prática do ensino de modelo-vivo no século XIX, abordando a sua integração à tradição clássica e a preocupação com a técnica – um instrumento para conhecer e representar a natureza. Nessa relação, a figura humana era a forma mais complexa e sua representação era comprovação da habilidade de um artista. Uma consideração proferida por André Félibien em uma conferência da Academia francesa no século XVII relatou a primazia que estava nas pinturas e desenhos da época: “E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros”⁷. É significativo observar que o talento e a excelência do artista não envolviam apenas uma técnica ligada à apropriação da natureza, mas o desenvolvimento da técnica que reforçasse a invenção e a criação.

⁶ MARQUES JUNIOR, 1950, p.7.

⁷ FÉLIBIEN, 2006, p.40.

A presença do estudo da anatomia também reforçava a importância da figura humana e do aspecto técnico, manifestando a crença de que a “justeza das proporções” era uma das mais importantes qualidades de um pintor, ela que, como defendia Philippe de Champaigne em escritos de 1671, “se deve maior dedicação, pois sua aquisição resulta mais do esforço do estudo do que uma dádiva da natureza”⁸. As aulas de anatomia somavam-se a esses esforços pela conquista da representação e, no caso da Academia brasileira eram também parte dos cursos oferecidos aos alunos, tendo sido citada em diferentes regimentos ao longo de sua história.

Descrito pelo seu processo técnico, o corpo parece objeto em que a subjetividade e a individualidade do modelo eram pouco significativas. As academias consideradas sob o olhar da técnica e da adequação à tradição pareciam alheias ao erotismo e a sensualidade que a presença do nu (físico ou na arte) poderia suscitar.

A circulação das academias ressaltava esse caráter restrito e específico. Afinal, no sistema de ensino acadêmico, os desenhos de modelo-vivo não geravam renda para um artista como outros gêneros, sujeitos a encomendas e participação nas grandes exposições. Ainda que as academias fossem meio de se validar a habilidade de um artista, não constavam como suas “obras-primas”. Talvez o pouco confronto com o público mais amplo e externo tenha minimizado interpretações que associassem tais obras ao erotismo. As academias, sobre esse olhar, têm seus sentidos impregnados pela especificidade do lugar em que são feitas.

Se por um lado o desenho de modelo-vivo parecia mais restrito ao ambiente de ensino e aos ateliês particulares de artistas, a presença da figura nua era constantemente apresentada nas exposições das Academias. As reações a tais obras, como mostrou com humor uma ilustração de Honoré Daumier, advertem que o nu reverberava sensações para além da contemplação da forma clássica. A legenda que acompanha a imagem diz: “Este ano, mais Vênus... Sempre Vênus!... Como se existissem mulheres assim! “. No Brasil, as ilustrações de Angelo Agostini também traziam com humor as particularidades do meio artístico em relação às concepções do público. É o caso do comentário sobre o “Tronco de mulher”, que o ilustrador brincou com o termo tão comum ao estudo do modelo-vivo: “Ísto de reduzirem as mulheres a troncos por amor a arte e vistos de costas na verdade... mas é um estudo pintado do natural e logo que é natural...”.

⁸ CHAMPAIGNE, 2006, p.32.

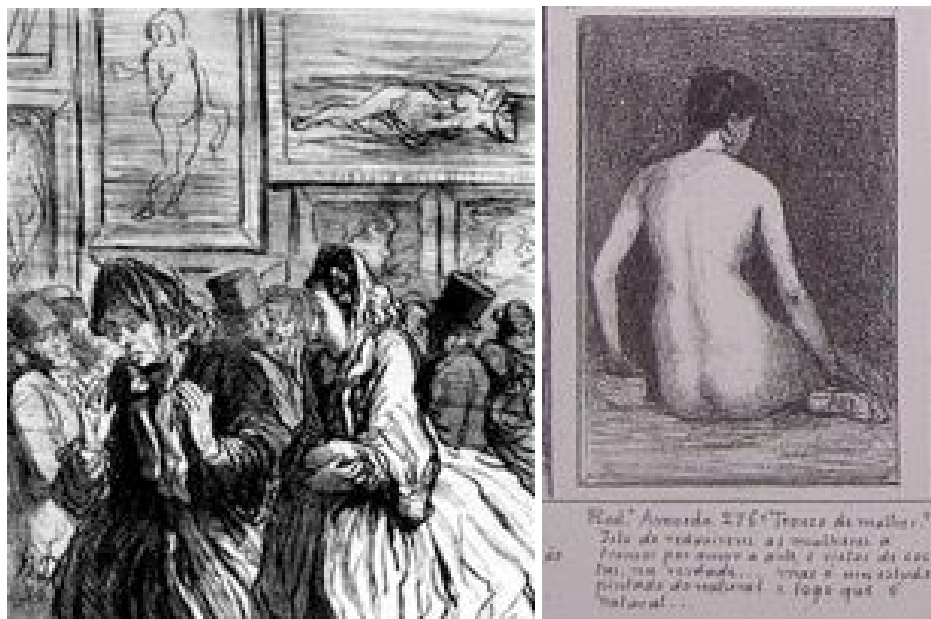


Figura 3 – Honoré Daumier. This Year Venuses Again, 1864. Litogravura.

Figura 4 – Angelo Agostini. Salão caricatural (Fragmento), publicado na revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884.

Certos registros de artistas e da crítica de arte evidenciam que a aceitação dessas representações não era isenta de conflitos, gerando questionamento do público. Jacques Louis David comenta: “Uma objeção que já me fizeram, e que não deixarão de repetir, refere-se à nudez dos meus heróis. [...] Eis como respondo. Era um costume dos pintores, escultores e poetas da antiguidade representar nus os deuses, os heróis e, em geral, os homens que desejassem ilustrar”⁹. O vínculo à tradição era também a justificativa para a nudez nas obras de Proudhon, citou o artista em 1865: “A Vênus de Milo, inteiramente nua, é mais casta que a mais respeitável das Madonas vestidas até o queixo e segurando nos braços o menino Jesus”¹⁰.

Ainda assim, no final do século XIX, certas obras mostraram transformação no olhar para o nu. É o caso da pintura *Estudo de Mulher* (1884), de Rodolfo Amoedo, que em sua época chocou pelo modo “refinadamente sensual com que tratou a superfície da figura nua de mulher emoldurada por elementos – sedas, peles, tapeçarias – tratados com igual sensualidade”¹¹, mas que recebeu crítica favorável que o apontava como “um dos sucessos da exposição”. A exposição do corpo, despojado do simbolismo mitológico foi vista como possibilidade de renovação na Academia de Belas Artes, demonstrando o interesse pelo realismo burguês.

Em outras obras, os critérios parecem mais ambíguos, testando as fronteiras entre o nu moralmente aceitável e da nudez obscena. Foram aceitas, ainda que atribuídas de uma sensualidade e exotismo, a nudez da *Moema* (1866) de Vitor

⁹ DAVID, 2004, p.108.

¹⁰ Apud. MIYOSHI, 2010, p.80.

¹¹ CHIARELI, 2002 p.153.

Meireles e da Marabá (1882) de Rodolfo Amoedo. Recaiu a marca de licenciosa à Carioca, de Pedro Américo cuja primeira versão, feita entre 1863-1864, foi recusada pelo mordomo da Casa Imperial. Para o ambiente acadêmico, contudo, a tela foi amplamente aceita, tendo obtido medalha de ouro na XVII Exposição Geral de Belas Artes em 1865. A Carioca, hoje exposta no Museu Nacional de Belas Artes é uma réplica de 1882 e foi apresentada na XXVI Exposição Geral de Belas Artes de 1884, constando do catálogo como “A Carioca: reprodução com variantes do quadro deste nome”¹². Em contraste com a rejeição da primeira versão, a segunda foi incorporada à coleção oficial e pública da Academia nos anos 1880.

Vê-se, assim, o exercício das academias atravessando períodos. E se a arte moderna colocou em questão o nu como meio e o nu como fim, é interessante observar que o modelo-vivo nas academias parecia envolver os dois processos. Menos atreladas às demandas das encomendas e críticas e sem a função documental ou simbólica de alguns temas, as academias poderiam possibilitar, talvez, uma produção mais autônoma. Realizadas dentro do ambiente acadêmico (com menos conflito com o público), poderiam gerar tanto especialização quanto liberdade. Nesse sentido, considerando possíveis liberdades entre a tradição e a técnica, as academias também agregariam a idealização do nu e o erotismo da nudez – ou a prosperidade e confiança do nu e o desconforto da nudez¹³

Retomando o debate acerca dos desenhos de modelo-vivo, podemos considerar que sua aceitação unia a restrição e a liberdade de se produzir entre pares. O erotismo de uma obra, assim como o contato com a nudez dos modelos, era “neutralizado” pelo próprio sistema. Mas, mesmo sob a proteção das escolas de arte, a frágil relação entre a nudez bela e a nudez obscena se evidenciou em alguns momentos. Um desses momentos foi quando ocorreu a entrada das mulheres nas aulas de modelo-vivo.

Em diferentes países da Europa, o desenho de modelo vivo com o nu feminino iniciou-se no final do século XIX (na década de 1880, na França, e 1893, na Inglaterra). Às mulheres da época, o estudo completo do nu era interdito e, quando foi permitido o acesso, criavam-se turmas separadas ou o modelo masculino utilizava tapa-sexo¹⁴.

A data tardia coincide com a própria entrada das mulheres nas Academias de arte. Distante dos tempos mais prestigiosos das Academias, as mulheres apenas acessaram as instituições oficiais de ensino no final do século XIX, como no caso da França (1897), Inglaterra (1893) e Brasil (1892). No caso brasileiro o decreto

¹² PEREIRA, 2005, p.293.

¹³ CLARK, 1976.

¹⁴ Como aponta Elaine Dias: “Na Royal Academy of Arts, em Londres, foi permitido às mulheres o estudo do nu masculino somente a partir de 1893. Na França, com a possibilidade de matricular-se na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts em 1897, elas passam a frequentar as aulas de modelo vivo feminino junto com os homens, mas as de nu masculino em separado, nas quais o modelo deveria apresentar um tapa sexo”. (2015, p.28)

115, artigo 187, prescrevia locais separados para as mulheres, mas isso apenas se consolidou em 1896, quando Henrique Bernardelli abre um ateliê exclusivo para mulheres na ENBA¹⁵.

É possível avaliar, assim, que o clássico nu não podia ser separado de sua evidente nudez e das conotações morais e, talvez, eróticas que assumia. A polêmica entorno dos modelos que atuavam na escola também é significativa, podendo indicar o conflito entre uma prática que visava o ideal e a realidade dos corpos dos modelos. Elaine Dias¹⁶ comenta a dificuldade citada por Felix-Émile Taunay em encontrar modelos na Academia brasileira na primeira metade do século XIX, já que a profissão apenas se desenvolveu na segunda metade. A descrição dos primeiros modelos como “magro”, “estragado”, “idoso” ou de “formas moles” remete mais um corpo fragilizado, pode-se dizer, do que de um corpo erótico.

A condição dos modelos nas Academias também não sugeria a presença de um corpo sedutor ou erótico. No ambiente francês, conforme análise desenvolvida por Elaine Dias, observou-se que os modelos reuniam amadores e profissionais, escolhidos pelo físico, mas também pelo conhecimento histórico e correção das poses. E, conforme o relato de Jules e Edmond de Goncourt em *Manette Salomon* (em 1867), eles levavam “vida repleta de maus tratos, humilhações, julgamentos físicos e raciais, encarados cotidianamente com naturalidade”¹⁷. Grandiosos nas pinturas ou nos desenhos, os modelos eram, por vezes, tratados com indiferença pelos artistas. Essa descrição dá pouca margem de erotismo a relação entre o artista e o modelo. Trazendo um exemplo ocorrido na Escola Nacional de Belas Artes, é sintomática dessa relação o relato de Alfredo Galvão sobre o professor Zeferino da Costa:

Contou-me o ilustre Professor Otávio Corrêa Lima que João Zeferino da Costa, diante do modelo novo, tomava de um compasso de escultor e medindo-o do ápice do crânio aos pés, comparava-o com o cânone ideal de proporções.

É claro que a natureza nunca estava de acordo com o ideal grego ou renascentista e o mestre exclamava: “o cânone está certo; o modelo não”.¹⁸

A diferença de sentidos entre a nudez para o modelo e para o artista parece destacada em “Obra prima ignorada”, conto de Honoré Balzac. A personagem Gillete, confrontada com a ideia de posar para o amante, o jovem pintor Poussin, lhe diz: “Se queres que eu pose ainda para ti, como no outro dia [...], jamais consentirei em tal, porque nesses momentos teus olhos não me dizem mais nada. Não pensas mais em mim e contudo me olhas”¹⁹. A descrição parece ser o registro

¹⁵ SIMIONI, 2015, p.94.

¹⁶ DIAS, 2015.

¹⁷ DIAS, 2007.

¹⁸ Apud VALLE, 2006, p.92.

¹⁹ BALZAC, 1992.

do processo do desenho de modelo-vivo: a imersão na observação, na adequação e na criação – em que mesmo a amante deixa de ser corpo sensual e torna-se modelo. E, ainda no conto, o mestre (a quem Poussin queria impressionar) vê em sua pintura o ideal de beleza, a que se refere como “minha mulher, minha esposa”, mostrando a inferioridade do modelo em relação a forma criada.

O conto abre a possibilidade de que o erotismo seja consequência da própria idealização que a tradição clássica impôs à figura humana. Na busca pela perfeição, o artista deixa-se seduzir pela ilusão. O poder da arte estaria, assim, não em imitar a natureza, mas em aperfeiçoá-la. O mito que melhor expôs essa crença foi o de Pigmalião e Galatéia, narrado por Ovídio: o escultor que se apaixona pela estátua que fez, roga à Vênus por uma esposa à sua imagem e tem como resposta a sua escultura ganhando corpo vivo²⁰. Aqui também o erotismo se faz presente: no desejo e no enlace amoroso e sensual entre criador e criação.

Pensando na relação entre a obra e o artista, o erotismo pode estar presente nesse momento íntimo, em que a satisfação com o resultado faz o artista se ver como criador. Quando, poderíamos dizer, o artista se seduz pela própria ilusão que criou. Na idealização das formas que tanto define a tradição clássica e o modelo-vivo, é bem possível que muitas academias tenham gerado em seus autores o sentimento que guiou Pigmalião olhando para sua Galatéia. A idealização, a tradição, nesse sentido, seria mais erótica que a apresentação realista.

No decorrer desta apresentação, procuramos olhar para as academias sob o recorte do erotismo. A um primeiro olhar, tal análise pareceu distante dos estudos de modelo-vivo, tão embasados pela tradição, pela técnica e pelo ambiente das academias. Contudo, a presença da nudez do modelo e sua representação impunham-se como elementos de tensão entre a intenção e a interpretação: é possível anular o sentimento erótico que a presença da nudez pode suscitar?

Procuramos desenvolver a análise que não se construiu pela busca por símbolos de erotismo, mas que expôs alguns aspectos do ambiente em que se produziam as academias. Lidar com o tempo foi o grande desafio, visto que a história do modelo-vivo perpassa diferentes momentos da história da arte e não segue um padrão homogêneo nos ambientes em que vêm sendo, até hoje, praticada.

Esses ambientes parecem ter uma grande relevância na maneira como estabelecem-se as relações entre artistas e modelos. A nudez, concedida ao artista em seu ateliê ou numa escola de arte, é um processo que transita entre tradições diversas e que traz uma grande bagagem ao exercício do modelo-vivo. Busca-se o erotismo na evidência do modelo nu, mas, talvez, esse possa estar mais presente na relação entre o artista e sua criação.

²⁰ GOMBRICH, 2007, p.80.

Referências

BALZAC, Honoré de. "A obra-prima ignorada". In A comédia humana. São Paulo: Globo, 1992.

"Bellas Artes". Gazeta de notícias, 4 de setembro de 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_O2&pagfis=7466

CHAMPAIGNE, Philippe. Conferência sobre um quadro de Ticiano representando a Virgem, o menino Jesus e São João Batista. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed.34, 2006. p.30-33.

CLARK, Kenneth. The Nude. Middlesex: Penguin Books, 1976.

DAVID, Jacques Louis. Nota sobre a nudez dos meus heróis no quadro *As sabinas*, exposto publicamente No Palácio Nacional de Ciências e Artes. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol.6: A figura humana. São Paulo: Ed.34, 2004. p.108-110

DIAS, Elaine. Artistas em formação: métodos, desafios e legitimação. In CHIARELLI, Tadeu; SIMIONI, Ana Paula; DIAS, Elaine. Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca, 2015.p.21-37.

DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX - Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. In 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm.

FÉLIBIEN, André. A hierarquia clássica dos gêneros. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed.34, 2006. p.38-45.

GOMBRICH, Ernst Hans. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MARQUES JÚNIOR, A. J. Do desenho de "modelo-vivo" e seus problemas (tese de concurso), Seção Textos de Artistas. 19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte, v. I, p. 3, 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/mj_tese_1950.pdf

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Moema e morta. 2010. 422 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280445>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

VALLE, Arthur Gomes. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

PEREIRA, Sonia Gomes. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. - Rio