

CAPÍTULO 3.4.

O corpo em pose no desenho das Academias de Belas-Artes do séc. XIX – A influência da fotografia

The body in pose in the drawing of the Academies of Fine Arts of the 19th century - the influence of photography

Gabriela TORRES^{168.)}
Artur RAMOS^{169.)}

Resumo

O nascimento da fotografia no séc. XIX criou um novo instrumento de observação da natureza, tornando-se num recurso de muitos artistas como metodologia auxiliar na criação artística. Vivia-se num ambiente caracterizado pelo progresso tecnológico acompanhado de um movimento anti-académico, de onde surgiram novos cânones de beleza. O pensamento crítico influenciava o resultado final do desenho, valorizando-se elementos como a escolha da pose e a relação entre o modelo e o artista através do olhar ou do gesto. O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão não só sobre o conceito da pose nas aulas de desenho de modelo nas Academias de Belas-Artes de Oitocentos, mas também sobre a contaminação do desenho académico pela fotografia dessa época.

Palavras-chave: desenho, figura humana, belas-artes, fotografia, cultura visual, ensino da arte

Abstract

The invention of photography in the 19th century created a new instrument for observing nature, becoming a resource for many artists as an auxiliary methodology in their creative process. That period was characterized by technological progress accompanied by an anti-academic movement, from which new canons of beauty emerged. Critical thinking influenced the final result of the drawing, valuing elements such as the relationship between the model and the artist through the look or gesture, the choice of pose, and the absence or presence of a background. The purpose of this article is to reflect not only on the concept of the pose in model drawing classes at the Fine Arts Academies in the 19th century, but also on the influence of photography from that period.

Keywords: drawing, human figure, fine arts, photography

^{168.)} Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: agabrielatorres(at)gmail(dot)com

^{169.)} Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: a.ramos(at)belasartes(dot)ulisboa(dot)pt



1. Introdução

O corpo e o retrato foram desde sempre explorados na fotografia, de uma perspectiva artística e científica, podendo a época inicial da sua invenção ser consultada em inúmeros ensaios, correspondência privada e comunicações científicas do séc. XIX. A fotografia estabeleceu de imediato uma relação inevitável com as artes plásticas como meio de representação da realidade, criticada por uns e aplaudida por outros, com a sua nova perceção do mundo e linguagem visual inédita.

Em primeiro lugar, convém lembrar que já Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528) e Canaletto (1697-1768) foram alguns dos artistas que recorreram à câmara escura como auxiliar no processo de desenho, considerada a antecessora da fotografia¹⁷⁰⁾. O séc. XIX foi um tempo marcado pelo progresso tecnológico e pela vida moderna, que testemunhou o nascimento de um movimento artístico e literário designado por realismo. Numa rejeição dos valores subjetivos do romantismo, a nova estética era centrada na representação precisa e detalhada da natureza, em parte devido à influência da fotografia (Emerling, 2012).

Esta cresceu a par com a ascensão do movimento realista e a sua popularização exponencial levou à democratização do retrato, deixando de ser exclusivo da pintura e do desenho. No fundo, a função documental da fotografia libertou as artes plásticas para a experimentação de novas linguagens gráficas, permitindo o distanciamento da representação fiel da natureza e uma figuração abstrata. Para além disso, substituiu em parte o desenho e gravura na ilustração de textos publicados e tornou-se num meio de divulgação de arte (Sougez, 2011).

Não é de admirar que desde cedo a fotografia tenha sido encarada como uma ferramenta auxiliar no processo criativo no *atelier* de artistas, permitindo a construção de catálogos de consulta de imagens. A figura humana podia agora ser captada em movimento, numa determinada pose com e sem roupa, com acessórios específicos, numa mesma pose de diferentes pontos de vista, entre outras possibilidades.

O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão não só sobre o conceito da pose nas aulas de desenho de modelo nas Academias de Belas-Artes de Oitocentos, mas também sobre a contaminação do desenho académico pela fotografia dessa época.

2. O desenho de modelo vivo nas Academias

No *Diccionario Arrazoado ou Filosofico d'Alguns Termos Technicos Pertencentes à Bella Arte de Escultura de 1838*, Machado de Castro (1731-1822) considera debuxo e desenho como sinónimos, uma arte com a capacidade de representar objetos tanto visíveis como na esfera do invisível (entidades espirituais e imaginárias, anjos ou virtudes) (Castro, 1937).

¹⁷⁰⁾ “[...] aparelho de optica destinado a produzir sobre um quadro a imagem real de um campo de vista mais ou menos extenso. [...]”

A camara escura forma uma das peças essenciaes da daguerreotypo” (Rodrigues, 1875, p. 93).



Foi no ano de 1779 que D. Maria I fundou a *Aula pública* de debuxo e desenho no Porto, que contava com artistas notáveis como professores: Vieira Portuense (1765-1805) e Domingos Sequeira (1768-1837). Almeida Garrett no *Ensaio sobre a história da pintura*, ilustra os valores estéticos que vigoravam no séc. XVIII-XIX: “A verdade, a expressão, o bello natural são os caracteres dominantes n’estes tempos” (Calado, 2016: 265).

Pouco depois, em 1780 o pintor e teórico defensor do neoclassicismo Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) fundou a *Academia do nu*, acompanhado de Vieira Lusitano (1699-1783) e Inácio de Oliveira Bernardes (1697-?) como professores. Esta Academia tinha o objetivo de imitar os estudos do natural que se praticavam em Roma e Sevilha, mas não foi um projeto de longa duração (S/A, 1989).

Na realidade, apesar de a estética de Oitocentos ser orientada pela doutrina da liberdade artística, grande parte das Academias do séc. XIX era resistente em acompanhar novas tendências. Um exemplo é a relutância na aceitação de modelos femininos nas aulas de desenho de modelo, mesmo sendo uma prática corrente desde o séc. XIV. Com efeito, em 1850 o modelo feminino ainda era proibido em quase todas as escolas públicas a nível europeu (Pevsner, 2014).

Portugal não foi exceção, caracterizado pela apatia do meio artístico e por um progresso lento na aceitação do conceito de aulas de modelo nu como prática de ensino de desenho. De facto, as primeiras representações de modelo feminino na Escola de Belas-Artes de Lisboa são do final da década de 1870. Similarmente, já em 1830 quando Vieira Lusitano e André Gonçalves criaram uma aula de desenho, as janelas do edifício da Academia em Lisboa foram apedrejadas quando se soube que ia haver aulas com homens nus a posar. Este acontecimento insólito acaba por simbolizar a mentalidade conservadora da época, dotada de suficiente poder para forçar o encerramento dessa aula de desenho (Faria, 2011).

A Academia de Belas-Artes de Lisboa foi criada a 25 de outubro de 1836 e, conforme o Art. 2º dos seus estatutos, tinha o propósito de reunir todas as Belas-Artes numa só escola, de modo a “[...] facilitar os seus progressos, de vulgarizar a sua prática e de a aplicar às Artes Fabris”. Foi em 1844 que teve lugar a primeira reivindicação da reforma dinamizada por Tomás da Anunciação (1821-1879), contra o ensino orientado pelo Mestre Fonseca. Esta reivindicação culminou numa greve dos alunos com o objetivo de implementar modelos do natural nas aulas de desenho, substituindo a cópia de estampas (S/A, 1989, p. 22).

O movimento anti-académico entre os artistas e o fervor pela vida moderna surgiu um pouco por toda a Europa a partir de 1790, mas só cresceu realmente após 1800. Começou a ser delineado um novo modelo de ensino artístico nas Academias, baseado nos métodos dos Grandes Mestres em vez da rotina académica (Pevsner, 2014).

Finalmente, numa reforma da Academia em 1871 nasce o Curso Preparatório de Desenho, com a duração de quatro anos. De acordo com o Marquês de Sousa Holstein (1838-1878), tratava-se de um curso obrigatório para alunos de Belas-Artes, abrangendo desenho geométrico, elementos de desenho de figura, desenho de ornato, desenho e arquitetura, desenho de paisagem, desenho do antigo e por fim, desenho do nu. Quanto à remodelação da Academia de Lisboa em 1901, o desenho do natural passou a ocupar uma posição de destaque, após as etapas do ensino rigoroso do desenho (S/A, 1989).



3. A pose no desenho acadêmico e na fotografia

No *Diccionario tecnico e histórico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), o conceito de pose é definido como o “geito ou estado physico ou moral dos corpos [...]” a par com a “[...] attitude dos differentes membros de um modelo vivo [...]” (Rodrigues, 1875, p. 307).

No contexto das Academias francesas do final do séc. XVII, surgiu a preocupação de escolher poses mais expressivas que refletiam a tensão presente no corpo. O modelo vivo apresentado à frente do artista era então traduzido no desenho com maior dinamismo através da representação de expressões teatrais e gestos das mãos. Posteriormente, a análise dos exercícios acadêmicos do séc. XVIII revela uma progressiva adoção de posturas com um caráter mais formal, assentando em quatro poses principais. Estas poses resumiam-se a: modelo em pé de frente (por vezes apoiado numa vara de madeira); em pé sobre uma perna; a puxar ou segurar uma corda e deitado com a cabeça escondida nos braços ou para trás com o corpo inclinado, resultando numa composição visual em diagonal (Brugerolles, 2009).

Saliente-se ainda que a corrente estética revivalista do neoclassicismo vigorou até meados do séc. XIX, apesar de as teorias da Antiguidade clássica terem deixado de ser o único sistema de medição usado nas Belas-Artes. Os estatutos da Academia de Lisboa recomendavam dar preferência a poses convencionais e repetitivas, enraizadas no estudo do Antigo, recorrendo aos cânones de proporção e formas clássicas estudados nas primeiras etapas académicas. Com efeito, a Antiguidade marcava uma presença inquestionável nas Belas-Artes e nas palavras de Vieira Portuense (1765-1805), representante da estética neoclássica portuguesa:

Os talentos são habitos, os habitos assentam em certas associações de idéas. Se estas se ligarão em huma ordem conforme á bella Natureza, o Artista julga bem, tem bom gosto, e as suas composições hão de ser famosas.

No seu discurso da abertura solene da Aula de Desenho na Academia do Porto, descreveu o valor desta disciplina equiparada às letras e as ciências, já cimentada na cultura de outros países europeus, assim como da sua importância na tecnologia de manufatura e fábricas (S/A, 1989, pp. 16-17).

É possível então considerar que a escolha da pose era fruto da época em questão, com os seus critérios evoluindo ao longo dos tempos, assumindo posturas mais contorcidas ou naturais por vezes consoante a própria estatura de cada modelo. De um modo geral, as poses com uma tendência mais estática e natural apontam para o período dos grandes mestres do Renascimento (Brugerolles, 2009).

Existem diferenças relativamente à pose dependendo se falamos de desenho de figura humana ou de retrato. No *tratado Do tirar pelo natural*, Francisco de Holanda (1517-1585) dedica grande parte da sua obra ao tema do retrato. Alguns dos tópicos abordados são a importância da escolha do lugar e ponto de vista no desenho de modelo, assim como a relação indissociável entre a luz e sombra. É recomendado adaptar a pose do modelo ao caráter do mesmo, na eventualidade de revelar uma personalidade mais reservada adotar uma postura com um olhar baixo. Pelo contrário, tratando-se de uma pessoa inquieta escolher uma pose que reflita esse caráter habitual “[...] não curando de lhe fazer



os olhos baixos nem graves, mas que se pinte este tal com as sobrancelhas erguidas, com os olhos vivos e prontos como aquela pessoa as mais das vezes costuma a parecer” (Holanda, 2019, pp. 44-45).

Neste sentido, o estudo do corpo numa sessão de desenho de modelo nu implica necessariamente a análise cuidadosa da diversidade de poses, quer seja em pé, sentado, ajoelhado, deitado, enroscado ou deitado. O desenho capta o corpo em repouso ou em movimento a partir de diferentes pontos de vista: de frente, de trás, de perfil (seguindo a tradição da Antiguidade) ou três quartos (remetendo para o Renascimento), numa perspetiva de baixo para cima e vice-versa. Além disso, a construção do desenho assenta ainda nos conhecimentos prévios de anatomia, a fim de transmitir uma modelação adequada da musculatura por via dos contrastes entre a luz e sombra no corpo. Em suma, existem inúmeros elementos a considerar neste processo, resultando no dinamismo da pose adotada com conseqüente tensão muscular e equilíbrio das proporções (Brugerolles, 2009).

Após a escolha da pose, Francisco de Holanda recomenda direccionar o olhar do modelo para um local específico, solicitando para não se movimentar sem aviso. Outra questão subjacente à postura do corpo é determinar a própria posição do rosto: *fronteiro* (de frente para o artista), *meio rosto* (perfil) ou *treçado* (três quartos). A última sendo preferencial ao oferecer uma proporção e igualdade extremamente satisfatória, revelando parte da frente do rosto e do perfil, com uma “[...] igual desigualdade mui conforme e escolhida (...)” (Holanda, 2019, pp. 45-48). É referido no tratado ser mais interessante inclinar o rosto a três quartos à direita, tendo a fonte de luz pela frente. Francisco de Holanda faz ainda uma ressalva relativamente a algumas exceções, visto que em certas pessoas será mais sensato desenhar de frente ou de perfil devido às suas variações anatómicas individuais.

Para além das poses mencionadas, há que considerar outras variações como ter o modelo com o rosto erguido a olhar para cima, oferecendo uma perspetiva de baixo para cima e sendo um exercício de desenho com um certo grau de dificuldade. Nesta pose o desenho dá maior destaque ao pescoço e à boca, aparecendo estas estruturas anatómicas mais próximas do artista. Em contraste, o modelo pode estar a olhar para baixo, revelando parte da cabeça e testa, um vislumbre do nariz, pouco da boca e uma ínfima porção do pescoço (Holanda, 2019).

Quanto à questão da apresentação do modelo, admitindo que o nu integral na Academia de Lisboa tenha surgido por volta de 1870, coincide com a chegada das primeiras remessas de pensionato e dos primeiros pensionistas aos cargos de professorado, transmitindo influências estéticas de fora de Portugal. Assim, é nessa altura que se verificam alterações na pose dos modelos, apresentando-se com uma atitude mais segura quando comparado com desenhos académicos de anos anteriores da Academia e da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Antes desta data, os modelos para além de uma pose que manifestava maior desinteresse, também não se enquadravam tanto no cânone de proporções idealizado do classicismo. A partir do estudo de desenhos de modelo vivo, é possível inferir que o desenho académico começou a tender para o realista e se libertou por fim do idealismo clássico, sem, no entanto, negligenciar na totalidade os modelos das estátuas da Antiguidade (Faria, 2011).



Também na fotografia o conceito de pose é essencial, sendo por volta de 1839 que a fotografia de retrato (no caso do daguerreótipo) exigia que a pessoa permanecesse imóvel sob uma intensa luz solar ao ar livre durante um período de 15 a 20 minutos¹⁷¹⁾. Inevitavelmente, este procedimento traduzia-se numa pose artificial que muitas vezes se manifestava num retrato com os olhos fechados ou entreabertos. Numa tentativa de contornar estas limitações, começaram a ser construídos estúdios fotográficos com as condições necessárias de luz. Esta era potenciada por sistemas de espelhos que refletiam a luz solar incomodamente na cara do modelo, visto que se tratava de uma época em que várias cidades ainda não estavam equipadas com luz elétrica. Por forma a garantir a imobilidade do modelo e a nitidez da fotografia, recorria-se por vezes a assentos específicos que estabilizavam a pose pretendida, com o cuidado de esconder as peças de apoio que normalmente ficavam encostadas à cabeça ou tronco (Sougez, 2011).

De qualquer modo, o tempo de exposição foi reduzido rapidamente, permitindo poses entre um e três minutos no caso da calotipia¹⁷²⁾, pondo um fim à necessidade de dispositivos de imobilização do modelo. A este eram indicadas posturas com apoio (a cabeça no assento ou a cara a repousar na mão), resultando numa pose mais relaxada e próxima do natural (Sougez, 2011).

O facto de diversos fotógrafos terem sido previamente artistas tornou-se uma mais-valia na escolha da pose do modelo, tendo em conta se o resultado final era documental, científico ou pictórico. Enumere-se a título de exemplo o caso de Daguerre (1787-1851), Octavius Hill (1802-1870) ou Nadar (1820-1910). Gaspard-Félix Tournachon, conhecido pelo pseudónimo Nadar, tinha preferência por poses menos convencionais, sem adereços e com um claro-escuro dramático numa tentativa de captar o carácter do modelo que fotografava (Emerling, 2012).

4. A manifestação do gesto e da vivacidade do modelo

O gesto refere-se aos “[...] movimentos exteriores do corpo, por meio dos quais exprimimos nossos sentimentos [...] movimentos de que se compõe a linguagem da acção [...]” (Rodrigues, 1875, p. 201). Acima de tudo, trata-se de um conceito importante para conferir dinamismo ao desenho de figura humana.

Paralelamente, Machado de Castro na definição de vivacidade remete para o conceito de expressão, falando na importância da conformidade com o carácter do modelo. Diz ainda ser essencial revelar “[...] vivamente com toda a energia, na fisionomia, gestos, e accionado das figuras, as paixões, e internos movimentos d’Alma; para que os Espectadores se encantem [...]” (Castro, 1937, p. 45). Portanto, são conceitos que devem ser

¹⁷¹⁾ Designação da imagem resultante do processo fotográfico inventado por Daguerre, apresentada em 1839 em Paris. Consiste numa chapa de cobre ou latão na qual uma imagem é fixada, sendo um dos seus maiores atributos a clareza da imagem resultante e a capacidade de registar detalhes. As desvantagens centram-se no facto de se ter que olhar de um ângulo específico e na impossibilidade de reprodução da imagem, sendo um objeto único por não haver um negativo (Emerling, 2012, p. 202).

¹⁷²⁾ Nome dado ao processo fotográfico de Fox Talbot em 1840, com um tempo de exposição mais reduzido que as suas tentativas anteriores sem comprometer a qualidade da fotografia. A imagem latente ia sendo revelada no papel, não aparecendo imediatamente após tirar da câmara e já englobava o conceito de positivo e negativo (Newhall, 1982, pp 37-38).



explorados na escolha da pose, valorizando a contraposição para oferecer maior interesse ao desenho. Por outras palavras, considerar a criação de um desequilíbrio na postura do modelo, como o caso de erguer uma mão e baixar a do lado oposto ou avançar uma mão, recuando o pé do mesmo lado.

De facto, estas noções devem ser privilegiadas numa sessão de desenho de modelo, não só pelo desenho em si, mas também pela solenidade e carga emotiva que transmitem ao próprio ato do exercício académico. Este é ilustrado através de um texto de Rocha de Sousa, descrevendo uma perspetiva de aluno nas Belas-Artes:

Ocultava-me no vértice da sala, esperava (atrás do papel) a aparição do modelo, e começava depois a sessão, partindo devagar a ponta excessiva do «carvão». Ritual da minha inibição e do meu ardor, esse gesto podia prender-se assim, os olhos devassados pelo corpo que chegava. Retomava então outra liturgia: arrumando delicadamente o cavalete, esticando o papel, amassando com a mão esquerda, num artifício aperfeiçoado, a borracha de pão a que estávamos em regra condenados. Quando, enfim, lançava a primeira linha na superfície lisa, o silêncio de súbito em redor, a mão pesava-me ainda sem apelo, entre vagas imagens do corpo suspenso a meio da sala e a terrível certeza da sua impossibilidade, da sua distância, das memórias (outras) que o devoravam para mil ficções irreversíveis (S/A, 1989, p. 28).

À medida que a busca pelo realismo se ia sobrepondo ao ideal clássico do séc. XVIII, o caminho ficava aberto para uma nova tipologia do desenho de figura humana, definida por Dandré-Bardon (1700-1785) em três categorias: contraste, ação e descanso. A primeira refere-se a posturas em que todas as partes do corpo são visíveis, a segunda implica a escolha da pose com um determinado movimento (evocando por vezes um certo desequilíbrio na pose), enquanto a última categoria revela o relaxamento da musculatura do modelo (Brugerolles, 2009).

Mediante o exposto, há ainda que considerar que um desenho de modelo para além de ser tecnicamente correto, deve transmitir vida através de um gesto ou expressão forte aliado a um sentimento de propósito. Assim, é a partir do momento que o artista domina os princípios, técnicas e materiais de desenho, que pode centrar-se na sua expressão pessoal com maior facilidade. É nessa fase que a sua linguagem gráfica individual será construída através da escolha em vez do acidente, podendo encarnar a totalidade da sua visão da realidade (Aristides, 2006). Com efeito, as soluções gráficas adotadas interferem com o aspeto e fisionomia de quem é representado. Voltando à questão de Brugerolles referida anteriormente acerca das expressões, a representação gráfica manifesta-se no desenho em termos do carácter e vivacidade do modelo, em que “[...] um retrato expressivo pode ser entendido como um rosto cheio de vivacidade, de ânimo ou de alma” (Ramos, 2010, p. 166).

Enquanto a análise do gesto e a decomposição do movimento da figura humana foram e permanecem um tema de estudo no desenho, também foram objeto de análise na fotografia. Em 1882 a investigação de Étienne-Jules Marey (1830-1904) resultou no registo do movimento do modelo, permitindo 12 capturas de imagens num segundo. O resultado final dessa cronofotografia apresentava imagens sequenciais de um mesmo modelo em diferentes poses no desenrolar do seu movimento, contra um fundo escuro para efeito de contraste. Esta técnica singular realça a particularidade da fotografia não só de



congelar fragmentos do tempo e espaço, mas também em condições específicas de luz e sombra. O pintor Thomas Eakins (1844-1916), contemporâneo de Marey, também se dedicou ao estudo do movimento através da fotografia, sendo outro exemplo da relação de influência mútua entre a fotografia e as artes plásticas (Sougez, 2011). Em síntese, a fotografia possibilitou o conhecimento preciso da mecânica do movimento humano com a sua atitude expressiva, alterando a percepção visual e a representação no desenho dos gestos presentes na natureza.

5. *Attitude, acto e directores do acto*

O conceito de *attitude* é definido como a postura apresentada pelo modelo, devendo a pose (ou *acto*) ser orientada pela tradição antiga, diversificada e expressiva, numa contraposição e evidência dos membros do modelo, como mencionado anteriormente. Nas Academias de Belas-Artes os professores eram os *directores do acto*, responsáveis pela escolha da pose e orientação dos alunos no processo de desenho a partir do natural (Rodrigues, 1875).

O professor, sábio e cego como ninguém, só via o que olhava [...] tomava o meu lugar com uma delicadeza perfumada, partia de novo a ponta do «carvão», e desembaraçava as linhas da minha escrita embaraçada, falando apenas pela sua própria escrita, um corte sobre a coxa, a diferença dos gémeos, o eixo que se perdia no púbis, a arquitetura das ancas e do ventre, a configuração do del-tóide, a geometria do rosto. Apenas isso, que era tanto, que era tudo provavelmente [...]. (S/A, 1989, p. 29)

Nos estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa de 1843, pode-se ler sobre a importância de o professor ensinar os alunos a observar atentamente as dimensões e proporções dos modelos, não esquecendo conceitos de anatomia artística (Art. 48º). Na cópia de estampas, etapa inicial no estudo de desenho, era o dever do professor discutir a pose, composição, *attitude*, contornos, direção e efeitos da luz, entre outros elementos (Art. 49º). É de notar que o pensamento clássico continuava presente na primeira metade do séc. XIX, havendo a preocupação de o professor guiar o aluno no desenho do natural para copiar a natureza segundo a tradição clássica: “[...] e até em certo modo a melhorá-la, a aperfeiçoá-la pela escolha das suas mais bellas, e mais elegantes fórmulas” (Art. 50º). O desenho do natural implicava então a escolha e imitação dos elementos mais belos da natureza, exigindo “[...] uma vista muito aguda e perspicaz, um gosto fino e delicado [...] junto a um exercício e prática dilatada”, segundo Francisco de Assis Rodrigues (S/A, 1989, p. 18).

Houve ao longo do séc. XIX diversas tentativas de reforma nas Academias europeias com propostas de diretrizes para o método de ensino, em que o professor não se deveria orientar por um protocolo universal. Pelo contrário, deveria ser dado ao aluno o máximo de liberdade que lhe permitisse revelar o seu talento individual e a sua visão pessoal na representação do modelo no desenho. Esta visão demonstra o desejo dos artistas em desenhar primeiro a partir do natural, em vez da imitação mecânica das formas clássicas da Antiguidade, como a cópia de estampas e desenho de gessos das primeiras etapas académicas (Pevsner, 2014).

Relativamente aos acessórios nos exercícios académicos de desenho de figura humana nas Academias francesas de Belas-Artes do séc. XVIII, o modelo “[...] recupera a sua



condição de simples mortal [...]” (Brugerolles, 2009, p. 47). São usados instrumentos auxiliares, como plataformas com degraus, almofadas, bancos, cortinas, tecidos, colchões, cordas, varas, entre outros, que começam a ser representados com maior realismo. Para além desses acessórios, no final do séc. XVIII surgiu um projeto de um sistema mecanizado denominado Stabilaire. Inventado por Theillard, a maquete deste dispositivo foi apresentada à Academia em 1781 e o seu objetivo, como o próprio nome sugere, era estabilizar a pose do modelo e permitir poses acrobáticas através de um sistema de hastes e cordas.

Quanto às condições de iluminação, era uma prática comum recorrer a um candeeiro de velas com cone e corrente, aparecendo em desenhos de aulas. Machado de Castro no seu *Dicionário de escultura* aborda a importância de posicionar um candeeiro móvel por cima do modelo, algo que já se fazia há algum tempo. Deste modo, através da regulação vertical e horizontal do candeeiro, o professor tinha controlo sobre a incidência da luz e no efeito claro-escuro resultante no desenho (Castro, 1937).

A partir das análises de desenhos académicos franceses é possível identificar as preferências relativamente aos cânones de proporções e fisionomias procuradas na seleção de modelos pela parte dos professores. Os desenhos sugerem que a estatura forte e musculada usada frequentemente no séc. XVII, parece ter sido substituída no séc. XVIII por uma silhueta mais esguia com braços e pernas alongados. No entanto, no final desse século retomou-se a tendência de recorrer a modelos com uma fisionomia mais musculada. É no ano de 1778 que se começa a alertar nas Academias francesas para a necessidade de empregar maior variedade de modelos com diferentes idades, para não cair na rotina de estudar continuamente o mesmo modelo e constituição física, criando desta forma maneirismos (Brugerolles, 2009).

6. Instrumento auxiliar no processo criativo

Os primeiros bolseiros das Academias de Belas-Artes portuguesas viajaram para Paris em 1865, onde contactaram com novos movimentos estéticos como o realismo e impressionismo, tendo contemporâneos como Degas (1834-1917), Cézanne (1839-1906) e Manet (1832-1883), entre outros. As primeiras expressões impressionistas apareceram por volta de 1874, focadas na variação da luz e do movimento (S/A, 1989), características igualmente presentes na fotografia da época como já foi abordado anteriormente.

Não sobram dúvidas relativamente à influência mútua entre a fotografia e as artes plásticas, algo compreensível sabendo que um artista responde à arte do seu tempo. Na fotografia do séc. XIX é bastante clara a influência do estilo pessoal de Rembrandt, com desvanecimentos traduzidos em manchas de luz e sombra, no contexto de uma época que valorizava o pitoresco. Também o daguerreótipo seguia a tradição do rigor do desenho e da pintura desse período, sendo outro exemplo da influência da arte sobre a técnica fotográfica (Sougez, 2011).

Apesar de as opiniões relativamente à fotografia variarem nas artes plásticas e na literatura, um grande número de artistas mostrou desde cedo o seu interesse na nova técnica de registo do mundo envolvente. Entre eles encontra-se Eugène Delacroix (1798-1863), artista pioneiro do romantismo francês. Em 1862 num julgamento relativamente a direitos de autor na fotografia, estabeleceu-se pela primeira vez o seu carácter artístico.



Este veredicto levou a um confronto com a comunidade acadêmica, protestando sob a forma de um manifesto que Delacroix se recusou a assinar. Entre os representantes do academicismo estava Ingres, Puvis de Chavannes, Flandrin, Troyon, Isabey e Bélangé (Sougez, 2011).

Há conhecimento de inúmeros exemplos de fotografias, tiradas por outros, que Delacroix usou como referência para a representação gráfica de lenços e da figura humana, como o caso da *Odalisca* (1857), com base numa foto de modelo nu. Alertava, no entanto, para as cópias literais que alguns faziam a partir da fotografia, em vez de a usarem como um dicionário gráfico de memória visual, permitindo ao artista contribuir com a sua criatividade individual. Ainda integrado no movimento romântico francês, Hippolyte Delaroche (1797-1856) também contribuiu para o reconhecimento da fotografia dessa época, conhecido pela sua afirmação categórica: "Hoje a pintura morreu!" (Sougez, 2011, p. 339).

Iremos abordar de seguida mais alguns casos que ilustram a contribuição da fotografia na criação artística. Gustave Courbet (1819-1877), nome incontornável do realismo francês, tem diversos trabalhos de modelo nu com referência direta em fotografias tiradas por J. Vallou de Villeneuve, especialista nesse género. Salientam-se como alguns exemplos da influência da fotografia a obra as *Banhistas* (1853), a modelo do *Atelier* (1855), diversas paisagens e um retrato de Proudhon (Sougez, 2011). Ingres (1780-1867) foi o primeiro artista a usar um daguerreótipo tirado por si mesmo como referência para o Retrato da Condessa de Haussonville, em 1845. Porém, não reconhecia um carácter artístico na fotografia, usando-a apenas como inspiração e instrumento no seu processo criativo (Sougez, 2011). O seu estilo era por vezes considerado algo excêntrico, numa tendência para o pré-Rafaelita e para o gótico, com a sua modelação suave e pureza da linha, sendo criticado por alguns dos seus contemporâneos (Bouleau, 2018).

Dentro dos impressionistas com maior inspiração direta na fotografia encontra-se Edgar Degas, reproduzindo a decomposição do movimento na sua linguagem gráfica individual, especialmente nas representações de cenas de equitação. Outra manifestação da fotografia que marca presença no seu trabalho é o enquadramento com primeiros planos exagerados e determinadas perspetivas e pontos de vista invulgares, também patente na obra de Toulouse-Lautrec (1864-1901) (Sougez, 2011). Outros exemplos de Degas consistem nas perspetivas com figuras cortadas, em que o sujeito parece desaparecer e o destaque é dado a outras áreas inesperadas, resultando num desequilíbrio apelativo da composição visual. Sabe-se ainda que era um artista que fotografava inúmeras cenas antes de as desenhar, numa época em que se tentava captar um instante no tempo com as suas características momentâneas, quando o olhar do artista capta o modelo a passar ou a descansar brevemente (Bouleau, 2018).

Até 1883 o pintor neo-impressionista Georges Seurat (1859-1891), antes de se dedicar à técnica pontilhista entregou-se ao desenho a preto e branco com um estilo pessoal característico. As suas soluções gráficas preferiam a mancha à linha, numa representação da luz e sombra sob a forma de massas desfocadas, apontando para o contraste desfocado típico da fotografia da época (Sougez, 2011). Seurat era guiado por uma análise científica da visão e trouxe de volta a geometria para a composição visual no seu estilo e distribuição das formas. Conseguia, no entanto, libertar-se das repetições geométricas, frequentes nas fórmulas clássicas do passado. Os seus desenhos seguiam um princípio do claro-escuro que lhes confere uma certa harmonia, iluminando parte dos



fundos para se misturarem com as figuras e, de um modo semelhante, esfumando parcialmente as figuras na sombra (Bouleau, 2018).

Outros exemplos de artistas influenciados pela fotografia incluem Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Manet e Rosetti. Em conclusão, é de mencionar Alphonse Mucha (1860-1939) que, tendo adquirido uma máquina fotográfica por influência de Nadar, tirou uma vasta coleção de fotografias. Grande parte foi usada diretamente como referência para as suas obras, apresentando as modelos uma atitude semelhante às figuras dos trabalhos da sua autoria (Sougez, 2011).

7. Considerações finais

A sobreposição da estética realista de Oitocentos ao ideal clássico da Antiguidade presente nas Academias do séc. XVIII, possibilitou a exploração de uma nova tipologia no desenho de figura humana. Este fenómeno foi potenciado pela fotografia, que para grande número de artistas se tornou numa metodologia auxiliar na criação artística, quer no registo de cenas de exterior ou no próprio atelier com poses específicas para consulta posterior. Existem, portanto, diversas possibilidades de recorrer à fotografia como ferramenta no processo criativo: pelo seu valor documental, fonte de inspiração, anotação visual ou como o dicionário visual descrito por Delacroix, apresentando modelos em diferentes cenários.

Em suma, a fotografia acabou por revelar enquadramentos inesperados e maior exatidão no estudo do movimento, numa época em muitos artistas manifestavam um distanciamento relativamente à composição visual cuidadosamente planeada e ao idealismo clássico. Levou a uma contaminação do desenho da época, participando consciente ou inconscientemente na criação de uma nova linguagem gráfica por parte do artista. E qual é a postura do artista, senão reagir ao contexto da sua época, permitindo a contaminação da sua visão não só com a beleza clássica e a verdade da natureza, mas também com o progresso tecnológico que o rodeia?



Referências bibliográficas

- Aristides, J. (2006). The classical drawing atelier: a contemporary guide to traditional studio practice. New York: Watson-Guptyl Publications.
- Bouveau, C. (2018). The painter's secret geometry. A study of composition in art. Garden City: Dover Publications.
- Brugerolles, E. (2009). L'Académie mise à nu: l'école du modèle à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lyon: ENSBA.
- Calado, M. (2016). Cirilo, Taborda e Garrett. Convocarte, 3, 260-274.
- Castro, J. M. de. (1937). Dicionário de escultura: inéditos de história da arte. Lisboa: Livraria Coelho.
- Emerling, J. (2012). Photography. History and theory. New York: Routledge.
- Faria, A. (2011). A coleção de desenho antigo da faculdade de belas artes de lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Holanda, F. (2019). Do tirar pelo natural. Lisboa: Documenta.
- Newhall, B. (1982). The history of photography from 1839 to the present day. Manhattan: The Museum of Modern Art.
- Pevsner, N. (2014). Academies of art – past and present. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramos, A. (2010). Retrato – o desenho da presença. Lisboa: Campo da comunicação.
- Rodrigues, F. de A. (1875). Dicionário tecnico e histórico de pintura, escultura, architectura e gravura. Lisboa: Imprensa Nacional, Biblioteca Nacional Digital. <https://purl.pt/977>
- S/A (1989). A aula de Desenho 1: Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes [Catálogo da Exposição]. Almada: Câmara Municipal de Almada, Departamento de Acção Sociocultural, Galeria Municipal de Almada.
- Sougez, M. (2011). Historia de la fotografia. Madrid: Cátedra.

