

A formação artística e
representação de trajes:
comparações entre Dürer,
Watteau e Meirelles¹

The artistic formation and
costume representation:
comparisons between Dürer,
Watteau and Meirelles

Mara Rúbia Sant'Anna²

Natália Régis³

Felipe Fonseca⁴

Resumo: Trata-se de estudo comparativo de três expoentes da pintura: Albrecht Dürer no século XV e XVI, Antoine Watteau no século XVIII e Victor Meirelles no século XIX. A análise comparativa se fez em dois pontos: formação artística usufruída e desenhos de trajes desenvolvidos. Para isso, investigaram-se as biografias e a formação oferecida em cada período e se analisaram aspectos formais do conteúdo iconográfico, como as representações de gênero, as posições das figuras e ambiências produzidas nos desenhos selecionados. Na organização do vasto material em estudo, definiram sete agrupamentos da produção conforme o conteúdo iconográfico apresentado. A minuciosa comparação entre três artistas distintos no tempo, espaço e estilo levou à conclusão de que, mesmo existindo uma distância temporal entre eles e diferenças na formação, o resultado produzido nos desenhos não é tão distinto, visto que já havia se consolidado um modelo de representação de estudos de trajes, que persiste até atualidade. Ainda, acrescenta-se que esse tipo de representação se vinculou ao mercado de arte e editorial voltado a um grande público. **Palavras-chave:** estudo de trajes; formação acadêmica; Albert Dürer; Antoine Watteau; Victor Meirelles.

Abstract: It is a comparative study of three great names in painting: Albrecht Dürer in the 15th and the 16th century, Antoine Watteau in the 18th century and Victor Meirelles in the 19th century. The comparative analysis was done in two ways: by their background in arts studies and by the garment representations. To do so, it was studied their history and the academic education offered at each period, and analysed formal aspects of the iconographic content, the representation of what was characterized as feminine or masculine at each artist's time, the figure's positions and the ambience developed in the chosen drawings. On the organization of the wide material here studied, seven groups of works were defined by their iconographic content. The fine comparison between three artists, distinguished by



period, location and style, lead to the conclusion that in spite of the temporal and educational differences, the result shown on their drawings were not that much apart from each other, noting that a model for studies of garment representations was already well-established, such that persists until now. Also, it is noted that this type of representation was linked to the arts and editorial markets aimed at a large public. **Keywords:** garment studies; academic education; Albert Dürer; Antoine Watteau; Victor Meirelles.

Mara Rúbia Sant'Anna / Natália Régis / Felipe Fonseca
A formação artística e representação de trajes:
comparações entre Dürer, Watteau e Meirelles



Introdução

O presente artigo é fruto da pesquisa contemplada pelo projeto “Olhares românticos entre cores e traços: História, Memória e Narrativas Visuais”, que teve como proposta analisar as relações discursivas na produção artística da coleção de Victor Meirelles, intitulada Estudo de Trajes. Ao longo da pesquisa, dezenas de outros artistas, de épocas diferentes e contextos históricos distintos foram localizados como também produtores de “estudos de trajes”. À medida que tais trabalhos artísticos foram sendo cotejados, lado a lado, muitas similitudes foram sendo encontradas, a despeito de algumas diferenças relativas ao conteúdo representado. As similaridades foram questionadas e se remontaram a duas justificativas: de um lado a formação artística, entabulada a partir do Renascimento italiano, centrada na excelência do desenho e, em meio ao seu domínio, a exigência do panejamento exemplar; de outro, uma tradição de cunho histórico e cultural que atribuiu à representação de trajes a dimensão de inventário de povos, tempos e histórias. Tal tradição, além de seu cunho ideológico, igualmente tornou-se rentável ao meio editorial, expandido na Europa, a partir da Idade Moderna.

O sucesso financeiro e cultural desse tipo de publicação, em que trajes diferentes, exóticos ou típicos eram estampados, tanto enriqueceu editores como motivou artistas, cuja renda desse tipo de trabalho era tão certa como realizar retratos. Todavia, é preciso enfatizar que esse sucesso não ficou no passado distante, mas vigorou em todo o século XX com as milhares de revistas ilustradas, em que desenhos – primeiro – e fotografias – depois, estamparam corpos vestidos para serem vistos, tal como hoje, em pleno século XXI, em que empresas bilionárias exploram redes sociais que se alimentam, diariamente, de corpos e rostos exibidos na propulsão de modelos idealizados e consumíveis de parecer. A popularidade dessa produção afastou as Belas Artes do *métier*, porém manteve quem a explore afortunada.

Sem alongar em demasia a reflexão que inspira a discussão, cabe, ainda, ressaltar que a pesquisa, mesmo tendo vínculos de longa duração com a indústria do parecer, do corpo e de roupas, ela não trata de moda só porque fala de trajes. O leigo, mesmo quando especializado em arte, tende a simplificar e misturar “alhos com bugalhos”. Isto é, sempre que vê algo a discutir traje, mesmo quando este é apenas desenhado, supõe isto como manifestação de um sistema articulado de produção do vestuário, cuja dimensão social é indiscutível. Geralmente, o leigo que desconhece o conceito antropológico de moda, supõe



que toda forma de vestuário está contida da potência da moda. Neste caso, o convite é de fazer leituras aguçadas de algumas obras como *Império do Efêmero* (1989), *Os sentidos da Moda* (2006) e *Teoria de Moda* (2007).

Situado o texto em relação à pesquisa maior realizada e sua abordagem: análise comparativa da produção artística denominada estudo de trajes, considerando a formação usufruída e os próprios desenhos executados, segue-se a discussão dividida nas seguintes partes:

- 1º aborda-se a biografia dos artistas Dürer, Watteau e Meirelles, considerando a proximidade com a produção de estudos de trajes;
- 2º aponta-se brevemente a formação artística e acadêmica que os artistas tiveram nos séculos XV, XVIII e XIX, de modo a considerar o lugar do desenho nessa formação dos contextos históricos;
- 3º com objetivo de se aguçar o olhar sobre a produção de cada artista e fazer comparações entre eles, operou-se a descrição do conteúdo iconográfico do corpus pesquisado e posterior quantificação conforme disposição das figuras, as representações de gênero, posições das figuras e das ambiências produzidas. Conjuntamente, elegeram-se sete agrupamentos que são recorrentes na produção dos três artistas. São eles: casais; cavaleiros; bebês de colo; figuras flexionadas; figuras em pé; presença de instrumento musical; ausência e presença de ambiência;
- 4º evidencia-se que, apesar da distância temporal entre os artistas investigados, bem como as divergências nas suas trajetórias formativas, a dimensão do desenho se manteve próxima nos três casos, e semelhanças compositivas e fins comerciais são constatados em todos.

Sobre os artistas

Para uma análise efetiva das produções artísticas escolhidas, de autoria dos artistas Dürer, Watteau e Meirelles, inicia-se com uma breve sondagem acerca de suas formações. Não se trata de uma revisão das biografias existentes ou apresentação de novos dados. A intenção das breves notas abaixo, tomadas de algumas bibliografias que se debruçaram sobre a vida dos artistas em questão, é pontuar linhas gerais da formação usufruída e pontos de intersecção com os estudos de trajes em cada um dos artistas.

Por uma questão de linearidade temporal, inicia-se com a vida e formação artística de Albrecht Dürer. As informações contidas nesta sessão do trabalho estão baseadas na pesquisa de Erwin Panofsky e Norbert Wolf, pois são autores recorrentemente citados em outros trabalhos de cunho biográfico sobre o



importante artista do século XV.

Nasceu em maio de 1471, em Nuremberg, na atual Alemanha. De acordo com Wolf (2006), a educação formal de Dürer começou por volta de 1481, aos dez anos, provavelmente com os princípios básicos da leitura e da escrita, da aritmética e, talvez, do latim. O desempenho surpreendente e precoce do artista se deve às instruções de seu pai durante a infância, que foi influenciado por sua vivência com grandes mestres da Holanda (PANOFSKY, 1955). Em torno de 1484/85, Dürer passou a acompanhá-lo em sua ourivesaria, período em que produziu seu primeiro autorretrato, usando a técnica de ponta de lança, comum em ilustrações de livros. Para o período, a obra autorretratista era inovadora, assim como o uso de tal técnica para essa finalidade. Anos mais tarde, Dürer ficaria famoso por seus autorretratos.

Em 1486, o jovem deixou a oficina de seu pai e virou aprendiz na oficina de Michael Wolgemut que, provavelmente, foi empregado por Hans Pleydenwurff, de quem herdou a oficina. Dürer permaneceu aprendiz na oficina de Wolgemut até novembro de 1489, com quem pôde desenvolver e aperfeiçoar sua técnica de xilogravura (PANOFSKY, 1955).

Dürer teve contato, durante e após sua formação, com artistas das regiões compreendidas hoje pela Holanda, França, Suíça, Alemanha e Itália em duas oportunidades, tendo sido tais intercâmbios fundamentais para a difusão do renascimento italiano na Alemanha (PANOFSKY, 1955). Ao longo de sua vida conheceu diversas outras cidades, contudo nos interessam, para essa pesquisa, as viagens que possivelmente influenciaram sua produção de estudos de trajes.

Em 1491, partiu para visitar Martin Schongauer, em Colmar, no Alto Reno. Porém, ao chegar ao local, em 1492, recebeu a notícia de que o mestre estava morto. Provavelmente, a família do artista permitiu que Dürer entrasse em contato com as obras deixadas por ele. Em seguida, Dürer partiu para Basileia, onde foi contratado para realizar xilogravuras para um livro (WOLF, 2006). Como se pode deduzir, devido à origem familiar e aos trabalhos executados em oficinas gráficas, Dürer tinha clara noção da facilidade de comercialização de figuras que estampassem cenas e figuras exóticas ou típicas no mercado editorial da época.

Chegou a Strasbourg por volta de 1493, onde fez seu famoso autorretrato (ALBRECH, 2021), que hoje se encontra no Louvre. Em maio de 1494, retornou a Nuremberg com a notícia de que seu pai lhe arranjava uma noiva, Agnes Frey, também filha de ourives, com quem se casou em julho daquele ano.

No outono de 1494, partiu para sua primeira viagem à Itália, chegando a



Veneza e retornando a Nuremberg na primavera de 1495. Nesse período, desenvolveu forte amizade com o patricio Willibald Pirckheimer, com quem trocou diversas correspondências ao longo de sua vida.

Em 1500, Dürer começou um intenso estudo da teoria da proporção humana. Realizou outro famoso autorretrato, este localizado hoje em Munique, na *Alte Pinakothek* (SELBSTBILDNIS ..., 2021). O período que seguiu, até 1504, é marcado por uma grande e famosa produção acerca dos estudos da natureza, bem como a produção de gravuras em cobre de Adão e Eva, frutos dos estudos da proporção humana. Ao conhecimento do mercado editorial Dürer acrescentou a excelência técnica da representação da figura humana aos temas de interesse comercial.

Realizou sua segunda viagem à Itália em 1505, novamente chegando a Veneza onde executou trabalhos como o retábulo de altar “Festa de Nossa Senhora do Rosário”, para a Igreja de São Bartolomeu, colônia alemã, hoje localizado na Galeria Nacional de Praga (DÜRER, 2021), e a pintura “Cristo entre doutores”, hoje localizada no Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, em Madrid, ambos terminados em 1506 e que deram a ele a aceitação dos artistas locais (THYSSEN BORNEMISZA MUSEO NACIONAL, 2021). Nesse período, Dürer já era um artista conhecido, tendo seu trabalho copiado para além das fronteiras de seu território natal, razão pela qual, provavelmente, passou a assinar seus trabalhos com o monograma “AD”, por volta de 1497. Acredita-se, também, que o artista visitou cidades como Florença, Pádua e Bolonha (PANOFSKY, 1955).

Durante sua estada na Itália, Dürer entrou em contato com artistas mais humanistas e criou relações com Giovanni Bellini, precursor da chamada pintura veneziana no século XVI. Ao retornar à Nuremberg, em fevereiro de 1507, levou consigo os encantos do renascimento italiano. Apesar da consagração alcançada com contratos de grande porte como as obras citadas acima, nessa mesma época Dürer fez seus desenhos de trajes. As razões para que as produções analisadas neste texto tenham sido realizadas no mesmo período e algumas após as viagens à Itália não são localizadas, apenas deduzidas: o ambiente italiano, por alguma razão comercial ou de inspiração, marca a temporalidade dos estudos de trajes produzidos por Dürer.

Anterior a Dürer, tem-se poucas notícias de outros trabalhos artísticos destinados aos trajes, como os contratados pelo rei René d’Anjou, em 1478, cujo objetivo foi de reunir detalhes dos trajes usados pelos antepassados d’Anjou (PIPONNIER apud LIPOVETSKY, 1989, p. 31). Logo, o sucesso obtido por Dürer e sua importância na difusão dos princípios do Renascimento para



toda a Europa faz considerar que tenha sido ele, também, que instalou o gênero artístico de estudo de trajés.

Sem cogitar demarcações de origem, uma aproximação que se faz com Dürer e os seus sucessores é o encanto exercido pela Itália na formação de todos eles. Como Dürer, o artista Victor Meirelles produziu as pranchas com trajés regionais durante sua especialização na Península Itálica, como muitos outros artistas desde o século XV.

Em relação a Antoine Watteau, a pesquisa apoia-se na obra de Laura Ferrazza de Lima, que desenvolveu um estudo esmiuçado sobre a biografia do artista, fazendo uma crítica aguçada dos biógrafos consagrados. Ao longo de toda sua investigação, Laura Lima expõe as incertezas encontradas sobre a vida do artista em relação às datas, à sequência de acontecimentos e às pessoas que se envolveram com ele ao longo de sua trajetória. A escritora encara a biografia do autor como um mistério, mesmo já tendo sido pesquisada por diversos biógrafos do século XVIII, após a morte do pintor, como amigos e patrocinadores.

Watteau viveu de 1684 a 1721, tendo falecido aos 37 anos, vítima da tuberculose. De acordo com Laura Lima, ele teve origem humilde: seu pai e avô eram fabricantes de telha, sem que isso o impedisse de seguir seus impulsos artísticos, tendo apoio dos parentes em sua escolha profissional. Na sua infância, foi aprendiz de um mestre em sua cidade natal e por ter notado seu péssimo trabalho (LIMA, 2018) Watteau procurou outro professor. Desse modo, no ano de 1702, iniciou um trabalho dedicado à decoração teatral na Ópera de Paris, o que foi decisivo em sua relação com o figurino.

Como pintor, trabalhou para Étienne Desrais, dedicando-se à reprodução de quadros para a venda. Após isso, teve contato com Claude Gillot de quem foi aprendiz. A partir desse momento, Watteau voltou sua atenção para trajés. Também, o artista passou por diversos outros mestres, bem como por diversas maneiras de pintar.

Antoine Watteau, já como profissional maduro, concorreu ao *Prix de Roma* ofertado anualmente pela Academia Real de Pintura, no qual tirou segundo lugar (LIMA, 2018). Por conta da excelente produção alcançada no certame, o artista foi convidado a ingressar na Academia como professor. É a partir desse episódio que seu número de admiradores aumentou e que seu estilo passou a ser copiado, como reconhecimento de um talento próprio, artístico e não mais o de um mestre de ofícios.

Naquela ocasião, Watteau foi convidado por Pierre Crozat (1665 – 1750), importante colecionador de arte do período, a passar um tempo em sua casa.



Ele proporcionou a Watteau uma oportunidade ímpar de aprendizado devido ao rico acervo existente em sua moradia, além de inserir o artista num círculo de compradores e pessoas interessadas em artes e em uma vida boêmia.

Lima salienta que Antoine Watteau foi tido como um estranho em sua época. Um indivíduo dotado de maneiras demasiadamente modernas para o período em que viveu, o que contribuiu para seu destaque póstumo. Por fim, “[...] o mais importante a destacar é que, em todas as suas manifestações artísticas, o traje parece ser um ponto de interesse sobre o qual ele se dedica de forma bastante particular.” (LIMA, 2018, p. 57).

Watteau, diferente de Dürer pelos recursos financeiros e pela origem familiar distante das artes, se formou, contudo, como o artista alemão exercendo a própria arte, circulando entre ateliês e prestando serviços que o consagraram. Por outro lado, mesmo tendo desejado, Watteau nunca foi à Itália e aprendeu com os grandes mestres italianos que copiou nos salões de Crozat. A paixão pelos trajes provinha do exercício de figurinista e devido a isso não é o traje exótico ou regional que ocupa suas produções, mas os dos tipos sociais que seriam incorporados pelos personagens teatrais.

Victor Meirelles de Lima, nascido em 1862, na Ilha de Santa Catarina, no Brasil, iniciou sua carreira artística na Academia Imperial de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, aos 15 anos. Segundo os biógrafos, como Teresinha Franz, Meirelles desde criança teve aulas de desenho na sua cidade natal e foi considerado portador de grande talento (FRANZ, 2014). Seu primeiro professor foi Mariano Moreno que, após alguns anos, declarou que “já havia esgotado as cópias de suas coleções de estampas litográficas e dos poucos mestres de desenho em Santa Catarina, todos sabiam menos que Victor.” (FRANZ, 2014, p.45).

Também o biógrafo José Leão Ferreira Souto (1879) ressaltou que, ainda criança, Meirelles ganhou uma caixa de tintas simples e com elas fazia flores de aquarela à ponta do pincel, como os miniaturistas em marfim, sendo que tal técnica foi presente na sua pintura na fase adulta.

Aos 14 anos, apadrinhado pelo Conselheiro Jerônimo Francisco Coelho, que demandou do jovem “uma vista panorâmica da capital catarinense”, foi mandado para o Rio de Janeiro, contando com o apoio do senador José da Silva Mafra e de alguns parentes cariocas. Félix-Emile Taunay (1795-1881) era diretor e professor quando o jovem catarinense se tornou aluno da Academia Imperial de Belas Artes, em meados de 1847 (ROSA, 1982).

Seguindo a tradição acadêmica, por dois anos Meirelles esteve matriculado



na Classe de Desenho, ministradas por Manoel Joaquim de Melo Corte Real e Joaquim Inácio da Costa Miranda Júnior. Comprovando sua agilidade no manejo do desenho, a partir de 1849 até 1852 frequentou as Classes de Pintura Histórica, tendo como professores Manuel de Araújo Porto-Alegre e José Correia de Lima (ROSA, 1982).

Do primeiro professor, Mariano Moreno, até a admissão nas classes de pintura, foram em torno de 10 anos de aprendizado do desenho que Meirelles realizou. Nestes anos todos, mesmo sem constar nos registros dos programas de ensino uma atenção particular para o aprendizado do panejamento e da representação de trajés, tanto no Brasil como na Europa, Meirelles pôde observar em seus mestres acadêmicos e nos grandes pintores da história da arte de sua época, a quem deveria render devoção, um tipo de exercício obrigatório: a representação dos trajés, com suas peculiaridades e tradições. Tal atenção detalhada ao tecido e seus efeitos sobre um corpo em movimento foi reclamada por Porto-Alegre na carta em que comenta o envio de Salomé com a cabeça de São João Batista⁵, bem como estava na base do ensino professado pelo mestre Consoni, discípulo de Tommaso Minardi, o desenhista esmerado da Academia de São Luca (SANT'ANNA, 2020, p. 42-48).

Chegou a Roma em 1853 mediante o prêmio recebido na academia brasileira e, além da capital italiana, passou, supostamente, por Florença e realizou viagens pelo sul e norte da atual Itália, conforme recomendações de Porto-Alegre.

Em Roma, nos seus três anos de pensionato, foi aprendiz de Nicolas Consoni, seguindo a diretriz do grupo dos Nazarenos que valorizaram a arte de temas religiosos e a pureza dos fins e técnicas da pintura. Com esse repertório e imbuídos da missão de reabilitar a arte pela religião e, conjuntamente às tradições germânicas, valorizaram o desenho e contribuíram para a “riqueza imagística do *pathos* romântico alemão.” (ZANINI, 2011, p.199).

Meirelles chegou a Paris no começo de 1857 e, em 05 de março, Léon Cogniet assinou o documento da *École Impériale et Spéciale de Beaux Arts*, admitindo-o como aspirante da Classe de Pintura, cuja matrícula passou a ser a 4391 (SANT'ANNA, 2020, p. 31).

Portanto, mesmo no século XIX, numa tradição fomentada por Dürer, admirada por Watteau e aprendida por Meirelles, o desenho tinha lugar privilegiado na formação do artista, no qual o domínio da técnica consistia num regime escópico renascentista (JAY, 1993), em que a perspectiva e a representação deveriam corresponder ao natural do corpo humano ou da



natureza, a partir de um ponto pré-determinado e fixo. Essa concepção se manteve viva, mesmo após tantos séculos e reformas existentes nas academias de arte, porque quem se consagrava nelas eram aqueles que não ousavam contestar os modelos provindos da tradição, dos grandes Mestres, entre eles Dürer e Watteau.

A formação artística

As contribuições de Leon Battista Alberti, com a escrita de tratados sobre a pintura, que datam a partir de 1453, corroboram a dissociação de status entre o artesão e o artista. A sociedade europeia também vivenciava a mudança para um *ethos* mais humanista. A aproximação das artes às ações divinas – como, por exemplo, Deus esculpindo Adão em barro – trouxe aos artistas um novo status, além do apoio do papado (LANEYRIE-DAGEN, 2013). O que antes era visto como uma tarefa puramente mecânica e técnica passou a ser compreendido como algo intelectual e, então, diversos estudos voltaram-se à compreensão da arte no sentido filosófico, porém também para desenvolvimento de cânones de proporção humana, perspectiva e outros aspectos técnicos. Dentre eles se destacam os escritos de Leon Battista Alberti (1435), Leonardo Da Vinci (1490-1517), de Albrecht Dürer (1500) e, mais tarde, de Ticiano Vecellio⁶ (1530).

A formação artística no século XV ganhou, aos poucos, nova estrutura acadêmica a partir de 1438, sob o patrocínio de Cosme de Médici. Marsílio Ficino, um dos protegidos da Família Médici, a partir de 1460, em Florença, fez florescer o conhecimento do pensamento clássico, o que constituiu a chamada Academia Platônica, centrada no renascimento filosófico das obras de Platão (PEVSNER, 1999).

A diferenciação entre o artista e o artesão ganhou ainda mais força no século XVI. Em 1563 nasceu, sob orientação de Vasari, a Academia de Desenho de Florença, cujo primeiro diretor foi Michelangelo, acompanhado de 36 artistas. A instituição da escola formalizou e regulamentou a formação do artista que, até então, se dava de maneira livre na condição de aprendizes de grandes mestres. Com a fundação da Academia e a contínua produção de tratados de arte, como o famoso livro de “A vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos” – 1ª edição de 1550 – a formação do artista tomou rumos próprios, sendo que, além de biografias de artistas do Renascimento, a partir da 2ª edição de 1568, a segunda parte do livro de Vasari é composta de tratado das técnicas empregadas, criando-se plano didático para o aprendizado da arte.



Em Roma, a Academia de San Luca é fundada em 1577, porém só recebeu matrículas depois de 1593. Na França, o Estado Absolutista, comandado por Luís XIV, inaugurou a Academia Real de Pintura e Escultura, em 1648.

Os tratados da proporção humana de Dürer e os estudos de Da Vinci foram precursores do novo sistema acadêmico na Europa. O desenvolvimento dos cânones da representação humana e da perspectiva trouxe para a formação artística a centralidade no ensino do desenho. A cópia das obras consagradas já era uma prática recorrente, que foi incorporada aos métodos educacionais com uso de estampas e moldagens em gesso, chegando, em último nível, ao desenho de modelo vivo (PEREIRA, 2016).

Outro aspecto que se mantinha na formação artística na Europa era a realização de estágios em ateliês, porém em paralelo aos estudos na academia. A novidade surgiu em 1663, com a instauração de concursos como o Grande Prêmio de Roma, na França. Trata-se do modo de avaliação e progressão da formação dos estudantes, sendo o último o mais importante, pois conferia ao vencedor uma bolsa de estudos em Roma.

Com a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, nasceu a primeira academia brasileira. A Academia Real de Belas Artes, no entanto, ficou só no papel e somente no império teve suas portas abertas às primeiras matrículas sob o nome de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), em 1827.

Segundo Pereira (2016), a estrutura organizacional da academia recebeu algumas alterações com relação às europeias, mas, pedagogicamente, o modelo tradicional centrado na cópia e no desenho se manteve com pequenas alterações. Ressalta-se ainda que a academia do Rio de Janeiro não possuía o sistema paralelo de ateliês, sendo o aprendizado com os mestres realizado na própria instituição.

De acordo com o sistema de ensino do período, para o efetivo aprendizado, os alunos seguiam uma ordem de determinadas técnicas que deveriam ser dominadas para que então fossem avaliados: “primeiro, o ensino do desenho, começando pelas cópias de estampas; depois moldagens em gesso; e, finalmente, o desenho de modelo vivo. Só depois do domínio do desenho o aluno poderia passar para a pintura.” (PEREIRA, 2016, p. 49).

O desenho, que surgiu como principal componente pedagógico desde o princípio da academia na Itália, reiterou sua importância na academia brasileira.

Ao traçar estas ligeiras linhas sobre a formação do artista a partir do final século XV até a época de Meirelles, importa situar o leitor sobre a centralidade do desenho no percurso dos artistas e, desta maneira, evidenciar que a análise dos trajes por eles desenhados implica observar um modelo perpetuado na longa duração.



Que venham os desenhos.

Os estudos de trajés

Como indicado na introdução, a análise dos desenhos coletados foi realizada a partir da descrição e classificação dos elementos iconográficos presentes no suporte, nomeado como prancha neste estudo. O esforço classificatório dos elementos formais e compositivos dos desenhos teve como objetivo aguçar o olhar da equipe sobre a produção de cada artista e fazer em seguida comparações entre eles. Para isto foi operada a descrição do conteúdo iconográfico do corpus pesquisado e posterior quantificação conforme disposição das figuras, as representações de gênero, posições das figuras e das ambiências produzidas, entre outros. Na etapa seguinte organizaram-se sete agrupamentos conforme a recorrência na produção dos três artistas. São eles: casais; cavaleiros; bebês de colo; figuras sentadas com paisagem à volta; figuras em pé; presença de instrumento musical; ausência e presença de ambiência.

Albrecht Dürer

São 11 imagens encontradas na Gallica, produzidas entre os anos de 1496 e 1514. Nesse total, estão representadas 13 figuras masculinas e 7 femininas.

Figura 1 - Albrecht Dürer, *L'oriental et sa femme*, 1496, litografia, 10.5x7.7 cm



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie.

Além disso, há uma criança sendo representada junto a um casal no colo da figura feminina. É possível visualizar que a maior parte das figuras está posicionada verticalmente, enquanto duas, presentes na mesma prancha e outra, que está sobre um cavalo, estão flexionadas.

Em relação à distribuição das figuras nas pranchas, identificou-se que 7 pranchas possuem 2 figuras em primeiro plano, 1 prancha possui 3 figuras lado a lado, enquanto o restante apresenta uma única figura. Isso se deve ao fato de que a maioria das produções abordadas retrata pares com uma figura masculina e



outra feminina. Ainda, no que tange à representação de casais em Dürer, fica notória uma característica sobre a maneira como essas obras foram intituladas em 5 casos. Percebeu-se que em toda a produção catalogada para esse trabalho, os títulos das pranchas possuem cunho descritivo e provavelmente foram elaborados pelo acervo que as conserva, nesse caso a Gallica, e não pelo próprio autor. Nesse contexto, 5 das 7 litogravuras de casais configuram-se de modo que apenas a figura masculina detém uma ocupação social – como camponês ou cozinheiro – explicitada pelo título, enquanto, a figura feminina é nomeada apenas como “mulher”, como exemplificado na Figura 2.

Figura 2 - Albrecht Dürer, *Le paysan et sa femme*, 1497, litografia, 10.8x7.6 cm



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie.

No que diz respeito aos traços e às técnicas, nenhuma das pranchas possui cores na produção em litogravura⁷. Há uma dedicação no posicionamento de luz e sombra, além do panejamento e uma grande diversidade de roupas, coberturas de cabeça e coberturas de pés. Também ocorreu um investimento nas expressões faciais. Sobre a ambientação, há tanto pranchas com detalhamento nesse sentido, quanto pranchas em que apenas o chão é representado além das figuras centrais. Quando a ambientação é trabalhada, o que se vê são majoritariamente cidades ao entorno e paisagens naturais de maneira a contextualizar as figuras. Pode-se citar o fato que em 10 casos, uma das figuras das pranchas segura algo



nas mãos, sendo os objetos desenhados: um instrumento musical, uma espada, uma bolsa, um arco e flechas, um cesto, uma galinha, alabarda e a ocorrência de dois chicotes.

No tocante à ambiência, vale enaltecer em especial a última prancha catalogada (Figura 3) em que é localizado, além do casal em primeiro plano e toda natureza visualmente descrita, um esqueleto quase imperceptível entre as árvores, portando uma ampulheta, compondo uma narrativa que sugere diversas interpretações. No entanto, a presença desses detalhes não deixa de lado o foco principal de toda a produção, que são as figuras e seus respectivos trajés.

Figura 3 - Albrecht Dürer, *La promenade*. 1497, litografia, 19.7x12.2 cm



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie.

Aprofundando-se o olhar sobre as características dos conteúdos das pranchas de Dürer, nota-se que é retratado, diversas vezes, o imaginário do cavaleiro europeu, que fica perceptível pela presença dos casais e das representações de figuras masculinas e femininas cavalgando, algo que é fruto da própria época em que o artista produziu as pranchas.

Por fim, a identificação do artista é feita na própria prancha por meio do monograma AD, configurando uma assinatura que, por vezes, interagem com a pintura.



Antoine Watteau

As imagens catalogadas do artista Watteau são no total de 214 pranchas. Encontradas igualmente na Gallica, são litografias produzidas entre 1726 e 1731, principalmente, por François Boucher a partir de desenhos, cuja data é desconhecida.

No tocante à quantificação das figuras, algumas pontuações se fazem pertinentes: são majoritariamente representações masculinas, somando 106 em comparação a 90 figuras femininas e 9 figuras infantis. Estão representadas verticalmente 121 figuras humanas, enquanto 84 são apresentadas de maneira flexionada, sendo destas a maioria de figuras femininas.

A grande extensão da obra fez com que fosse separada em dois grupos distintos: representações de povos orientais, de maior parte chinesa e uma representação do Nepal, e os desenhos que podem ser identificados como esboços ou figuras de tipos ocidentais.

O primeiro grupo é composto de 16 pranchas, contendo 18 figuras. Em cada prancha há título que descreve a cena produzida, acompanhada de outra inscrição em letras maiúsculas (sem idioma identificado). Vale ressaltar que o acervo Galli apresenta os mesmos títulos para sua catalogação. Ademais, há sempre a assinatura do artista, além da assinatura do litógrafo. Todas as pranchas pertencentes a esse grupo possuem uma nota, indicando a proveniência do Gabinete Real francês⁸.

Figura 4 - Antoine Watteau, *Femme chinoise de Kouei Tchéou*, litografia



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie.



Faz-se notório o grande detalhamento no que concerne à ambiência nesse grupo, e, também, um grande cuidado em demonstrar expressões e ações que essas figuras realizam, como, por exemplo, tocar um instrumento de cordas, observar algo, se abanar, entre outros. Todos os 15 arquivos são compostos de uma única prancha, com exceção de um deles, que é composto de duas, como observado acima.

Figura 5 - Antoine Watteau, *Soldat vu de trois-quarts; Cavalier vu de dos et de trois-quarts, tourné vers la gauche*, 1726, litografia, 28x45.7 cm



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie.

O segundo grupo contém 198 pranchas, das quais algumas estão dispostas em composições duplas ou quádruplas. Possuem um título descritivo para cada representação de figura, desenvolvido posteriormente pela Gallica. A identificação do autor é feita pela assinatura de iniciais abaixo de cada figura. Nota-se que, nessa parte da produção de Watteau, há composições mais trabalhadas que outras no quesito ambiência. Há presença de figuras e de ambientações inacabadas, bem como a ausência de um desenvolvimento de expressões faciais nas figuras e de desenvolvimento de luz e sombra – que recorrentemente se deu por hachuras – e de panejamento. Percebem-se também variações na identificação do artista, que por vezes se dá em forma de monograma e, em outras por meio de assinatura, visível na Figura 5.

Outrossim, é notório que em todas as figuras dessa parcela da produção existe uma numeração feita a lápis na parte inferior da pintura, mas que não foi seguida para a realização deste artigo.

Durante a análise, encarou-se esse grupo de obras de Watteau como trabalhos de figurino, haja vista a simplicidade das poses desenhadas, comparadas com as do primeiro grupo, que estão bem mais detalhadas. Ademais, há uma grande variedade de pose, havendo inclusive a ocorrência de uma mesma figura ser retratada frontalmente, de lado e de costas⁹.

Apesar da separação entre grupos dentro da catalogação, é possível reiterar que todas têm como objetivo primordial os trajés. Além disso, não há a presença de cores em nenhuma obra catalogada, grande parte das figuras interage com algum objeto, bem como há pluralidade de acessórios e coberturas de cabeça e de pés, há muitas variações de poses e posições e não se percebe a interação de figuras entre si em uma composição. Foi observado, ao longo de toda análise e catalogação das pranchas de Watteau, um interesse em trajés, além das camadas nobres da sociedade em que estava estabelecido. O artista teve como foco a representação de tipos populares e da comédia francesa e italiana, segundo Laura Ferrazza de Lima, que acrescenta ainda: “[...] Watteau nem sempre aborda a moda da época de maneira exata. Ele mescla elementos do teatro e até mesmo peças usadas em outras épocas e lugares.” (LIMA, 2018, p.46).

Victor Meirelles

A partir de três acervos, dois públicos e um privado, foram contabilizados 166 trabalhos desenvolvidos por Victor Meirelles e que se enquadram no grupo de Estudos de Trajes, sendo esses acervos o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Victor Meirelles e dois colecionadores particulares de Santa Catarina (SANT'ANNA, 2020).

A coleção está dividida entre pinturas coloridas e desenhos em preto e branco. O primeiro grupo conta com 104 imagens e, dentre elas, 36 referem-se ao masculino e 70 ao feminino. Ainda contempla 63 figuras verticalizadas e 43 flexionadas. Os desenhos por se caracterizarem francamente como esboços não são incluídos neste estudo comparativo com Dürer e Watteau, mesmo que alguns dos trabalhos do artista setecentista tenham a mesma característica.

Nas pranchas coloridas de Meirelles, diversas ocupações sociais estão representadas, como religiosos, pescadores, trabalhadores do campo e exercendo atividades domésticas e de repouso, como mulheres portando jarros, diante do fogo, encostadas em muros, sentadas em cadeiras, com instrumentos musicais etc.

De todas as pranchas que foram produzidas nessa coleção, apenas uma possui cenário que permite distinguir uma ponte ao fundo da figura. As demais



enfocam exclusivamente o traje detalhadamente sobre um suporte de corpo humano. Não há preocupação com as expressões faciais das figuras e nem com a singularidade dos tipos corporais existentes. A proporção canônica de 8 cabeças é utilizada uniformemente. Além disso, algumas figuras estão inacabadas, sendo possível visualizar o traço de grafite deixado em partes do papel pelo artista, além da falta de detalhes na fisionomia, como olhos e íris, tal qual é possível perceber na Figura 6.

Figura 6 - Victor Meirelles de Lima, *Estudo de Traje - MVM0009*, 1853, aquarela sobre papel, 28,6 x 20,1 cm



Fonte: Museu Victor Meirelles.

Considera-se a roupa como a única preocupação do desenhista. Assim, pode-se notar a grande dedicação com as formas: o panejamento, a luz e sombra e a representação de bordados e tecidos conforme os cânones estabelecidos na formação clássica, como exemplificado na figura 7.

Mara Rúbia Sant'Anna / Natália Régis / Felipe Fonseca
A formação artística e representação de trajes:
comparações entre Dürer, Watteau e Meirelles

Figura 7 - Victor Meirelles de Lima, *Estudo de Traje - MVM0179*, 1853, aquarela sobre papel, 30,5 x 18,0 cm



Fonte: Museu Victor Meirelles.

A produção foi realizada entre os anos de 1853 e 1856. As obras encontram-se majoritariamente em folhas retangulares, havendo poucas em formato ovalado ou redondo. As pranchas têm, em média, 35 centímetros por 25 centímetros e abarcam as técnicas de aquarela sobre papel, óleo sobre cartão, grafite e carvão sobre papel, entre outras. Além disso, pode-se notar que geralmente o título não se deu pelo artista, assim como não há assinatura na maior parte delas, exceção feita ao grupo em posse de colecionadores particulares, ou seja, as que foram comercializadas pelo próprio Meirelles.

Realizada a descrição das generalidades encontradas nos 391 trabalhos de Dürer, Watteau e Meirelles, tendo cotejado as biografias e a formação geral oferecida a eles como artistas herdeiros de uma tradição clássica nas artes, chega-se ao momento de estabelecer a comparação a partir das obras e mediante os sete agrupamentos organizados.

Comparações entre Dürer, Watteau e Meirelles

Diante do objetivo de comparar o estudo de trajes dos artistas selecionados, organizaram-se trios de pranchas, levando-se em consideração sete grupos de catalogação: casais, cavaleiros, bebês de colo, figuras sentadas com paisagem,

figuras em pé, pranchas com ambiência, pranchas sem ambiência e figuras com instrumentos musicais. Elegeram-se tais categorias tendo em vista que são tipos de produções que Dürer, Watteau e Meirelles têm em comum, para que seja possível visualizar distanciamentos e proximidades de forma mais efetiva entre eles.

Inicialmente, realizou-se uma análise de conteúdo dessas produções e, em segundo momento, voltou-se o olhar para as questões das formas e das técnicas utilizadas – frutos da formação artística recebida – evidenciando-se a direção da luz, a volumetria das vestimentas representadas, se havia preocupação em enfatizar a estrutura óssea e muscular nas figuras, os recursos usados para representação, tais como as hachuras e a aquarela e, por fim, o nível de detalhe nas ambiências.

No que tange à análise das informações presentes nas pranchas, algumas características se fazem visíveis. Em relação ao primeiro grupo, **casais** (Figura 8), é possível perceber pontos em comuns entre os três desenhos escolhidos, como a “troca de olhares” entre as figuras e a existência do contato físico - nas produções de Meirelles e Dürer a figura masculina abraça a feminina e na de Watteau as figuras estão de mãos dadas. Em todas as pranchas, a figura masculina está à esquerda da feminina, evocando uma relação de autoridade e hierarquia. Além disso, pode-se dizer que são produções que possuem bastantes detalhes na representação da vestimenta, possibilitando notar que há convergências nas vestes das figuras: em todas elas há ocorrência de cobertura de cabeça e todas as figuras masculinas vestem uma capa.

Figura 8 - (a) Albrecht Dürer, *La promenade*, 1497, litografia, 19,7 x 12,2 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *Couple se tenant par la main, vu de dos*, 1726, litografia, 45,7 x 28,1 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MNBA1576*, 1853, aquarela sobre papel, 28 x 22,5 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Layout por Natália Régis.



Sobre o grupo de pranchas com desenhos de **cavaleiros** (Figura 9), nota-se que em nenhum caso a figura está posicionada frontalmente: nas representações de Dürer e Meirelles a figura está em três quartos, com a cabeça virada para o lado e, na de Watteau, a figura está de costas. Todas as figuras foram feitas segurando algum objeto, dessa maneira compõem uma ambiência, que se mostra muito bem detalhada em Dürer. Ainda, na questão de ambientação, os artistas Dürer e Watteau evocaram a figura de cavalos para compor a cena e ambos também expressam movimentação em suas composições. Já em Meirelles, a ênfase está no cavaleiro e não no animal, cujas linhas apenas sugerem a presença. Por último, pode-se visualizar a padronização das vestimentas nesse conjunto de pranchas, de modo a reafirmar que se trata de figuras de cavaleiros.

Figura 9 - (a) Albrecht Dürer, *Le grand courier*, 1494, litografia, 10 x 11,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *Cavalier vu de dos et de trois-quarts, tourné vers la gauche*, 1726, litografia, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MVM0036*, 1853, óleo sobre papel colado em cartão, 28 x 45,7 cm, 28 x 22,5 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Layout por Natália Régis.

Na divisão de pranchas que retratam **bebês de colo** (Figura 10), destacaram-se figuras femininas que seguram as crianças no colo em todas as cenas. Na produção de Dürer, ainda é representada uma figura masculina junto àquela. Outra característica desse artista nessas produções é a retratação de traços orientais na fisionomia das figuras e a presença da nudez do peito da mulher que evoca o ato da amamentação. Ainda sobre a feminilidade nessas pranchas, é possível perceber que, mesmo tendo nos braços a criança, as figuras femininas não interagem diretamente com elas, haja vista que em todos esses desenhos é demonstrado um “olhar perdido”, sugerindo a anulação feminina.



Figura 10 - (a) Albrecht Dürer, *L'oriental et sa femme*, 1496, litografia, 10,5 x 7,7 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *Femme assise, une fillette sur ses genoux*, 1728, litografia, 46 x 28,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MVM0060*, 1853, aquarela sobre papel, 28,6 x 20,7



Fonte: Museu Victor Meirelles. Layout por Natália Régis.

Nas pranchas de **figuras sentadas** (Figura 11) acompanhadas de paisagens, é notória a predominância das representações femininas, havendo a ocorrência de uma masculina somente pelo artista Dürer. Em todas as pranchas, se pode perceber a preocupação em marcar a localização através da ambiência bem trabalhada. Assim, visualiza-se a retratação de uma cidade portuária, uma localidade na China e a representação da Ilha de Ischia¹⁰, respectivamente.

Figura 11 - (a) Albrecht Dürer, *Les offres d'amour*, 1495, litografia, 10 x 11,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *Kouï Nou ou Jeune fille Chinoise*, 1731, litografia, 19,5 x 14,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MVM0065*, 1853, aquarela sobre papel, 13 cm (diâmetro)



Fonte: Museu Victor Meirelles. Layout por Natália Régis.

Mara Rúbia Sant'Anna / Natália Régis / Felipe Fonseca
A formação artística e representação de trajes:
comparações entre Dürer, Watteau e Meirelles



As produções das **figuras em pé** (Figura 12) dos três artistas emanam estruturação e rigidez. Em todas as pranchas são representadas figuras masculinas, com coberturas de cabeças e predomina o detalhamento das roupas e ambiência, com exceção da representação de Watteau.

Figura 12 - (a) Albrecht Dürer, *Trois paysans en conversation*, 1497, litografia, 10,7 x 7,4 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *Un Vieilleur portant un doigt à son front*, 1726, litografia, 28,2 x 45,6 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie, (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MNBA1 0358*, 1853, óleo sobre papel, 29,5 x 21,7 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Layout por Natália Régis.

No conjunto de pranchas que representam **figuras sem ambiência** (Figura 13), é perceptível a ausência do desenho do rosto na maior parte dos casos, além de uma produção gráfica que demonstra ter sido feita por meio de traços rápidos. Já no caso das **figuras com ambiência**, (Figura 14) considera-se a preocupação em compor uma narrativa por meio da ambientação trabalhada. Unido a isso, ainda há a construção de uma fisionomia nas figuras através de pequenos traços no rosto, pautando-se no olhar, além da ocorrência do braço flexionado nas três produções, demonstrando gestualidade.



Figura 13 - (a) Albrecht Dürer, *Le cuisinier et sa femme*, 1496, litografia, 11 x 7,8 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *Femme debout vue de dos*, 1726, litografia, 45,7 x 28,1 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MNBA 1593*, 1853, aquarela sobre papel colada em cartão, 29,5 x 21,7



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Layout por Natália Régis.

Em relação à ambiência das pranchas, é perceptível que se dá de formas diferentes para cada um. Em Dürer ela se torna uma característica do próprio artista, visto que detalha ambientação, fisionomia e objetos que compõem a cena em todos os casos analisados, enquanto em Watteau e em Meirelles varia de acordo com a intenção do que quer ser representado.

Figura 14 - (a) Albrecht Dürer, *La dame à cheval et le lansquenet*, 1497, litografia, 10,8 x 7,7 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *La Sultane, [s.d.]*, litografia, [sem dimensões catalogadas], Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje – MNBA 10357*, 1853, óleo sobre papel, 29,3 x 21,6 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Layout por Natália Régis.



Por último, nas pranchas com **presença do instrumento musical** (Figura 15), é visível que esse objeto se apresenta como apoio para a composição da narrativa visual escolhida, unido ao detalhamento nas figuras, sobretudo no que se refere aos rostos e fisionomia. Há predominância da gaita e de figuras juvenis nas 3 pranchas.

Figura 15 - (a) Albrecht Dürer, *Le joueur de cornemuse*, 1514, litografia, 11,7 x 7,4 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (b) Antoine Watteau, *La Finette*, 1726, litografia, 45,7 x 28 cm, Bibliothèque Nationale de France, département estampes et photographie. (c) Victor Meirelles de Lima, *Estudo de traje* – MNBA 10352, 1853, óleo sobre papel, 27,5 x 22,3 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Layout por Natália Régis.

No que concerne às formas e técnicas usadas, de forma geral, percebe-se a predominância da posição da luz proveniente do canto inferior direito. Há uma grande preocupação na representação correta do panejamento nas vestimentas, que justifica os movimentos representados para as figuras. Nas produções de Watteau e Meirelles, o volume das roupas sugere mais vivacidade, ao contrário de Dürer, que representa as vestes com maior rigidez. Ainda sobre trajes, é possível notar que, mesmo com a distância temporal que separa os três artistas, cada conjunto de pranchas segue um padrão de vestimenta para o que está sendo representado.

É perceptível o cuidado ao representar a musculatura e a estrutura óssea em todos os artistas, tanto nas figuras, quanto nos animais, sendo muito mais presente nas produções de Dürer.

Sobre as técnicas utilizadas, destacam-se a hachura, utilizadas por Dürer

Mara Rúbia Sant'Anna / Natália Régis / Felipe Fonseca
A formação artística e representação de trajes:
comparações entre Dürer, Watteau e Meirelles



e Watteau, e a aquarela, exclusiva de Meirelles, o que cria uma distância na experiência estética, uma vez que essa técnica possibilita a presença das cores. Além disso, é visível a presença de elementos como o “pé acadêmico” nas pranchas, questões de forma que são fruto da formação recebida pelos artistas, independente das distâncias temporais e modelos formativos que cada um vivenciou.

Além dos aspectos formais e expressivos apontados acima, uma derradeira comparação está na destinação das obras à comercialização. Nos casos de Dürer e Watteau se evidencia o intuito editorial na própria maneira como a obra chega aos dias atuais, organizadas em folhas que foram comercializadas avulsas ou encadernadas em livro. No caso de Meirelles, cada prancha analisada é a original na qual o artista catarinense debruçou-se na composição apreciada. Todavia, as onze obras em posse de colecionadores particulares, com os diversos registros de transações comerciais no dorso dos papéis, escritos em italiano, alemão e português, atestam que o jovem pensionista em Roma desenvolveu seu Estudo de Trajes com o intuito de atender uma demanda permanente de “souvenir” artísticos dos pro-turistas do século XIX em Roma (SANT'ANNA, 2020, p. 191–205).

Sintetizando os argumentos e fechando o artigo

Salienta-se que nesses desenhos há indícios muito maiores do que os abordados na comparação acima. Cada indício permite evocar, além do conteúdo iconográfico, a formação artística que cada um recebeu, o tempo histórico vivido e as técnicas disponíveis e empregadas em sua época. Também se deve considerar os processos de reprodução que os trabalhos de Dürer e Watteau sofreram, bem como o de catalogação que nos permitiram acessar essas produções, pois eles interferiram nos sentidos que podemos obter.

Dürer teve sua formação quando a estruturação da academia ainda era incipiente e havia um campo de disputa entre artistas e artesãos. Seus estudos foram fundamentais para a estruturação do modelo acadêmico que pode ser encontrado nos anos seguintes até o presente, modelo este centrado na técnica do desenho, nas proporções e na perspectiva.

Watteau, apesar de não se ter certeza sobre sua formação acadêmica, como sujeito histórico foi influenciado por outros artistas inseridos na cultura academicista vigente em seu período e, assim, também é possível identificar a importância do desenho em suas obras e sua própria consagração no campo da



pintura, apesar de não ter sido em vida valorizado por ter exercido sua profissão no limiar entre o artista e o artesão, encarregado das decorações, cenários e figurinos da Ópera de Paris.

No tocante à produção de Meirelles, como artista do século XIX, ele herdou os tratados que Dürer formulou junto aos outros expoentes do século XV e XVI na arte clássica do Ocidente, bem como se viu constringido a seguir os modelos formativos e as normas estéticas vigentes em sua época, como Watteau o fez em seu tempo. Na efervescência das mudanças estruturais da sociedade europeia ao longo dos oitocentos, Meirelles também mostra, em sua formação, o trânsito entre o neoclassicismo da academia brasileira, o purismo dos estudos em Roma e mesmo o romantismo encontrado em Paris. Todavia, em seu estudo de trajes, se reafirma seus compromissos com a formação clássica que determinava a destreza do panejamento e, ao mesmo tempo, tal como Watteau e Dürer o fizeram, atendia um apelo de uma produção artística a serviço do mercado da arte.

Todos, Dürer com suas litografias, Watteau com seus figurinos e álbuns de imagens de trajes e, ainda Meirelles, com seus trajes aquarelados, atenderam ao apelo de um público que se encantava com a técnica e a tradição das representações de determinados trajes e figuras, como a mãe amamentando, o cavaleiro, o casal enamorado e os trajes que aludiam a uma tradição vestimentar.

Enfim, as características que foram apontadas ao longo dessa análise comparativa são capazes de evidenciar que apesar de haver uma distância temporal separando esses artistas, há um fio condutor que os coloca em um mesmo patamar: a atenção com os trajes como mote da produção artística e o cuidado com as técnicas de desenho e pintura, provenientes de um ensino de arte acadêmica. Isso não descarta o fato de que cada um possuiu seu próprio traçado, suas peculiaridades e sua própria poética.

O desenho era meio e fim da arte nos casos estudados e os trajes-tema de ampla aceitação do público, ávido consumidor das estampas e das estratégias de poder centradas na aparência corporal a partir da instalação do *ethos* moda no Ocidente (SANT'ANNA, 2007)¹¹.

Referências

ALBRECH. In: WIKIMEDIA. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Albrecht-self.jpg>. Acesso em: 26 jun. 2021.

DÜRER, Albrecht. *Růžencová slavnost*. Disponível em: <https://sbirky.ngprague>.



cz/dielo/CZE:NG.O_1552. Acesso em: 26 jun. 2021.

DÜRER, Albrecht. *BNF*. Disponível em: <https://bit.ly/3dipHs6>. Acesso em: 22 jun. 2021.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles: biografia e legado artístico*. Florianópolis: Caminho de dentro, 2014. v. 1. 304p.

JAY, Martin. Les régimes scopiques de la modernité. *Réseaux*, [s.l.], n. 61, p. 99-112, 1993.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. O artista, a formação e a questão social. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2013. v. 12: O artista, a formação e a questão social.

LEÃO [Ferreira Souto], José. *Victor Meirelles: monografia artística*. Rio de Janeiro: Typographia da Biblioteca Economica, 1879.

LIMA, Laura Ferrazza. *Quando a arte encontra a moda*. Porto Alegre: Zouk, 2018. 304p.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MUSEU D. JOÃO VI. *O novo museu D. João VI*. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaVI/> Acesso em: 20 jan. 2017.

MUSEU VICTOR MEIRELLES. *Coleção Victor Meirelles*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, [2021]. Disponível em: <https://bit.ly/2U8V6Gz>. Acesso em: 22 jun. 2021.

PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton: The Meriden Gravure Company, 1955. 164 p.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016. 360 p.

PEVSNER, Nikolaus. *Les académies d'art*. Paris: G. Monfort, 1999.

ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos; SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Rio de



Janeiro: Pinakothek, 1982.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *O jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajés*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020. 440 p.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007. 106 p.

SELBSTBILDNIS im pelzrock. Disponível em: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/XR4MOBgLQ1/albrecht-duerer/selbstbildnis-im-pelzrock> Acesso em: 26 jun. 2021.

THYSSEN BORNEMISZA MUSEO NACIONAL. *Albrecht Dürer*. Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/durer-albrecht/jesus-among-doctors>. Acesso em: 26 jun. 2021.

WATTEAU, Antoine. *BNF*. Disponível em: <https://bit.ly/3w3vqsi>. Acesso em: 22 jun. 2021.

WOLF, Norbert. *Dürer*. Köln: Taschen, 2006. 96p.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: Guinsburg, J. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 199 p.

Notas

¹A pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina – FAPESC. Contrato 2019TR645.

²Doutora em História (UFRGS, 2005), Pós-doutoramento na Université de Strasbourg (2011) e Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA (2017). Professora efetiva da UDESC, membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma instituição. Coordenadora do Laboratório de pesquisa Moda, Arte, Ensino e Sociedade - LabMAES.

³Graduanda no Bacharelado em Moda pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista no Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) no Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade entre 2018 e 2020.

⁴Graduando no Bacharelado em Moda pela UDESC. Bolsista PROBIC no Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade entre 2018 e 2020.

⁵Doc. I-h, 35, 56 (MUSEU D. JOÃO VI, 2017).

⁶Vecellio teve como mestre Giovanni Bellini, amigo de Dürer, no período em que este estava na Itália.

⁷Como é usual, desenhos figurativos como os aqui estudados são desenvolvidos em



papel antes de serem transferidos para a pedra, que será posteriormente a matriz da reprodução em série. Conforme a catalogação da obra no acervo Gallica, a técnica utilizada é litografia. O material acervado consiste na reprodução obtida e não no desenho original e nem na matriz em pedra. Todavia, como está convencionado, denomina-se a reprodução obtida como litogravura.

⁸Todavia, cabe salientar que Watteau não recebeu grandes encomendas da coroa Francesa (LIMA, 2018).

⁹Durante a contabilidade das figuras, considerou-se a variação de posição de uma mesma representação como uma figura distinta.

¹⁰Conforme se encontra inscrito na prancha.

¹¹Texto revisado gramaticalmente por Albertina Felisbino, doutora em Linguística (UFSC, 2005). Serviço contratado pelo Fundo de Apoio à Pesquisa de Santa Catarina (FAPESC), contrato 2019TR645.