

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES ESCOLA DE BELAS
ARTES

Paula Karoline de Carvalho

**ELISEU VISCONTI E AS PINTURAS DE NU FEMININO NO
FINAL DO SÉCULO XIX**

Rio de Janeiro
2019

Paula Karoline de Carvalho

**ELISEU VISCONTI E AS PINTURAS DE NU FEMININO NO
FINAL DO SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.

Rio de Janeiro

2019

REITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Profª. Denise Pires de Carvalho

COORDENADORA DO CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Profª. Ana de Gusmão Mannarino

FOLHA DE APROVAÇÃO

Paula Karoline de Carvalho. ELISEU VISCONTI E AS PINTURAS DE NU FEMININO NO FINAL DO SÉCULO XIX. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Área de concentração: História e Teoria da Arte.

Situação: () Aprovada / () Reprovada

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Mirian Nogueira Seraphim
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT)

Prof. Dra. Ana de Gusmão Mannarino
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que me apoiaram durante esse processo difícil mas recompensador de não desistir dos próprios sonhos. Ao longo dos últimos anos, a leitura e análise de tantos livros, dissertações, teses, artigos e obras de arte fizeram com que Visconti e suas pinturas se instalassem em minha mente. O desafio era conseguir colocar as ideias no papel. Hoje, depois de pensar em desistir mil vezes, de duvidar de minha capacidade, de passar por circunstâncias penosas, é uma alegria concluir essa etapa da graduação em História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Quero agradecer em especial à minha mãe, por ter sempre estado ao meu lado, me apoiando desde o começo na profissão que eu escolhi. A cada momento em que eu pensei em desistir, ela soube usar as palavras certas para me estimular e dar coragem para seguir adiante.

Não posso deixar de mencionar minha querida amiga Stéphanie, que leu cada capítulo dessa monografia e me deu dicas valiosas, e que a cada final de capítulo sempre escrevia uma mensagem de carinho e motivação, falando como a minha escrita estava melhorando cada vez mais. Obrigada por tudo, amiga.

À Isadora, por me acalmar na reta final, sem deixar a minha ansiedade levar o melhor de mim e, revisando o meu trabalho, não permitindo que as normas da ABNT me deixassem louca. Não tenho palavras para agradecer! Só posso dizer que tenho as melhores amigas do mundo.

De forma geral quero dizer o quanto fui feliz nesse “mundo” que é a UFRJ em que fiz amigos para a vida inteira, conheci professores incríveis, adquiri tanto conhecimento que tenho muito orgulho em dizer que fui aluna dessa instituição.

Quero agradecer à minha orientadora, Ana Cavalcanti, pela paciência durante esses anos, por ter me apresentado esse artista incrível que é Eliseu Visconti. Agradeço também pelos chás e as conversas sobre arte e vida, principalmente, por ser essa professora adorável e por me fazer aprender o verdadeiro significado na palavra “ensinar”. Serei eternamente grata pelas nossas horas juntas.

Por último, mas não menos importante, quero dedicar este trabalho ao meu pai (*in memorian*): onde quer que você esteja, quero que saiba que sou grata por tudo.

RESUMO

As obras de Eliseu Visconti, especificamente suas pinturas de nus femininos realizadas no final do século XIX na França, são o objeto dessa pesquisa. O trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo abordamos a vinda de Visconti para o Brasil, sua formação acadêmica no Rio de Janeiro e suas realizações como aluno até ser laureado com o prêmio de viagem à Europa em 1892. No segundo capítulo tratamos do nu feminino na arte no final do século XIX, expondo a complexidade desse período no qual se observa uma abundante produção artística de nus femininos, ao mesmo tempo em que as mulheres enfrentavam as limitações impostas por uma sociedade patriarcal. No terceiro e último capítulo analisamos alguns nus de Visconti comparando-os com obras similares de seus contemporâneos. Com este trabalho pretendemos mostrar o quanto Eliseu Visconti foi original e brilhante em suas escolhas artísticas.

Palavras-chave:

Eliseu Visconti; Pintura; Nu feminino; Erotismo; Final do Século XIX

ABSTRACT

Eliseu Visconti's works, specifically his paintings of female nudes made in the late nineteenth century in France, are the subject of this research. The work is organized in three chapters. In the first chapter we discuss Visconti's coming to Brazil, his academic background in Rio de Janeiro and his achievements as a student until he was awarded with a paid expense European Travel in 1892. In the second chapter we dealt with the feminine nude art at the end of the 19th century, exposing the complexity of this period in which there was an abundant artistic production of female nudes, while women faced the limitations imposed by a patriarchal society. In the third and last chapter we analyze some of Visconti's nude art comparing them with similar work of his contemporaries. With this work we aim to show how original and brilliant Eliseu Visconti was in his artistic choices.

Keywords:

Eliseu Visconti; Painting; Feminine nude art; Erotism; nineteenth century

AUTORIZAÇÃO

Eu, PAULA KAROLINE DE CARVALHO, portadora do DRE 110132509, AUTORIZO a Escola de Belas Artes da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do SiBI.

Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2019.

(Assinatura)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>Nu Masculino</i> – pintura de Eliseu Visconti (1892)	23
Figura 2	Colagem de quadros de Monet - <i>Catedral de Rouen</i>	33
Figura 3	<i>Juventude</i> – Eliseu Visconti (1890)	49
Figura 4	<i>A Caboclinha</i> – Eliseu Visconti (1891)	50
Figura 5	<i>Nu Feminino</i> – Eliseu Visconti (1894)	51
Figura 6	<i>A Modelo</i> – Eliseu Visconti (1895)	52
Figura 7	<i>Sonho Místico</i> – Eliseu Visconti (1897)	54
Figura 8	<i>Nu Feminino</i> – Eliseu Visconti (1894)	56
Figura 9	<i>Nu Feminino com véu</i> – Eliseu Visconti (c.1894)	56
Figura 10	<i>Estudo de Mulher</i> – Rodolfo Amoedo (1884)	58
Figura 11	<i>Dorso de Mulher</i> – Eliseu Visconti (1895)	60
Figura 12	Esboço de <i>Desenho de Mulher</i> em crayon sobre papel	60
Figura 13	<i>O Modelo</i> – Eliseu Visconti (1895)	62
Figura 14	<i>Lady Godiva</i> – John Maler Colier (1897)	63
Figura 15	<i>Oréadas</i> – Eliseu Visconti (1899)	66
Figura 16	Foto de uma das ninfas de <i>Oréadas</i>	68
Figura 17	<i>Nymphes et Satyre</i> – William Bouguereau	69
Figura 18	<i>Gioventù</i> – Eliseu Visconti (1898)	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE ELISEU VISCONTI	14
1.1 Vinda ao Brasil e o começo de sua educação artística	14
1.2 Liceu de Artes e Ofícios (1883-1885)	15
1.3 Academia Imperial de Belas Artes (1885-1889)	16
1.4 Escola Nacional de Belas Artes (1890-1892)	19
1.5 Concurso do Prêmio de Viagem ao Exterior (1892)	21
1.6 Seus anos em Paris (1893 – 1900)	25
1.6.1 Prêmio de viagem - Paris	25
1.7 Movimentos artísticos do final do século XIX	31
1.7.1 Realismo	32
1.7.2 Impressionismo	32
1.7.3 Art Nouveau ou Arte Nova	34
1.7.4 Simbolismo	35
1.7.5 Pré-Rafaelismo	36
1.7.6 Exposições Universais	36
2 O NU FEMININO	38
3 NUS VISCONTIANOS	43
3.1 Nu Viscontiano em debate	48
3.2 Análises de Pinturas de Visconti	48
3.2.1 <i>Juventude, (1890)</i>	49
3.2.2 <i>A Caboclinha (1891)</i>	50
3.2.3 <i>Nu Feminino (1894)</i>	51
3.2.4 <i>A Modelo, (1895)</i>	52
3.2.5 <i>Sonho Místico (1897)</i>	54

3.3	Comparações	56
3.3.1	<i>Nu Feminino</i> , 1894	56
3.3.2	<i>Dorso de Mulher</i> , (1895)	60
3.3.3	<i>O Modelo</i> , (1895)	62
3.3.4	<i>Lady Godiva</i> (1897) – John Maler Colier (Londres, 1850 – 1934)	63
3.3.4.1	Comparação <i>O modelo</i> x <i>Lady Godiva</i>	64
3.3.5	<i>Oréadas</i> – 1899	66
3.3.6	<i>Nymphes et Satyre</i> (1873) de William-Adolphe Bouguereau (1825–1905)	69
3.3.7	Comparação <i>Oréadas</i> x <i>Nymphes et Satyre</i>	71
3.3.8	<i>Gioventù</i> (1898)	73
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	Referências Bibliográficas	78

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo abordar de que forma o nu feminino foi retratado no final do século XIX no campo da arte, pois o mesmo possui diversas facetas e estilos. Também pretendemos evidenciar a erotização de determinados quadros. O século XIX foi uma época extremamente conservadora em relação à mulher, no entanto, seus corpos eram vistos e apreciados em grande parte do meio artístico. A isso soma-se o fato de que há uma linha tênue entre o nu acadêmico e o erótico. Esses aspectos porém, embora importantes e necessários de serem estudados, não podem ocultar as próprias obras que são nossos objetos de estudo. Acerca desta questão, Jorge Coli sintetiza de forma clara:

As artes, talvez mais que em outros campos, [...] são marcadas por critérios de gosto, por preconceitos. Enquadradadas dentro de várias solicitações (prestígio social, mercado), inseridas em esquemas interpretativos ambiciosos, mas estreitos e redutores, elas podem ser ocultadas (e por vezes mesmo eliminadas fisicamente), distorcidas, ou percebidas de maneira convencional.¹

Também neste trabalho se pretende entender como foi o caminho de estudante de Eliseu Visconti e analisar algumas de suas obras do tempo de seu pensionato em Paris. Em suma, busca-se compreender sua jornada acadêmica, dando ênfase ao começo de sua carreira e aos seus quadros de nus femininos. De que modo o jovem pintor lidava com a nudez feminina em seus quadros? Essa pergunta é nosso fio condutor.

Visconti foi um importante pintor brasileiro do final do século XIX, tendo recebido e executado inúmeras encomendas para obras oficiais. Cresceu no Brasil onde iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios. Em seguida, foi aluno na Academia Imperial (AIBA) e na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), na qual em 1892 ganhou o prêmio de viagem, seguindo para Paris, onde estudou como pensionista da Escola.

Os lugares em que viveu, assim como sua vida particular, foram determinantes em sua obra. Totalmente dedicado à sua arte, pintava pesquisando, de forma que absorveu muitos aspectos do mundo ao seu redor. Retratava, por exemplo, amigos e familiares, paisagens de seus lugares preferidos, transmitindo para a tela aquilo que lhe era familiar, belo e por vezes simbólico. Suas telas apresentavam grande variedade de tendências artísticas.

¹ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 13/14.

Podemos afirmar que Eliseu Visconti foi mais do que apenas um pintor, o definimos como artista. Há dois significados para a palavra “artista” no dicionário Aurélio: “Que tem ou exprime o sentimento da arte” ou “Que ama as artes, que tem gosto artístico, sentimento do belo”. Visconti durante toda a sua vida seguiu à risca essas definições, amando seu ofício, se sentindo sempre um aprendiz em busca de novas técnicas que aprimorassem seu trabalho. De acordo com suas próprias palavras: “Toda a minha vida fui humilde diante da minha arte, sofrendo a angústia de realizar o irrealizável, de ultrapassar hoje o que fiz ontem, amanhã o que fiz hoje”.² Durante toda a sua vida, foi um artista inquieto, o maior crítico de suas próprias obras, fugindo de sua zona de conforto e buscando sempre inovar.

Eliseu Visconti viu o declínio do academicismo e o nascer de novos movimentos artísticos e conseguiu unir o “velho” e o “novo”, absorvendo-os, sempre se reinventando em seu ofício de artista. Como ele próprio afirmou: “A decadência da pintura começa quando da necessidade de criar se passa, insensivelmente, ao desejo de imitar”.³

De forma a explicitar o que propomos, este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos a vida pessoal e acadêmica de Visconti que, de fato, formam uma unidade de tal modo estão entrelaçadas. Ele pinta o que vê, o que está à sua volta.

Desde cedo Visconti sempre se destacou como aluno tanto na AIBA quanto na ENBA: era um aluno brilhante e com vontade de crescer na sua profissão. Foi o primeiro pensionista do novo regime e se viu no final do século XIX na efervescente Paris, onde tratou de se aprimorar. Os nus de que trataremos, ele os pintou nesse período, e são muito diferentes das obras de outros artistas que estávamos acostumados a ver da mesma época.

No segundo capítulo falamos sobre o nu feminino no fim do século XIX, e de que formas as mulheres eram vistas na sociedade. Por que havia tantos nus femininos enquanto o gênero feminino socialmente tinha que estar sempre coberto com pesados vestidos, evocando o recato e sendo definido como “do lar”? Que lugar estava reservado para as mulheres na sociedade? Pintores pintavam mulheres nuas para vender para outros homens. Mas as modelos, mulheres comuns, eram representadas como ninfas ou figuras alegóricas para serem aceitas pelo público.

² Visconti apud Barata, 1945. - “Um pintor que não morreu”. In: Eliseu D’Angelo Visconti. Rio de Janeiro, gráfica Sauer, 1944-1945; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16). p.27.

³ Visconti apud Barata, 1945. - “Um pintor que não morreu”. In: Eliseu D’Angelo Visconti. Rio de Janeiro, gráfica Sauer, 1944-1945; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16). p. 23-24.

No terceiro e último capítulo analisamos alguns dos nus de Visconti, escolhidos por afinidade e pelo domínio técnico apresentado pelo artista, e também fazemos uma breve comparação com alguns de seus contemporâneos, de forma a entender porque os nus de Visconti são tão diferentes dos demais. Mesmo quando pintou adolescentes, Visconti nunca recebeu uma crítica negativa quanto ao nu ser de mal gosto ou até com teor de perversidade. Isso é o que tentamos entender no segundo e no último capítulo. O que faz Visconti especial? Segundo Gonzaga Duque, um dos grandes críticos de arte da sua época, os nus femininos e principalmente os nus adolescentes de Visconti eram pintados de forma: “[...] casta, imaculada, ingênua, doce, inocente, terna e ainda ‘longe de perturações eróticas’, apesar de observar, satisfeito, que elas não são assexuadas”.⁴

Visconti é fascinante porque não se pode rotulá-lo como artista de um único estilo ou objeto. E é por essa vertente que esse trabalho se construiu, tentado entender melhor o mundo, as mulheres e principalmente Visconti.

⁴ *Gonzaga Duque Apud SERAPHIM, Mirian N. Um novo olhar sobre a obra de Eliseu Visconti. In. Revista de História e Estudo Culturais julho/agosto/setembro de 2006. Vol.3 ano III Nº3. p. 7. Disponível In: www.revistafenix.pro.br.*

1. FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE ELISEU VISCONTI

1.1. Vinda ao Brasil e o começo de sua educação artística

“Visconti foi original, único, ao ser múltiplo nas suas escolhas, durante sua formação.”⁵

Foi em Giffoni Valle Piana, na região de Salerno na Itália que nasceu Eliseu D'Angelo Visconti, no dia 30 de julho de 1866, filho de Gabriel D'Angelo e de Christina Visconti. Durante muito tempo a biografia “Eliseu Visconti e Seu Tempo”, escrita por Frederico Lopes Freire Barata (1900-1962), historiador, crítico de arte e amigo próximo do pintor, foi a única fonte oficial sobre a vida do artista. Barata escreveu a biografia enquanto Visconti estava vivo. O livro ainda estava sendo impresso quando o pintor veio a falecer, dando tempo de o autor incluir um capítulo “In Memoriam”. Esses fatos contribuíram para a biografia de Barata ter muita credibilidade, sendo citada por vários outros autores que escreveram sobre o pintor ao longo dos anos.

No entanto, informações posteriores comprovam que algumas datas não são precisas, como o ano de nascimento e de imigração de Visconti para o Brasil. Barata sustenta que o pintor nasceu em 1867 e veio com os pais para o Brasil com aproximadamente um ano de idade.⁶ Já Ana Cavalcanti, em sua tese de doutorado, nos apresenta a informação, baseada num manuscrito de Tobias Visconti (filho de Eliseu), que o pintor nasceu em 1866 e veio para o Brasil com 10 anos de idade com sua irmã Marianella, e no país já se encontravam seu irmão Afonso e sua irmã Maria Anunciata. Ademais, tinha também outro irmão chamado Tobias que faleceu no Brasil em decorrência de febre amarela, e seus pais nunca deixaram a Itália.⁷ Com a descoberta de novos documentos, o site oficial do pintor afirma que na verdade Visconti chegou ao Brasil aos 7 anos de idade.

⁵ NUNES, José L. S. *A formação artística do pintor Eliseu Visconti*. In. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ. 2004. p.

⁶ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1944. p.1.

⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1886-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte) U.F.R. d’Histoire de l’Art et Arqueologia, Université Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris. p.161.

Visconti veio para o Brasil por influência de D. Francisca de Souza Monteiro de Barros, baronesa, que passou uma temporada na Itália para cuidar da saúde. Inicialmente residiu na Fazenda São Luiz, em São José d'Além Paraíba propriedade do marido de D. Francisca, o Barão de Guararema. Depois foi para Sapucaí, fronteira com Minas Gerais e finalmente fez residência permanente no Rio de Janeiro, onde foi morar no bairro do Andaraí.

8

A afeição maternal da Baronesa por Visconti e seus irmãos foi primordial para a vida e carreira do pintor, pois foi por intermédio de sua benfeitora, aluna de pintura de Victor Meirelles (1832-1903), que ele se iniciou no caminho das artes. Primeiramente foi estudar música no Club Mozart com o compositor Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928). No entanto, sua verdadeira aptidão eram as artes plásticas e a Baronesa, ao ver seus desenhos, o aconselhou a largar a música e se dedicar ao estudo de pintura e desenho, iniciando assim uma nova etapa na vida do jovem estudante no Liceu de Artes e Ofícios.⁹

1.2. Liceu de Artes e Ofícios (1883 – 1885)

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi criado em 1856 pela Sociedade Propagadora das Belas Artes. O arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911) foi uma figura extremamente importante para a criação da instituição que tinha como objetivo propagar o ensino das belas-artes aplicadas aos ofícios e indústrias. A escola era gratuita e garantia educação fundamental e profissionalizante a uma população de baixa renda. Na época em que Visconti estudou no Liceu, o ensino era dividido em dois grupos: Seção de ciências aplicadas e Seção de artes.¹⁰

O desenho era o segmento principal do ensino. O curso abrangia desenho geométrico, desenho de ornato, de flores e de animais, desenho do corpo humano, arquitetura civil, além de gravura, pintura, escultura, história das artes, estética, entre outras disciplinas.¹¹

O jovem Eliseu entrou para o Liceu em 1883 aos 17 anos de idade. Seus familiares buscavam poder conciliar seu talento com uma profissão, já que a instituição era voltada ao

⁸ Visconti, Tobias Stourdze – Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, A Arte em Movimento. p.14.

⁹ Visconti, Tobias Stourdze – Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, A Arte em Movimento. p.14.

¹⁰ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao/115540/liceu-de-artes-e-oficios-rio-de-janeiro-rj>

¹¹ O programa de estudos contava também com aulas de álgebra, geometria plana e no espaço, física aplicada, química aplicada, geografia, mecânica, português, francês, inglês, geografia, caligrafia, história da pátria, música, anatomia, entre outros.

mercado de trabalho. A trajetória de Visconti no liceu foi repleta de honrarias, chegando a receber medalhas das mãos do imperador D. Pedro II que, impressionado com seus trabalhos, o estimulou a continuar seus estudos. De seus colegas recebeu o apelido de “papa-medalhas”.

¹² Permaneceu na instituição por dois anos e teve como professores Victor Meirelles, Rodolpho Amoedo, José Maria de Medeiros, Zeferino da Costa e Henrique Bernardelli.

Visconti ainda frequentava as aulas no Liceu de Artes e Ofícios quando iniciou seus estudos na AIBA primeiramente como aluno amador no ano de 1885. Era comum essa ponte entre as duas instituições. Muitos professores da Academia também eram professores no Liceu, entre eles: Victor Meirelles, Rodolpho Amoedo, José Maria de Medeiros, Zeferino da Costa e Henrique Bernadelli.

1.3. Academia Imperial de Belas Artes (1885-1889)

A Academia Imperial de Belas Artes teve sua criação em 1816, e efetiva instalação em 1826, com o intuito de iniciar o ensino oficial com base acadêmica no país. Segundo os moldes de ensino das academias europeias, os pintores [Nicolas-Antoine Taunay \(1755-1830\)](#) e [Debret \(1768-1848\)](#), o escultor [Auguste-Marie Taunay \(1768-1824\)](#) e o arquiteto [Grandjean de Montigny \(1776-1850\)](#) foram fundamentais para a implementação desse sistema acadêmico no Brasil.

Estruturada dentro do sistema acadêmico, fornecia um ensino apoiado nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão de arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, especialmente de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho como estruturação básica da composição; preferência por algumas técnicas, como a pintura a óleo, ou de alguns materiais, como o mármore e o bronze, no caso da escultura.¹³

Com a abertura da AIBA, o Estado brasileiro promoveu a sistematização do ensino de arte no país, e manteve a Academia também com o objetivo de criar uma iconografia nacional oficial.

Deste modo, o Estado gerou uma demanda pela produção de pinturas com um teor nacional: retratos oficiais do Imperador e da família real, pinturas de passagens históricas

¹² Visconti, Tobias Stourdze – Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento*. p.15.

¹³ Pereira, Sonia Gomes – A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: História da Arte no Brasil: texto de síntese. p. 61.

importantes eram registradas pelos artistas da Academia. O patronato do Estado foi de extrema importância para a ampliação do consumo de arte no país.

O projeto de idealização de uma nação sólida era claro e a arte era um meio para poder concretizar essa história recente. Como salienta a pesquisadora Sonia Gomes Pereira, ao abordar o período de meados do século XIX:

[...] a Academia de Belas Artes [...] [passou] por reformas neste período, obedecendo a um projeto político bastante claro: criar elementos culturais da Nação, escrever e discutir a história do país [...]. Assim, grande parte do esforço do Segundo Reinado, inclusive o enorme investimento em projetos artísticos, remete a um projeto político de criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário para a Nação então emergente.¹⁴

Em 1855 a Academia passou por uma reforma. A partir de então, passou a contar com cinco especializações – pintura, escultura, arquitetura, ciências acessórias e música, tendo cada uma das especialidades disciplinas complementares diferentes. A seção de pintura era formada pelas cadeiras de “pintura histórica”, “desenho figurado”, “paisagem, flores e animais” e “modelo vivo”. Os alunos também tinham aula de matemáticas aplicadas, desenho geométrico e desenho figurado como pré-requisitos para determinadas aulas.¹⁵

Essa organização estava vigente quando o jovem Visconti ingressou na instituição em 1885, onde, conforme bem enfatiza Nunes, também se destacou, recebendo diversas medalhas por seu desempenho:

- 1886: premiado com pequena medalha de ouro em Desenho Figurado, medalha de prata em Modelo Vivo, menção em Anatomia.
- 1888: medalha de prata em Paisagem.
- 1889: grande medalha de ouro em Paisagem, medalha de prata em Pintura histórica, pequena medalha de ouro em Modelo Vivo.¹⁶

Mas a trajetória de Visconti na Academia não foi um período totalmente tranquilo. No final do século XIX, a crise na Academia refletia o declínio do Império. Alunos, inclusive Visconti, participaram de movimentos estudantis pedindo a reforma da instituição. Os

¹⁴ Pereira, Sonia Gomes – *A arte no Brasil no século XIX e início do XX*. In: *História da Arte no Brasil: texto de síntese*. p. 72.

¹⁵ Mapa: Memória da administração pública brasileira. Disponível em <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=9089>

¹⁶ NUNES, José L. S. Eliseu D'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003. p. 14.

Prêmios de viagens à Europa não se realizavam desde 1885, causando insatisfação e debates constantes.¹⁷

De fato, a importância da AIBA para a consolidação de um sistema artístico brasileiro é inegável, no entanto, nas últimas décadas do século XIX, os artistas passaram a acusar a instituição de retrógrada. Os estudantes lutavam contra as normas de ensino então vigentes, herança da missão artística francesa de 1816. Sua insatisfação derivava também do surgimento das novas correntes artísticas na Europa que criavam uma urgência pelo novo.

Após a proclamação da República a insatisfação com a Academia chega ao seu ápice, gerando debates intensos sobre os novos rumos para o ensino de arte no país. Dois grupos com ideias antagônicas sobre o futuro da Academia se formam: os positivistas e os “novos”.¹⁸

A revolta dos alunos com a Academia foi primeiramente retratada na biografia de Barata sobre Visconti., onde a palavra “moderno” foi usada para se referir ao grupo de jovens que almejavam uma reforma no ensino da Academia. Segundo Ana Cavalcanti não se tem nenhum registro em jornais da época da utilização do nome “modernos” para se identificar tal grupo: “As palavras 'modernidade' e 'moderno' são frequentes, mas o grupo é conhecido como ‘os novos’”.¹⁹

Os novos desejavam teoricamente uma modernização nos moldes de ensino da Academia e primordialmente a reimplantação dos concursos para os prêmios de viagem, alegando ser indispensável o aprimoramento no exterior para a formação artística dos estudantes. Nesse grupo estavam os alunos Eliseu Visconti, Rafael Frederico e José Fiúza Guimarães, influenciados pelas ideias dos professores Rodolpho e Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoedo, recém chegados da Europa.²⁰

¹⁷ NUNES, José L. S. *Eliseu D'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.* p. 16.

¹⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. p. 3* Disponível In: http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm.

¹⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. p. 3* Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>.

²⁰ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. p. 4.* Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>.

Já os positivistas, mais radicais, queriam total liberdade aos alunos, desejavam o fim da Academia - que consideravam ultrapassada - e um ensino acessível para todas as classes. Entre os positivistas estavam Montenegro Cordeiro, Aurélio de Figueiredo e Décio Villares. Por último, havia também o grupo dos conservadores que defendiam as normas tradicionais de ensino.²¹

Foram realizadas assembleias em junho de 1890, tendo a participação dos alunos e professores (tanto positivistas quanto os novos) que na ocasião entregaram uma petição para Benjamin Constant, Ministro do Interior responsável pela reforma da academia.

Como uma forma de pressionar o governo e esvaziar a Academia, os alunos e professores ligados ao grupo dos novos se desligaram da instituição e fundaram o Ateliê Livre em 15 de julho. Inicialmente se reuniram num barracão montado no Largo de São Francisco, propondo cursos livres de belas artes. Após quase dois meses funcionando de forma improvisada, o atelier foi transferido no dia 27 de agosto para o antigo prédio do Atelier Moderno na Rua do Ouvidor.²²

Em novembro de 1890, Benjamin Constant aprovou os estatutos para a criação da Escola Nacional de Belas Artes. Com isso os “rebeldes” - alunos e professores - poderiam voltar para a “nova escola”, mas antes organizaram uma exposição nos moldes do Salon des Indépendants, com os trabalhos realizados durante o tempo do ateliê livre. Visconti voltou para a “recém-criada” Escola Nacional de Belas Artes para continuar seus estudos de forma oficial, como aluno da cadeira de pintura.

1.4. Escola Nacional de Belas Artes (1890 – 1892)

O discurso moderno, construído sobre a pretensão de ter feito tabula rasa do passado, vem sendo questionado por estudos mais recentes, que evidenciam o artificialismo dessa história polarizada entre modernos e acadêmicos e construída em torno da noção de ruptura radical entre tradição e modernidade. Tanto na Europa quanto no Brasil, a crise do sistema acadêmico de ensino girou em torno de alguns de seus postulados, em especial da adesão à tradição clássica e à concepção de arte como construção do belo ideal – em termos de preferências formais, técnicas e temáticas. No entanto, outros conceitos e práticas de ensino acadêmico foram de grande valia na

²¹ NUNES, José L. S. *Eliseu D'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.* p.18.

²² Visconti, Tobias Stourdze – *Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, A Arte em Movimento.* p. 16.

formação dos artistas modernos. Dentre estes traços comuns, alguns autores já destacaram o uso de módulos que garantem a harmonia das composições. Mas talvez o mais importante deles seja o reconhecimento do trabalho do artista como atividade mental – priorizando, portanto, a parte conceitual da obra em detrimento da sua execução técnica. Assim, a questão doutrinária e o comportamento normativo foram comuns tanto no academicismo quanto à grande parte das vanguardas modernas.²³

De acordo com o estatuto referente ao decreto de n. 983 em 8 de novembro de 1890, Art. 1º, a Academia Imperial de Belas Artes passa a ser denominada Escola Nacional de Belas Artes e será designada ao ensino da pintura, escultura, arquitetura e gravura. Sua estrutura de ensino inclui um curso geral e cursos especiais de pintura, escultura, arquitetura e gravura.²⁴

A escola de acordo com o Art. 3º e 4º foi estruturada da seguinte maneira:

O curso geral será dividido em três anos, comprendendo as seguintes matérias:

Primeiro anno

Historia natural (noções concretas).

Mythologia.

Desenho linear.

Desenho figurado (estudo elementar).

Segundo anno

Physica e chimica (aplicações às artes).

Geometria descriptiva. Trabalhos graphicos correspondentes.

Archeologia e ethnographia.

Desenho figurado.

Terceiro anno

Historia das artes.

Perspectiva e sombras. Trabalhos graphicos correspondentes.

²³ Pereira, Sonia Gomes – A arte no Brasil no século XIX e inicio do XX. In: História da Arte no Brasil: texto de síntese. p. 82- 83.

²⁴ Disponível [in: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decreto/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html](http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decreto/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html).

Elementos de architectura decorativa e desenho elementar de ornatos.
Desenho figurado.

Os cursos especiaes comprehendão as seguintes materias:

No curso de pintura:

Primeiro anno

Anatomia e physiología artisticas.

Desenho de modelo vivo.

Segundo anno e terceiro

Pintura (duas cadeiras).²⁵

Com a criação da ENBA, a reformulação na estrutura docente é necessária, os professores Victor Meirelles, Pedro Américo, Moreira Maia e Maximiano Mafra, ligados ao antigo regime, foram desligados. Assumem como professores na nova instituição Rodolpho Bernadelli (1852-1931) como diretor, Rodolpho Amoedo (1857-1941) como vice-diretor, Zeferino da Costa (1840-1915), e Henrique Bernardelli (1858-1936).

Bernardelli e Amoedo, acompanhados de Zeferino da Costa, que também se demonstra republicano, serão os mentores do ensino na Escola e os mestres que irão guiar as novas gerações de artistas por cerca de três décadas²⁶.

Rodolpho Bernadelli ocupou o cargo de diretor da escola durante 25 anos, assumindo o encargo de modernizar o ensino das artes. No entanto, de acordo com Sonia Gomes Pereira, não houve mudanças substanciais na forma de ensino, tendo pouca coisa mudado de uma instituição para a outra.

Quanto a Visconti, na ENBA continuou com um desempenho excelente, fazendo jus ao apelido de “papa medalha” que adquirira no Liceu.²⁷ Esses foram os prêmios que ganhou nesse período:

- 1891: medalha de ouro em Pintura com o quadro “Mamoeiro”, e medalha de prata em Modelo Vivo.

²⁵<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>

²⁶ CAMPOFIORITO, Quirino. *A República e a decadência da disciplina neoclássica 1890–1918*. Rio de Janeiro. Pinakothek. 1983. p.20.

²⁷ FRANCISCO, Nagib. *Vida e Obra de Eliseu D'Angelo Visconti 1866-1944*. Editora Teatral. Rio de Janeiro 2014, p.15.

- 1892: Prêmio de viagem.²⁸

Com o advento da República e o decreto da “grande naturalização”, Visconti tornara-se brasileiro, podendo assim participar do primeiro concurso de viagem do novo regime que foi restaurado pela escola.

1.5. Concurso do Prêmio de Viagem ao Exterior (1892)

No final de 1892, a Escola Nacional de Belas Artes restabeleceu o prêmio de viagem ao exterior. Para participar do concurso, os estudantes deveriam preencher determinados requisitos: “O premio de viagem é dependente da condição de ser o artista premiado de nacionalidade brasileira e de ter idade menor de 30 annos.”²⁹

Visconti preenchia todos os requisitos para participar do concurso. Era um aluno dedicado e talentoso, com uma trajetória estudantil primorosa. O que lhe faltava era aprimorar no exterior. Em 3 de novembro, Visconti oficializou sua inscrição para o primeiro concurso de viagem à Europa da República. Os documentos encontram-se no Museu Dom João VI:

Elisêo d’Angelo Visconti, alumno matriculado no curso de pintura desta Escola com o curso completo da antiga Academia, cidadão brasileiro, de 24 annos de idade, julgando-se habilitado a concorrer ao premio de viagem; vem pedir-vos que o mandeis inscrever. O supplicante não junta a esta petição documento comprobativo de idade por estar elle annexo ao requerimento de 1º matrícula da antiga Academia em 1886.³⁰

Visconti, provavelmente por não ter a posse de sua certidão de batismo, informou sua idade com 2 anos a menos na inscrição, logo, possuía na ocasião 26 anos. No concurso de 1892 participaram sete candidatos: Eliseu d’Angelo Visconti, Izaltino Barbosa, José Fiúza

²⁸ NUNES, José L. S. *Eliseu D’Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.* p. 14.

²⁹ Decreto nº 983, de 8 de Novembro de 1890. Art. 56. Disponível in: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>.

³⁰ Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, Avulsos – Notação 6042

Guimarães, José Luiz Ribeiro, Mauricio Jobim e Raphael Frederico. Para assegurar a idoneidade do concurso, todos os participantes adotaram um anagrama evitando acusações de protecionismo e assegurando o anonimato. Ao todo o concurso foi dividido em três etapas.³¹

A primeira prova foi julgada no dia 17 de novembro de 1892, os candidatos teriam que executar uma “academia desenhada”. Foram eliminados dois candidatos nessa etapa: Mauricio Jobim e Izaltino Barbosa. Participavam da comissão julgadora os professores Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Modesto Brocos e Pedro Weingartner.³²

Classificação dos trabalhos da primeira prova a partir dos anagramas:

1º lugar – o trabalho marcado –  (Visconti)

2º lugar – o trabalho marcado – Arte e Liberdade (José Fiúza Guimarães)

3º lugar – o trabalho marcado – Cupio discere (Raphael Frederico)

4º lugar – o trabalho marcado – ? (José Luiz Ribeiro)

Ainda de acordo com os documentos de termos de julgamento da 1ª prova, conservados no Museu D. João VI (MDJVI), os envelopes revelando os nomes dos candidatos só seriam abertos pelos mesmos no ato da entrada para a segunda prova e a listagem acima seria exposta na portaria.³³

Um fato interessante é que no documento de classificação, o anagrama de Visconti é representado com um triângulo com a ponta pra cima, que simboliza o fogo e o sexo masculino; já no interior do envelope que continha a identidade de cada candidato Visconti usou o anagrama do triângulo de ponta para baixo que simboliza a água e o sexo feminino.³⁴

A ENBA, no dia 26 de novembro de 1892, divulgou o termo de julgamento das 2ª e 3ª provas do concurso. Estavam presentes os professores do departamento de pintura Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Modesto Brocos y Gomes, compondo a comissão julgadora, e o professor de desenho figurado Pedro Weingartner, na qualidade de auxiliar da comissão.³⁵ Para as duas últimas provas, todos os candidatos adotaram pseudônimos: Eliseu

³¹ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1944. p. 57.

³² Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, Avulsos – Notação 6045.

³³ Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, Avulsos – Notação 6045

³⁴ SERAPHIM, Mirian N. *Eliseu Visconti: aluno, bolsista e expositor*. In. *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*, 2010. p. 270.

³⁵ Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, Avulsos – Notação 6045.

Visconti – Adeus, José Fiúza Guimarães – Tempo ao Tempo, Raphael Frederico – Deotilio, José Luiz Ribeiro – Talvez.

Para a segunda prova os candidatos deveriam realizar a pintura de uma academia em 30 sessões. Seriam julgados tendo em consideração a “melhor capacidade de compreensão do caráter do modelo, com destaque para a qualidade da pintura e do desenho.”³⁶

Abaixo o parecer da comissão:

2^a Prova modello vivo pintado

O Jury adoptou para esta como para a 3^a Prova o sistema de classificação por ordem numérica que prevaleceu na 1^a Prova.

Nº 1 (adeus) É o que melhor satisfaz quanto à comprehenção do carácter do modello e que melhores qualidades apresenta de pintor e de desenhador.

Nº 2 (Deotilio) Deve ser mencionado pelo espirito de simplicidade que prezidio à execucçao embora a construcçao do dezenho deixe a desejar.

Nº 3 (Tempo ao tempo) A diferença que resulta da comparação com o modello é tal; que não tem o Jury duvida em considera-lo muito inferior aos dous primeiros.

Nº 4 (Talvez) Não contem qualidade alguma que justifique qualquer classificação.³⁷

A pintura concebida por Visconti para a segunda prova foi apontada como superior a de seus concorrentes e se encontra no MDJVI. O artista retratou o modelo de forma extremamente realista, não poupando o jeito magro e desengonçado do retratado.

³⁶ Visconti, Tobias Stourdze – Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, A Arte em Movimento. p.19

³⁷ Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, Avulsos – Notação 6045.

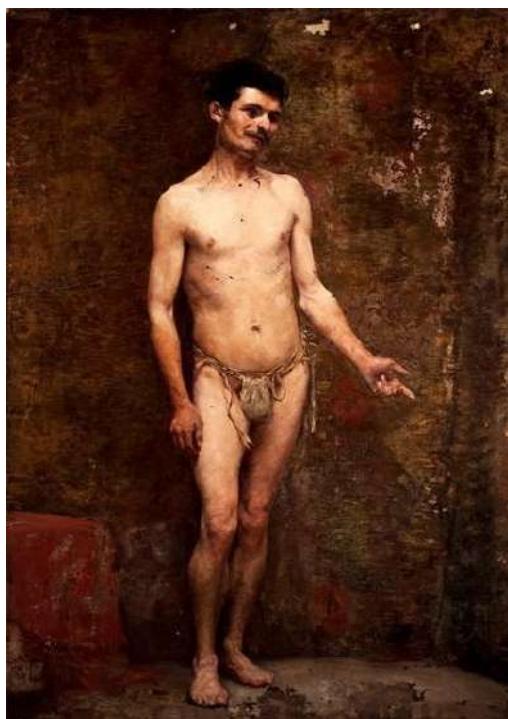


Figura 1: Nu masculino - prova para o 1º prêmio de viagem da república - ost - 110 x 76 cm - 1892 - Museu Dom João VI, Escola de Belas Artes/UFRJ.

Para a terceira e última prova, os candidatos precisavam realizar um quadro com uma composição histórica, cujo tema era sorteado por um dos estudantes. Cabines individuais foram construídas para essa prova, assim os alunos permaneceram isolados, sem nenhuma comunicação.³⁸

Temas da terceira prova:

1. Aparição dos três anjos a Abraão.
2. A mulher de Lot é convertida em estatua de sal.
3. Caramuru.
4. Anunciação do nascimento de Sansão.
5. Criação de Eva.
6. A confissão de Calabar.
7. A alma de Elpenor apresenta-se à Ulisses.
8. Encontro de Jacob com Raquel.
9. Ulisses e Euriclea.
10. Honras Fúnebres feitas a Elpenor.

³⁸ NUNES, José L. S. *Eliseu D'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)* – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003. p. 27.

O tema sorteado para a prova foi Aparição dos três anjos a Abraão. O parecer da comissão não deixa dúvidas sobre o resultado do concurso:

3º Prova (um esboçeto de um assumpto tirado à sorte dentre dez organizados pelos professores technicos) = Aparição dos três anjos a Abrahão –

Nº 1 (adeus) O considerado como composição superior em efeito, phantasia e arranjo.

Nº 2 (Deotilio) Tem uma certa sobriedade de côr e de efeito, que convem bastante aos assumptos d'esta ordem; mas a composição quanto ao arranjo é infeliz

Aos N°s 3 e 4 (Tempo ao tempo e Talvez) faltam qualidade de arranjo e de efeito.

Em conclusão o Jury considera digno do premio em ambas as provas com vantagem grande sobre os outros; o Nº 1 e designa Paris como a cidade em que deverá permanecer o pensionista, pagando-se-lhe penção igual aquella que percebiam os ³⁹ pensionistas da ex Academia bem como a respectiva ajuda de custas.

Não se sabe o paradeiro da pintura realizada por Visconti para a última prova. Consideramos um tanto irônico os temas escolhidos pelos professores serem de um teor extremamente acadêmico, tendo em vista os clamores para a inovação da escola dois anos antes. Como argumentado anteriormente por Sonia Gomes Pereira, pouca coisa realmente mudou da AIBA para a ENBA.

Eliseu Visconti foi o vencedor do primeiro concurso de viagem para a Europa do novo regime, tendo vencido todas as provas. Em 28 de fevereiro de 1893, o jovem estudante partiu rumo a Paris a bordo do navio Congo, para iniciar seus estudos como pensionista do estado.

1.6. Seus anos em Paris (1893-1900)

1.6.1. Prêmio de viagem - Paris

Não se contentou em pintar por moldes ou imitar o já feito. Criou. Plasmou um estilo. Firmou uma personalidade. E por isso, porque ⁴⁰ ultrapassou os limites do ofício, é ele o grande pintor que é.

³⁹ Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, Avulsos – Notação 6045

⁴⁰ BARATA, Frederico . “Um pintor que não morreu”. In: Eliseu D’Angelo Visconti. Rio de Janeiro, gráfica Sauer, 1944-1945; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16). p.23.

Ao chegar em Paris, Visconti, sendo o primeiro ganhador do prêmio de viagem da República, tinha sobre ele muitas expectativas, obrigações de pensionista a serem cumpridas e muitas escolhas a serem feitas:

Quanto às instituições de ensino que o pensionista devia frequentar, o regulamento deixava a cada um a iniciativa da escolha. Paris oferecia opções de todos os gostos, desde a tradicional École des Beaux-Arts e os ateliês dos mestres consagrados até as populares Academias, onde se podia pintar ou desenhar o modelo vivo livremente, sem a correção rigorosa de um mestre. Havia ainda a opção da Academia Julian, onde os novatos se preparavam para o exame de admissão da École des Beaux-Arts sob a orientação de professores provindo da mesma instituição. Visconti conheceu todas essas alternativas usufruindo sem preconceito daquilo que cada uma tinha para lhe oferecer.⁴¹

O jovem artista começou a frequentar a Academia Julian, no ateliê dos professores Bouguereau e Ferrier – o ateliê servia de referência para se candidatar ao ensino oficial da École des Beaux-Arts, uma vez que ambos os professores eram ligados à instituição.

Os ateliês privados eram estimulados pela École para se iniciar os estudos de nu masculino e feminino.⁴²

Ao participar do concurso de admissão para a École des Beaux-Arts – Escola de Belas Artes de Paris –, Visconti obtém a incrível colocação de sétimo lugar num total de 321 candidatos. Sendo obviamente um exame bastante disputado, ele conquistou uma posição privilegiada na hierarquia dos alunos, e com sua colocação podia sentar nos primeiros lugares nas aulas de modelo vivo, o que permitia ao artista a desenhar com mais exatidão o corpo dos modelos. As aulas eram sempre lotadas.⁴³

O estudante classificado dentre os primeiros quinze, ou aquele que obteve uma medalha por ocasião de outros concursos da Escola, é considerado como aluno “definitivo”. Sua vaga não é colocada em causa e ele tem o direito de assistir a todos os cursos. Classificado nos patamares sucessivos o aluno é tido “temporário”, quer dizer, ele só é admitido para seguir os cursos

⁴¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento*. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012. p. 200 -201.

⁴² Visconti, Tobias Stourdzé – Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento*. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012. p.20.

⁴³ NUNES, José L. S. *A formação artística do pintor Eliseu Visconti*. In. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ. 2004, p.229.

durante 6 meses e deve se apresentar para o próximo concurso de vagas.⁴⁴

Apesar de sua boa colocação, Visconti não permaneceu por muito tempo na École. Em fevereiro de 1894 seu nome desaparece das listas de presenças dos alunos, e não se sabe o motivo que levou o jovem artista a parar seus estudos naquela instituição.

Várias conjecturas foram estabelecidas durante os anos, provavelmente Visconti não se adaptou ao clima extremamente competitivo e desagradável – principalmente com estrangeiros – da École, e tendo se provado capaz de ser admitido no ensino oficial francês, preferiu continuar seus estudos num ambiente que fosse mais agradável e que lhe permitisse mais liberdade de criação.

Outra hipótese seria que Visconti já teria aprendido no Brasil, na Escola de Belas Artes, as técnicas acadêmicas de desenho e pintura, o que provavelmente tornaria as aulas na École enfadonhas. E a Academia Julian era perfeita nesse sentido, pois era completamente diferente da rigidez da École. A Academia Julian lhe dava o suporte necessário para enviar os trabalhos exigidos pela sua condição de pensionista do estado.

As obrigações dos pensionistas de pintura, segundo Ana Cavalcanti em sua tese de doutorado eram:

Pensionistas de Pintura :

Os pensionistas de pintura serão obrigados a enviar as seguintes provas:

1º ano - Oito estudos [de modelo vivo] pintados ou desenhados;

2º ano - Oito estudos [de modelo vivo] pintados;

3º ano - Uma cópia designada pelo Conselho Escolar e um esboço para execução de um quadro de três ou mais figuras acompanhando o respectivo orçamento para as despesas com o material para o mesmo quadro.

4º e 5º anos - Execução do quadro que será comprado pela Escola se o Conselho Escolar julgar digno de ser adquirido.⁴⁵

Na Academia Julian, Visconti pode se expressar de forma mais individual e livre, havia o convívio amigável entre estrangeiros e nela também se aceitavam mulheres, mesmo que em turmas separadas dos homens, criando um ambiente mais descontraído e democrático.

⁴⁴ NUNES, José Luiz da Silva. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França.* (dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2003, p.55.

⁴⁵ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1886-1944).* Tese (Doutorado em História da Arte) U.F.R. d’Histoire de l’Art et Arqueologia, Université Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris. p.53.

Com sua personalidade inquieta e instigante, a atmosfera mais descontraída dos ateliês era uma vantagem para o jovem artista que também frequentou a École des Arts Décoratives de 1894 a 1898, onde estudou desenho e arte decorativa com Eugène Grasset (1845-1915) considerado um dos pioneiros do movimento art nouveau. Visconti afirmava que Grasset foi o professor que mais o inspirou em sua época de estudante.⁴⁶

Os pensionistas brasileiros eram obrigados a manter correspondência com o diretor da escola, para falar sobre seus progressos nas pinturas. No caso de Visconti, ele mantinha correspondência com Bernadelli, relatando ao diretor tudo o que fazia e o progresso nas criações das obras que ele teria que mandar para o Brasil. Através das cartas, Bernadelli era capaz de acompanhar o desempenho e auxiliar Visconti em qualquer eventualidade.

A maioria de seus quadros pintados nos dois primeiros anos de pensionato, hoje se encontram divididos entre o Museu Dom João VI e o Museu Nacional de Belas Artes. Para seu terceiro ano de pensionato Visconti tinha que realizar uma cópia em tamanho real. O pintor escolheu retratar a “Rendição de Breda” de Diego Velásquez (1599 – 1660) que tinha dimensões de 3,07 m x 3,67 m.

Para isso Visconti viajou alguma vezes para Madri para poder copiar a obra. Como esperado de Visconti o trabalho foi concluído e enviado para o Brasil em 1896, onde participou do Salão Nacional de Belas Artes daquele ano e foi bastante elogiado.

A pintura de Visconti, cópia de Velásquez, perdurou por mais de 60 anos na entrada do Museu Nacional de Belas Artes, porém, por causa do mau condicionamento da obra e pela exposição inapropriada durante os vários anos que ficou na entrada do museu, atualmente, infelizmente, se encontra na reserva técnica bastante destruída e esperando recurso para a sua restauração.⁴⁷

Sobre seus envios de pensionista, Visconti recebeu uma carta de Amoedo⁴⁸ que lhe expôs sua opinião sobre as obras. Reproduzimos abaixo alguns trechos da carta:

Rio, 1 de janeiro de 1896

Amigo Visconti

Recebi a sua amável cartinha dando-me as boas festas o que muito lhe agradeço. Os seus trabalhos que não puderam chegar a tempo de

⁴⁶ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento*. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012. p.208.

⁴⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento*. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012. p.210.

⁴⁸ Algo esperado, já que os professores do Brasil mantinham correspondência constante com os alunos do pensionato, avaliando e dando opiniões sobre suas obras para melhor aproveitamento do aluno.

figurar na última exposição geral, saíram contudo a tempo de figurar na última exposição de alunos que teve lugar no mês próximo findo onde foram devidamente apreciados.

Pede-me o amigo a minha pouco valiosa opinião a respeito e para satisfazê-lo vou dizer-lhe com franqueza, segundo o meu costume, o que penso e desde já lhe peço que me desculpe o desembaraço. Acho muito progresso em tudo quanto nos enviou, progresso que eu sempre esperei do seu talento e infatigável assiduidade ao trabalho. Permita-me entretanto dizer-lhe que a sua facilidade de pintar nem sempre está aliada a um desenho correto, sobretudo no que respeita a construção.

Faço esta observação porque julgo que hoje o meio de bem desenhar como o de pintar está por demais divulgado não só entre os artistas como até no público para que não se possa mais admitir, senão por condescendência, artistas com a denominação de coloristas ou de desenhadores. (...). A arte da pintura, como o amigo deve saber tão bem como eu, é um conjunto em que a forma está por tal maneira aliada à cor que se pode dizer sem receio de errar que quando a cor é justa, justo é também o modelado visto que hoje os artistas não podem mais agradar pintando por desenhos em vez de pintar diretamente do modelo vivo. Mas se o modelado está tão intimamente ligado à cor, que se pode dizer que quando a cor é justa, justo é também o modelado, isto é, o relativo relevo de cada uma das partes, outro tanto não se pode dizer do contorno ou limite da forma sobre o fundo ou sobre uma outra forma que lhe sirva de fundo. (...). O amigo com a bagagem que já possui, pode orgulhar-se de ser um artista, contudo o grande desejo que tenho de vê-lo tão seguro dos processos de nossa arte quanto seja possível, inspirou-me esta ligeira observação. (...).⁴⁹

Nos últimos dois anos de estudos, Visconti se propôs apresentar uma tela de 24 metros intitulada “Saída da Vida Pecaminosa”, tema retirado da Divina Comédia de Dante Alighieri. Apesar de autorizada pelos professores da escola, a ajuda financeira para sua realização foi negada devido à falta de verba.⁵⁰ Com a desobrigação da realização de uma obra tão elaborada, Visconti pode prosseguir com seus estudos com mais liberdade.

O artista permaneceu por mais dois anos em Paris, não sabemos ao certo se sua bolsa foi prorrogada ou se custeou sua própria permanência na cidade, pois foram ao todo sete anos de aprendizado na cidade luz. Durante esse tempo participou de exposições e produziu dezenas de obras que foram expostas tanto nos salões do Rio de Janeiro como em Paris.

⁴⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” À la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1886-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte) U.F.R. d'Histoire de l'Art et Arqueologia, Université Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris. pp. 133 e 134.

⁵⁰ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento. – Rio de Janeiro*, Hólos Consultores Associados. 2012. p.210

A sua formação na França foi fundamental para sua trajetória como artista, a cidade era o centro das novas descobertas do século XIX. Visconti pode presenciar as mudanças artísticas de seu tempo: o impressionismo, o simbolismo e o art nouveau. A atmosfera artística nos salons, galerias de arte, exposições, museus, salas de aulas e na própria cidade como um todo, permitiram a ele que seu conhecimento artístico fosse ampliado e, por consequência, sua própria arte.

Segundo Nunes, sua pintura se modificou “tanto na temática, quanto na linguagem formal, e consequentemente na técnica.”⁵¹ Essa mudança na sua pintura não significa que o artista se limitou, muito pelo contrário, lhe permitiu unir a tradição com novas técnicas. Exatamente por essa sua característica, muitos críticos divergiram sobre Visconti ser ou não considerado um artista moderno.

Se olharmos atenciosamente as obras produzidas nesse período, verificamos uma modificação na quantidade de paisagens pintadas, nas alegorias presentes, ainda que estejam presentes muitos nus, academias e retratos. Contudo, a fatura de sua obra, bem como a sua palheta estão completamente modificadas, enriquecida de novas possibilidades, ainda que possam, também fazer contraponto com a tradição.⁵²

Em 1900 seu pensionato chega ao fim, foram ao todo sete anos em Paris, aprendendo e buscando encontrar sua identidade artística. Visconti criou algumas de suas obras mais importantes durante seus anos de estudos, mostrando sua capacidade e genialidade. A cidade das artes lapidou o conhecimento e talento desse grande artista.

A produção artística de Eliseu D'Angelo Visconti estende-se dos anos de formação, ainda no Liceu de Artes e Ofícios, a partir de 1883 até 1944, ano de sua morte. Embora apenas um quarto desse período esteja situado no século XIX, as obras realizadas nesses anos representam um momento estético de indiscutível relevância, tanto na evolução do trabalho do artista, como na história da própria pintura brasileira.⁵³

⁵¹ NUNES, José L. S. *A formação artística do pintor Eliseu Visconti*. In. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ. 2004. p. 231.

⁵²

NUNES, José L. S. *A formação artística do pintor Eliseu Visconti*. In. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ. 2004. p. 231.

⁵³ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes). p. 14.

Visconti foi um eterno estudante, sempre procurando as melhores formas e técnicas de realizar seu trabalho, misturando o clássico com o novo. Era um artista e como tal usava de tudo ao seu redor para aprimorar sua arte. Suas conquistas se devem ao fato de estar sempre se reinventando, nunca acomodado, sempre pesquisando, fazendo rascunhos, experimentando que técnica usar. Visconti foi tudo o que um artista deve ser: curioso, determinado, dedicado, minucioso, humilde e talentoso. Como afirma Angyone Costa em seu livro “Inquietação das Abelhas”:

Era um renovador, um criador, um insatisfeito, dentro dos largos horizontes da sua arte, clara e harmoniosa. Ao contacto do seu pincel ou da sua paleta maravilhosa, as télas desdobravam em trabalhos da ⁵⁴ mais perfeita e segura execução.

Visconti foi um artista que viveu de suas pinturas até a sua morte. Ao voltar para o Brasil, depois do seu pensionato, realizou exposições individuais. Recebeu grandes encomendas do Estado sendo a maior delas a decoração do Theatro Municipal, para o qual realizou diversas pinturas. Como sempre, pintava o que via e o que lhe era familiar, pintou retratos de amigos e autorretratos. Com sua esposa, a francesa Louise, teve filhos. A nova condição de esposo e pai também modificou sua pintura. Sua família passou a ser tema constante de sua obra.

Em vários de seus quadros ele retratou sua mulher e seus filhos, sua casa, paisagens que lhe eram familiares. Visconti viu a pintura se renovar mais uma vez e novamente absorveu o que lhe interessava para poder pintar com determinada técnica se a pintura assim o exigisse: nunca abandonou sua formação acadêmica, mas soube unir o velho com o novo, o antigo com o moderno. Criando uma obra que não é rotulável: é simplesmente Eliseu Visconti.

⁵⁴ COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello. p. 14.

1.7. Movimentos artísticos do final do século XIX

Antes de começarmos uma análise do nu feminino e do nu viscontiano, achamos pertinente escrever uma síntese e contextualização dos diversos movimentos artísticos com os quais o pintor se deparou ao estudar com pensionista em Paris entre 1893 e 1900.

A Europa no final do século XIX foi marcada por profundas mudanças políticas e sociais. A euforia criada pelas revoluções industrial e científica gerou um período de ascensão em diversas áreas do conhecimento, afetando “as hierarquias sociais [e] até as noções de tempo e espaço das pessoas”.⁵⁵ O fascínio da arte acadêmica dá lugar ao confronto, mudando a percepção artística da época, gerando um embate entre o passado e o presente, que caracteriza a modernidade. O modo de ver, sentir e se relacionar com o mundo é alterado, no campo das artes visuais não poderia ser diferente e novas correntes artísticas foram estabelecidas.

Um dos aportes importantes trazidos pela revolução industrial para as artes, mais precisamente para a pintura, foi a invenção dos tubos de tinta desenvolvidos pelo artista e inventor John G. Rand (1801-1873). Anteriormente, os artistas faziam suas próprias tintas com pigmentos naturais e cada um possuía uma forma de produção. Com a invenção da tinta em tubo, os artistas passaram a ter mais autonomia, por exemplo, pintar ao ar livre. Sem essa invenção o movimento impressionista como conhecemos provavelmente não existiria.⁵⁶

A revolução industrial, dessa forma, proporcionou um salto na área tecnológica, modificando e facilitando o cotidiano da população com novas invenções. Indiscutivelmente o final deste século foi marcado pela incansável busca do saber e a arte passou por mudanças bruscas. Com novos ideais artísticos, surgiram novos movimentos, o modo de ver, conceber e produzir arte foi alterado. Com a “ruptura da tradição”⁵⁷ os artistas passaram a ter uma gama maior de possibilidades se distanciando da arte acadêmica, podendo se expressar artisticamente com mais liberdade, ao preço de sofrerem represálias do mercado e dos salões.

⁵⁵ Sevcenko, 1984, p.7 Apud Oliveira, 2008, p. 49.

⁵⁶ Mais informação disponível In: http://www.oswaldopullen.com/total/html/arte_08.html

⁵⁷ Gombrich, Ernst H. *A História da Arte*. 2007, p. 501.

“Paris torna-se a capital artística da Europa no século XIX”,⁵⁸ é na capital francesa que artistas de todas as partes do mundo se reúnem para explorar novos conceitos.

Em meio a essa ânsia pelo novo e moderno, movimentos como o Realismo, o Impressionismo, o Simbolismo e o Art Nouveau se estabelecem, os artistas buscam se libertar das referências estilísticas do passado apresentando diferentes técnicas e temáticas. Num sentido mais amplo, a arte integra o homem à sua realidade, o indivíduo quebra barreiras e estigmas, a sociedade se transforma devido às mudanças políticas e sociais. E é com este turbilhão de novas ideias que Visconti se depara ao chegar a Paris em 1893.

1.7.1 Realismo

O Realismo foi uma corrente artística do século XIX que, como o próprio nome já indica, busca na arte a realidade, o artista pinta o que se vê. Rejeitam-se temas históricos, clássicos, mitológicos e religiosos, de forma que se visa à representação de modo preciso e objetivo do cotidiano, do trabalho e da vida do homem comum.⁵⁹

O realismo é um estilo que corresponde mais à tematização do quadro do que às técnicas empregadas em sua confecção. Courbet (1819-1877), principal nome do realismo, afirma que: “pintura é essencialmente uma arte concreta e deve aplicar-se aos objetos reais e existentes.”⁶⁰

Segundo Gombrich:

Seu realismo iria marcar uma revolução na arte. [...] ele não queria formosura, queria a verdade. [...]

Pretendia que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas do seu tempo, “chocassem a burguesia” para obrigá-la a sair de sua complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais.

A fala de Gombrich pode se aplicar não apenas ao realismo, mas aos movimentos do final do século XIX. O Impressionismo por exemplo fugia dos “clichês tradicionais” da época. Para Argan, “o Realismo significa encarar a realidade de frente, prescindindo de qualquer preconceito estético, moral, religioso.”⁶¹ A maioria dos artistas estavam em busca de algo novo que pudesse ser transmitido através da pintura.

⁵⁸ Gombrich, Ernst H. *A História da Arte*. 2007, p. 504.

⁵⁹ Dicionário Oxford de Arte, p. 438.

⁶⁰ Dicionário Oxford de Arte, p. 438.

⁶¹ Gombrich, Ernst H. *A História da Arte*. 2007, p. 511.

1.7.2 Impressionismo

O Impressionismo foi uma corrente pictórica que ocorreu na França a partir da década de 1860, na qual os artistas tinham “a ambição de capturar as impressões visuais imediatas.”⁶² Fizeram a transição da pintura no ateliê para a pintura ao ar livre, onde poderiam captar melhor o efeito da luz sobre os objetos. As pinturas eram feitas com pineladas rápidas e executadas com rapidez, para que não houvesse a mudança drástica da luz solar. Um mesmo tema poderia ser retratado diversas vezes, como no caso da Catedral de Rouen que Monet retratou em diferentes horários e em dias espaçados, para conseguir captar os diferentes efeitos e intensidade de luz na fachada da catedral gótica⁶³.



Figura 2: Colagem de alguns dos quadros que Monet pintou da Catedral de Rouen. Fonte: <http://assuntosdaana.blogspot.com.br/2012/03/impressionismo.html>

As sombras em um quadro impressionista são coloridas e luminosas se igualando às cores do objeto retratado, e não misturando preto e cinza às cores como se pintava nas academias. A paleta de um pintor impressionista se torna um arco íris sintetizando todas as cores presentes na natureza. Porém, a “falta de acabamento” dos quadros era vista pelos críticos da época como um descaso sem precedente, como se a tela estivesse incompleta.

O Impressionismo não foi um movimento com princípios claramente definidos que mantinha uma estrutura rígida em seus conceitos. Era composto por artistas que

⁶² *Ibidem*, p. 269

⁶³ CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de Artes Plásticas*, volume 1, p. 253

compartilhavam o desejo de pintar de forma mais livre e se uniram por partilhar pontos de vista, trocando ideias e experiências com o propósito de expor juntos suas obras, rejeitadas nos salões.

O nome Impressionismo surgiu de uma crítica negativa do pintor e escritor Louis Leroy (1812-1885) que usou o termo “impressão” de forma pejorativa fazendo alusão à tela *Impressão, Sol Nascente* (1872) de Claude Monet (1840-1926). Podemos dizer que Monet foi o pintor mais conhecido do movimento, tendo obtido reconhecimento ainda em vida, porém este não foi iniciado por ele.

Édouard Manet (1832-1883), pintor e artista gráfico francês, é considerado o precursor do Impressionismo. No entanto, manteve-se afastado do movimento, não participando de nenhuma das exposições do grupo. Abraçou, porém, a técnica impressionista de pintar ao ar livre em alguns de seus quadros. Manet sempre buscou a aceitação de suas obras nos salões oficiais, e a isto deve-se a sua postura de afastamento em relação aos outros impressionistas. Ainda assim, é inegável sua influência sobre Monet, Renoir e outros pintores do movimento.

Os principais pintores impressionistas foram: Pierre Auguste Renoir (1841 - 1919), Alfred Sisley (1839 - 1899), Frédéric Bazille (1841 - 1870), Camille Pissarro (1831 - 1903), Paul Cézanne (1839 - 1906), Edgar Degas (1834 - 1917), Berthe Morisot (1841 - 1895) e Armand Guillaumin (1841 - 1927).

1.7.3 Art Nouveau ou Arte Nova

O Art Nouveau surgiu no final do século XIX, e tem afinidades com outros movimentos artísticos, como o Arts And Crafts, o Simbolismo e os Pré-Rafaelitas. É um estilo com características ornamentais que explora linhas sinuosas. Surgiu na Europa na década de 1890, e sua presença é maior nas artes decorativas e na arquitetura. Seu nome é derivado da galeria L'Art Nouveau (1895) do negociante de arte Siegfried Bing (1838 – 1905). Foi outro movimento artístico que rejeitou o historicismo acadêmico do século XIX, buscando acompanhar as inovações industriais de sua época.⁶⁴

A revolução industrial mudou o modo de se produzir bens de consumo e o cotidiano da população. Os artesãos foram substituídos pelas máquinas que passaram a produzir objetos em série. No entanto, mesmo com o avanço da tecnologia, o produto final era de baixa

⁶⁴ Dicionário Oxford de Arte, p 30.

qualidade. Reagindo a isso, os movimentos Arts And Crafts e Art Nouveau buscaram aprimorar as artes decorativas produzindo objetos com inovação estética e de qualidade.

Giulio Carlo Argan faz uma síntese abordando aspectos comuns do Art Nouveau:

- 1) a temática naturalista (flores e animais);
- 2) a utilização de motivos icônicos e estilísticos, e até tipológicos, derivados da arte japonesa;
- 3) a morfologia: arabescos lineares e cromáticos; preferência por ritmos baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta, etc.), e na cor, pelos tons frios, pálidos, transparentes, assonantes, formados por zonas planas e eivadas, irisadas, esfumadas;
- 4) a recusa da proporção e do equilíbrio simétrico, e a busca por ritmos “musicais”, com acentuado desenvolvimento na altura e na largura e andamentos geralmente ondulados e sinuosos;
- 5) o propósito evidente e constante de comunicar por empatia um sentido de agilidade, leveza, elasticidade e otimismo.⁶⁵

Os artistas buscavam colocar no mercado peças que agregassem beleza à funcionalidade. O Art Nouveau teve seu maior foco em cartazes, peças de decoração, elementos arquitetônicos como escadas e luminárias, e casas inteiras. Artistas como Klimt, Toulouse-Lautrec e o próprio Visconti produziram cartazes com as temáticas do movimento utilizando a figura feminina estilizada com longos cabelos que formam ondas.

1.7.4. Simbolismo

O Simbolismo surgiu na Europa entre 1880 a 1890, com grande impacto na literatura e nas artes visuais. O movimento “rejeita a objetividade em favor da subjetividade”,⁶⁶ sendo uma clara resposta à racionalização artística da época. Os poetas e pintores buscavam

⁶⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, 2006, p. 199.

⁶⁶ CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de Artes Plásticas*, volume 1, p. 275.

resgatar certos preceitos do Romantismo⁶⁷ que foram deixados de lado pelo Impressionismo e o Realismo.

O movimento também se afastou dos preceitos formais das escolas em voga, de forma que seus adeptos buscavam aspectos relacionados à espiritualidade humana, tentando exteriorizar como o ser humano se conecta com aquilo que lhe é invisível aos olhos, e para tal a utilização de símbolos é inevitável. Os artistas se utilizavam da literatura e das artes plásticas como artifícios para resolver o conflito entre o cientificismo⁶⁸ e a espiritualidade.

O belo místico e puro é temática recorrente nas obras dos pintores simbolistas que passam a sensação de “não realidade” como, por exemplo, em *Gioventù* (1898) de Visconti. Nesse quadro, a figura feminina é retratada como a alegoria da juventude: plácida, doce, imaculada, quase uma aparição celestial, criando-se uma expressão visual para retratar o místico e oculto.⁶⁹

De acordo com a proposta simbolista, a arte e a literatura não poderiam ser retratadas apenas sob o ponto de vista da realidade e sim como um todo: o bem e o mal, o real e o irreal, a arte teria a função de ir além.

Nas artes plásticas os simbolistas faziam uma síntese entre a percepção dos sentidos e a reflexão intelectual. Buscavam revelar o outro lado da mera aparência do real. Em muitas obras enfatizavam a pureza e a espiritualidade dos personagens, em outras, a perversão e a maldade do mundo. A atração pela ingenuidade fazia com que vários artistas se interessassem pelo primitivismo.⁷⁰

1.7.5. Pré-Rafaelismo

Foi um movimento formado em 1848, por um grupo de artistas ingleses que tinham como objetivo produzir obras inspiradas na arte renascentista italiana anterior a Rafael. O grupo buscava pureza nas pinturas. Eles misturavam a arte medievalista com um certo romantismo. O movimento foi composto por três colegas estudantes da Royal Academy: John

⁶⁷ O Romantismo foi um movimento artístico, filosófico e político de grande influência no século XIX, o movimento surgiu como uma resposta ao iluminismo, refletindo-se em todos os campos da arte, surge a visão de mundo centrado no indivíduo, os artistas retratam amores trágicos, dramas e vontade de escapar da realidade. É a arte do sonho, da emoção, do lirismo, da fantasia, da utopia e do herói. Exalta-se a emoção invés da razão, as origens históricas e culturais da nação, propensão ao exótico. Opõe-se a arte clássica, pois sua busca se concebe a partir dos momentos efêmeros da vida, a natureza interage com o eu-lírico, funcionando quase como a expressão mais pura do estado de espírito do poeta, a arte desse tempo envolve uma série de elementos conflituosos. Cf.

⁶⁸ É um conceito que afirma que o método científico é a melhor forma de desenvolver o estudo de todas as áreas do saber e da cultura, tendo um papel positivo em seu desenvolvimento.

⁶⁹ Dicionário Oxford de Arte, p. 493.

⁷⁰ <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ad631/simbolismo.htm>

Everett Millais (1829 – 1896), William Holman Hunt (1827 – 1910) e Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882).

O movimento foi uma mistura de um romantismo medievalista ao desejo de voltar à representação naturalista do mundo, que havia sido esquecida pelas regras arbitrárias da arte acadêmica. Essas preocupações foram unidas a uma visão da arte como um ato moral, além da sua função estética. O grupo também estendeu a sua atuação às artes decorativas.⁷¹

Todas essas tendências artísticas tiveram presença nas Exposições Universais que marcaram o meio artístico parisiense que Visconti conheceu em sua estadia na Europa no final do século XIX.

1.7.6. Exposições Universais

As Exposições Universais tinham como objetivo exaltar as conquistas tecnológicas de sua época, festejando o progresso e as inovações dos países industrializados. Eram um símbolo da modernidade europeia do final do século. Ana Carolina Gomes faz um relato interessante e esclarecedor sobre as exposições:

As Exposições Universais, ou Feiras Mundiais, foram auto representações populares da elite industrial, ricas em ideias e plenas em criatividade, uma demonstração da transformação nas relações comerciais do mercado mundial, do progresso visível e do início de um processo de auge econômico dos países industrializados tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. O objetivo dessas exposições era mostrar a força e a consolidação do sistema fabril ao grande público e às outras nações. Os avanços técnico-científicos, que antes só se viam nos ambientes das fábricas, puderam ser vistos e mostravam as mercadorias do capitalismo triunfante. Faziam-se exaltações à razão humana que se propunha a dominar a natureza, provando assim a superioridade do ser humano, principalmente o europeu. Essas exposições eram ponto de interseção de setores que não costumavam mesclar-se: autoridades estatais e representantes da economia, da indústria, da ciência, da pedagogia, artes plásticas, religião e etnologia, de forma Inter-disciplinada. De acordo com Sandra Pesavento, mostravam tudo o que diz respeito à atividade humana, mas as máquinas e os novos inventos eram a atração.⁷²

Na Exposição Universal de Paris de 1900, Visconti expôs *Gioventú* e *Oréadas*,⁷³ na *Section Internationale*, no Grand Palais des Champs-Elysées sendo ambas premiadas com a medalha de prata. Na mesma exposição o artista recebeu Menção Honrosa na Seção de Artes Decorativas e Artes Aplicadas.⁷⁴ Na Exposição Universal de Saint Louis nos Estados

⁷¹ CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de Artes Plásticas*, volume 1, p. 269.

⁷² Disponível [in:](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exposicoes_Universais_Sociedade_no_seculo_XIX_0.pdf) http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exposicoes_Universais_Sociedade_no_seculo_XIX_0.pdf

⁷³ Tanto *Gioventú* como *Oréadas* pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

⁷⁴ Mais informações no site: <http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Biografia/FrancaBrasil.aspx>

Unidos, em 1904, o artista conquistou a medalha de ouro com a tela *Recompensa de São Sebastião* e uma medalha de bronze por trabalhos em aquarela.⁷⁵

2. O NU FEMININO

“Se o fim da arte é despertar a emoção alheia que importam os meios de que o artista lançou mão para conseguir essa finalidade desde que conseguiu.”⁷⁶

É da essência humana o interesse em compreender o mundo em suas mais variadas formas. Com a arte não foi diferente, busca-se um sentido para expressar os acontecimentos de seu tempo. O nu feminino também foi importante para expressar as ideias mais variadas.

A nudez idealiza-se de muitas maneiras. Para ir direto ao caso mais favorável, digamos que ela é ideal, principalmente, quando se trata de uma alegoria. Então, a personagem, em sua nudez convencional, ali se encontra como que por procuraçāo: para representar outra coisa que a si mesma, para substituir alguma realidade invisível, para emprestar o corpo (não demasiado carnal) a uma abstração.⁷⁷

Ao pensar no corpo de forma racional, mais precisamente o feminino, consegue-se ter a dimensão do quanto a figura feminina foi muitas vezes representada de forma obscena e sexual nas artes durante séculos. Uma performance da artista Marina Abramovic, “Ritmo 0”, realizada em 1974, demonstra o que ocorre quando é dado ao espectador o controle absoluto sobre o corpo da artista, sendo capaz das maiores atrocidades.

Por outro lado, o ser humano tem a tendência de retratar aquilo que lhe é familiar. Assim, a figura humana exerce um fascínio, sendo extremamente retratada na arte ocidental. Independentemente do estilo de representação, sua imagem é extremamente poderosa e de fácil memorização.

Os pintores ao longo do tempo foram desenvolvendo técnicas para mostrar o corpo feminino de forma a não ofender a sociedade puritana de séculos passados. Mas até onde esse puritanismo ficou no passado? Principalmente no Brasil vemos que em determinadas épocas do ano – como no carnaval, por exemplo – se permite uma nudez muito mais exposta em relação aos outros meses do ano.

⁷⁵ SERAPHIM, Mirian. *A Catalogação das Pinturas de Eliseu Visconti*. 2006. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/TextosCriticos/MiriamSeraphim.aspx>

⁷⁶ Gomes, T. (1935). “Os nomes gloriosos da pintura brasileira: Elyseu Visconti”. *Correio da Manhā, Rio de Janeiro*, 15 dez., p.1.

⁷⁷ Galard, Jean. - *Como o nu apareceu na pintura*. 2009. disponível in: portal de revistas USP. n. 39 p. 15. <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261/70973>.

Será que o que faz a nudez aceitável aos nossos olhos é essa distância entre o real e a fantasia? No século XIX a produção do nu feminino foi enorme enquanto na sociedade a mulher era resguardada e aprisionada ao máximo. O nu feminino é o fetiche do ego masculino, tanto do conservador do século XIX quanto nos dias atuais.

Darnton explica que o sexo como tema é muito perturbador, assim como o nu tem suas ramificações e vai muito além de alegorias e estudos acadêmicos: “[...] o sexo é não apenas um tema, mas também um instrumento para rasgar o véu que cobre as coisas e explorar seu funcionamento interno. Ele serve assim as pessoas comuns como a lógica serve aos filósofos: ajuda a extraír o sentido das coisas.”⁷⁸

Kenneth Clark também analisa o desejo físico de forma racional passando pelo lado mais erótico da arte como podemos observar em sua afirmação: “A natureza obsessiva e irracional do desejo físico buscou alívio nas imagens; e deu asas a essas imagens de uma forma pela qual Vênus possa deixar de ser vulgar e se torne celestial.”⁷⁹

A essas mulheres que serviram de esboço para ninfas, deusas e alegorias só lhes restava a marginalidade. Há que se pensar como a sociedade foi e continua sendo cruel com o sexo feminino, nos colocando à mercê da visão masculina, como Jean Galard observou:

Nota-se [...] como a arte contribuiu para estabelecer comportamentos e aspectos considerados adequados ou inadequados para as mulheres. Ao longo desses séculos que constituem nossa herança, o corpo feminino sofreu diversas pressões para se adequar, tanto no sentido comportamental quanto esteticamente, e a arte foi um importante vetor nessa tarefa. Além disso, em sua maioria, essas imagens foram concebidas por um olhar masculino: na tradição ocidental, a mulher foi constantemente representada a partir da perspectiva do homem.⁸⁰

Pintar modelos com seus corpos expostos, porém tendo por trás uma temática aceitável, era não somente permitido como incentivado. Manet escancara esse véu e inova com sua *Olympia*, chocando toda uma sociedade não pelo nu em si, mas por mostrar uma cena quase doméstica e o corpo nu de Victorine Louise Meurent como se fosse uma prostituta. Ele quebra a parede do ilusório e mostra o corpo feminino em sua realidade, expondo a questão da prostituição, deixando o público desconfortável.

⁷⁸ DARNTON, Robert. – *Sexo dá o que pensar*. In: *Libertinos Libertários*. Trad. De Titan Jr. São Paulo, Funarte/Cia. das Letras. 1996, p. 21.

⁷⁹ CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. De Ernesto de Sousa. Lisboa. Editora Ulisseia. 1956. p. 76.

⁸⁰ Galard, Jean. - *Como o nu apareceu na pintura*. 2009. disponível in: portal de revistas USP. n. 39 <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261/70973.p.6>.

Sendo a arte um sistema mutável, seus conceitos e características se modificam de acordo com o seu tempo. No século XIX, o pintor adquire maior controle artístico sobre sua obra. Mas isso não significa que ele não estivesse preso às conveniências do mercado artístico do seu tempo, afinal, um artista precisa vender seus quadros. A maioria dos pintores não eram tão ousados quanto Manet.

Na formação acadêmica de um artista de belas artes era fundamental a concepção e a realização do estudo do nu, como Ana Paula Nascimento ressalta:

No ensino acadêmico, o corpo humano pode ser visto como o centro simbólico e iconográfico, talvez o assunto central da arte de cunho figurativo. O conhecimento do corpo e sua exata representação foram, ao menos desde o Renascimento, considerados aspectos primordiais na formação de qualquer artista, aprendidos principalmente a partir das aulas de modelo-vivo. Apenas depois de dominar completamente a representação do corpo o artista estaria apto a conceber obras em todos os gêneros, desde a pintura histórica, de mitologia e religiosa, passando pelo retrato, as cenas de gênero, as paisagens e, por fim, as naturezas-mortas. [...] Em todas as épocas, o corpo tem sido objeto central da arte. O nu pode, portanto, ser considerado como inspirador de muitas obras célebres da arte ocidental, e mesmo quando deixou de ser um tema até certo ponto obrigatório, manteve posição de exercício acadêmico e demonstração de maestria.⁸¹

O corpo da mulher foi por muito tempo retratado pela perspectiva de um olhar masculino hoje considerado patriarcal e controlador. A forma de se pintar o corpo da mulher no final do século acabou se modificando. Criando uma verdadeira comoção em como e para quem esses nus eram criados. A questão é: Será que o corpo humano é intrinsecamente belo ou todos nós - artistas incluídos - somos *voyeurs* compulsivos?

Clark nos ajuda a entender um pouco mais sobre o assunto e deixa claro que uma pintura de um nu vai provocar em qualquer espectador reações incontroláveis:

[...] nenhum nu, por muito abstracto que seja, deverá deixar de provocar no observador um certo vestígio de sentimento erótico, mesmo que não passe duma subtil sugestão. Se assim não suceder, é que, então, se tratará de arte falsa e má moral. O desejo de contacto e união com outro corpo humano constitui uma parte tão fundamental da nossa natureza que um qualquer juízo sobre a chamada “forma pura” é inevitavelmente influenciada por ele, e uma das dificuldades do nu como tema de arte está em tais instintos não poderem permanecer ocultos [...].⁸²

Como salienta Galard um corpo nu feminino sempre irá trazer o espectador para uma visão erótica, mesmo os nus mais acadêmicos:

⁸¹ NASCIMENTO, Ana Paula. *A representação do nu para além das Academias de Belas Artes. In. Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de Entresséculos (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro. EBA/CLA/UFRJ. 2012. p. 35.

⁸² CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. De Ernesto de Sousa. Lisboa. Editora Ulisseia. 1956. p.29.

A visão da nudez, mesmo em imagem, por estar sempre pronta a despertar emoção erótica, parece dificilmente compatível com a suposta pureza da contemplação estética. Mas, sem dúvida, sem o poder de Eros, não haveria nem escultura, nem pintura. O interesse tão especial dispensado na arte à nudez do corpo humano é complexo, logo, impuro: para aqui convergem todos os instintos elementares, todas as pulsões obscuras, assim como todos os subterfúgios e todo o sucesso da sublimação. É por isso que o Nu é o tema artístico por excelência: motivo de fervor, oportunidade de entusiasmo e, às vezes, em certos casos crumente realistas, sujeito à compaixão, objeto de repulsa fascinada, símbolo de obscenidade.⁸³

O nu como tema artístico apresenta duas diferentes facetas: a mundana quando relacionada ao erotismo, e a espiritual quando relacionada à busca do ideal de beleza. Mas, há uma linha tênue entre o academicismo e o erotismo, gerando controvérsias. Claudia de Oliveira e Laura Nery nos apresentam no trecho abaixo alguns esclarecimentos sobre o tema:

Mas afinal o que é um nu nessa tradição? O nu, mais do que um tema dentro da história da arte, é uma das mais antigas formas artísticas [...] O nu não é apenas a figura humana despida, numa situação que indicaria constrangimento, mas uma construção que expressa, de modo privilegiado, o ideal de beleza de uma dada época. O termo “nu” no âmbito da arte também convoca imediatamente a ideia de um olhar educado, de uma representação que é, antes de tudo, resultado da boa formação do artista.

A disciplina da observação, a objetividade do olhar, a precisão do traço, a exatidão das proporções jogavam a favor do sucesso de uma determinada obra. Parte fundamental do aprendizado do artista, o “nu artístico”- termo cunhado, aliás, no século dezenove – especialmente o nu feminino, encarnava um dos mais caros cânones do Belo ideal⁸⁴.

Com a pintura pode ocorrer um distanciamento do nu real, o artista se utiliza de temas irreais para criar uma distância de tempo e espaço com a obra, ao recorrer, por exemplo, à alegoria e figuras mitológicas. A nudez nesse caso não está relacionada ao desejo ou erotismo, pois ao retratar uma alegoria feminina o pintor se distancia da realidade; a nudez nessa situação era aceita e estimulada.

Além disso, uma pintura de nu não era retratada pelos artistas com o objetivo explícito de causar desconforto ou êxtase. Esses quadros eram prova da boa formação desses indivíduos, uma vez que o desenho era uma ferramenta utilizada para aprender com o máximo de destreza a forma do corpo humano. Stephanie Batista, em seu artigo sobre nus em pinturas acadêmicas, nos apresenta as seguintes considerações:

⁸³ Galard, Jean. - *Como o nu apareceu na pintura*. 2009. disponível in: portal de revistas USP. n. 39 p.11 In: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261/70973>.

⁸⁴ Nery, Laura [et.al] - *A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro*. Disponível In: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura_nery_e_claudia_de_oliveira.html

Os nus acadêmicos do século XIX, contudo, procuraram abolir o erotismo, substituindo-o pelo cientificismo no desenho, e, na pintura, pelo artificialismo ou pela distância espacial-temporal do tema escolhido. Entretanto, a imagem do nu transgrediu facilmente os campos da sensualidade, do erótico e do desejo e, cada vez mais, com menos pretextos a despeito das intenções dos acadêmicos. Diminuindo o deslocamento espaço-temporal e aproximando-se de representações contemporâneas, [...] A narrativa do nu apropria-se de uma iconografia erótica. A nudez age em nome de uma história específica e uma verdade maior, até que a representação se alie com o cotidiano.⁸⁵

No fim do século XIX a pintura acadêmica vai perdendo força. O nu, antes tão fantasioso e inalcançável, se transforma em algo mais palpável e realista, diminuindo a distância espaço-temporal com o público. O nu se torna mais erótico e humano, despertando o desejo mais explícito e a inquietação no espectador que desenvolve uma relação mais real com a obra.⁸⁶

Segundo Batista os nus foram se tornando uma constante e sem maiores pretextos para tal: “Entretanto, a imagem do nu transgrediu facilmente os campos da sensualidade, do erótico e do desejo e, cada vez mais, com menos pretextos a despeito das intenções dos acadêmicos.”⁸⁷

O corpo na arte é necessariamente um “corpo-representação”, ou seja, um corpo imaginário que simboliza emoções e narrativas; seja um nu idealizado ou real, esse corpo nunca será apenas um corpo, visto que está pleno de significados.⁸⁸ No entanto, quando se retrata uma mulher nua, sua nudez sempre traz algum significado a mais, seu corpo é como se fosse uma tela em branco, e dependendo de quem pinte o resultado será completamente diferente.

No século XIX, poucos são os artistas que conseguem pintar seus nus de forma tranquila. “O Nu [...] não deixa de inquietar. Está sempre prestes a ir longe demais, a deixar o

⁸⁵ BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: Narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. 19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. P. 130. Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm>.

⁸⁶ Batista, Stephanie Dahn – *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*, 2010, p 130. Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm>.

⁸⁷ Batista, Stephanie Dahn – *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*, 2010, p 130. Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm>.

⁸⁸ Batista, Stephanie Dahn – *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*, 2010, p. 126-127. Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm>.

prazer cair no mal-estar e a surpresa, no escândalo.”⁸⁹ Na verdade, o nu feminino vai se equilibrando numa linha tênue entre a pornografia e a arte acadêmica.

O nu masculino é associado exclusivamente às técnicas acadêmicas de pintura. Em contraposição, a fala em torno do nu feminino vai muito além de técnicas de pintura e exalta a sexualidade e o fetiche masculino. O fato de que os artistas que recebiam educação formal em belas artes eram homens, que produziam obras para homens pode ser um denominador comum para essa questão da discrepância entre o nu feminino e o masculino.

Como bem relatou Clark:

O predomínio do nu feminino sobre o masculino [...] [se tornou] no século XIX absoluto. O nu masculino manteve o seu lugar no currículum das escolas de arte devido à devoção pelo ideal clássico, mas foi desenhado e pintado com menos entusiasmo, e quando falamos dum estúdio ou duma *academie* de nus desse período tendemos a considerar que o respectivo tema é a mulher. Não há dúvida que isto está ligado a um menor interesse pela anatomia, e, portanto é um dos aspectos daquele longo episódio da história da arte em que a análise intelectual das partes se dissolve perante a percepção da sensualidade.⁹⁰

Nayara Barreto faz alguns apontamentos interessantes sobre o assunto:

[Devemos lembrar] que a imagem de um corpo nu – especificamente, um corpo de mulher – colocado na parede de um museu ou de uma galeria de arte, constitui um ícone da cultura ocidental [...] Não por acaso, a mulher constitui o motivo principal do nu como gênero na pintura a óleo europeia, mesmo quando o tema ilustrado fosse uma alegoria ou uma história mítica. Assim, as figurações do nu feminino reforçavam o status dominador do homem na ordem social vigente, enquanto a mulher permanecia inerte, devendo ser dominada, subjugada ou idealizada pelo poder físico, social e econômico da potência masculina.⁹¹

Dentre a gama infinita de pintores que se dedicaram ao nu feminino, onde se encaixa Eliseu Visconti? Como representava suas modelos e como era a sua relação com o erótico?

⁸⁹ Galard, Jean. - *Como o nu apareceu na pintura*. 2009. disponível in: portal de revistas USP. n. 39 <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261/70973.p.22>.

⁹⁰ CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. De Ernesto de Sousa. Lisboa. Editora Ulisseia. 1956. p.275.

⁹¹ O CORPO FEMININO NAS ARTES VISUAIS: NUDEZ, SEXUALIDADE E EMPODERAMENTO - Nayara Matos Barreto. Disponível in: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23052/23052.PDF> p. 1e 3.

3. NUS VISCONTIANOS

As figuras de Visconti não parecem centrar sua razão de ser no espectador. Elas têm uma harmonia própria, íntima, que acaba por inibi-lo e fazê-lo sentir-se como um intruso que pode alterar aquele equilíbrio tão tênue [...].⁹²

Eliseu Visconti, foi um pintor de várias faces: pintou nus, retratos de família e de amigos, usou as técnicas do Impressionismo para realizar pinturas, foi designer, trabalhou com arte decorativa para seus cartazes de propagandas, nos quais utilizou traços do Art Nouveau, produziu selos para o governo, vasos, moringas decoradas, xícaras, luminárias, vitrais, estamparias, entre outros. Visconti era tudo isso e mais. Não é possível, numa monografia, cobrir toda a extensão de seus trabalhos, que duraram até sua morte. Sendo assim, torna-se necessário fazer seleções. Nesta monografia, optamos por um recorte de sua juventude: os nus femininos que realizou em Paris.

Na década de 1940, Visconti declarou para seu biógrafo Frederico Barata:

O que falta às gerações de hoje [...] é a angústia da humildade, da impotência diante dos problemas da pintura que parecem simples e são incrivelmente grandes e complexos! Satisfazem-se rapidamente com o que fazem e julgam-se mestres, na juventude, quando deviam convencer-se de que até a velhice, até a morte serão humildes aprendizes.⁹³

Na imensidão de textos que dizem respeito a Visconti e sua obra, são unâimes as considerações acerca de sua forma calorosa, lúdica e excepcional de pintar. Desde muito novo, sempre se provou um aluno dedicado e profissional competente. Em seus nus, nos trabalhos aqui selecionados, não há uma linha sequer que afirme algo malicioso ou pornográfico. As poses de suas modelos não eram nem pudicas, nem permissivas. Eram poses comuns, como se as modelos não estivessem posando, muitas vezes pareciam dormir.

Segundo Ana Cavalcanti, Visconti, um apaixonado pela arte de pintar, levou a sério os anos de pensionato:

A lista de obras expostas em Paris comprova, mais uma vez, a variedade da produção de Visconti nesses anos. Ele não se especializou num único tema; ao contrário, realizou nus, retratos, cenas de gênero, mitológicas ou religiosas com a mesma desenvoltura. O que se mantém em todas as suas pinturas é a busca de atmosfera e delicadeza que já estavam presentes nos estudos obrigatórios dos dois primeiros anos. Em seus nus enviados aos Salões, a primeira característica que nos toca é a qualidade do colorido; Visconti valoriza as mínimas nuances de cor. Há uma

⁹² SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes). p.233-234.

⁹³ Visconti apud Barata. 1945. *Eliseu D'Angelo Visconti*. Rio de Janeiro, gráfica Sauer; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16. p.26-27.

infinitude de tons e um jogo sutil faz a tela vibrar. Também se nota a naturalidade da pose dos modelos. A impressão é que o artista os surpreendeu em atitudes naturais e os pintou de improviso, pois as figuras fogem aos cânones convencionais. Por vezes, parecem se deixar tomar por um doce torpor e possuir algo a que não podemos ter acesso, uma alma e um certo mistério.⁹⁴

Essas observações de Cavalcanti citadas acima, com as quais concordamos, serão vistas com maiores detalhes adiante, quando faremos uma análise formal de determinados nus do artista.

A maioria dos críticos e historiadores parecem ter o mesmo sentimento em relação aos nus Viscontianos, como podemos observar nas análises de Mirian Seraphim: “A mulher é uma constante em toda obra de Visconti nunca é representada por ele como débil ou oprimida. Ao contrário, é sempre segura de si e consciente do seu poder que, no entanto, atinge os homens de maneira oposta àquela da mulher fatal.”⁹⁵

E ainda acrescenta: “Em vez da mulher fatal, Visconti adotou a 'mulher criança'. ”⁹⁶

Quirino Campofiorito é outro autor que vê nos nus de Visconti graciosidade em vez de sensualidade exagerada:

O nu feminino teve em Visconti um de seus pintores mais seguros e delicados. Das primeiras poses dos ateliês livres de Paris (estudos) a toda uma série de composições que denotam seu carinho no tratamento da figura nua, sua pintura negou sempre a secura imitativa, as ríjas acentuações anatômicas; animou a delicadeza dos gestos e empregou iluminação envolvente e suavizante.⁹⁷

Outro aspecto interessante que podemos observar nos nus viscontianos relatado por Seraphim é:

[...] uma característica persistente em seus nus dessa fase – o aproveitamento máximo da extensão do suporte com a figura. Nos nus de pé, tanto desenhados como pintados as cabeças e os pés dos modelos chegam a tocar as bordas do papel ou da tela, ou quase. Essa característica também pode ser observada nos nus sentados ou deitados. Mesmo que a figura não se aproxime tanto das margens do suporte, ela está sempre colocada em primeiríssimo plano. Ainda que haja um fundo trabalhado. Essa proximidade chega a causar inquietação, como acontece em Gioventù.⁹⁸

⁹⁴ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: Eliseu Visconti, *A Arte em Movimento*. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012. p. 213/214.

⁹⁵ SERAPHIM, Mirian N. *Um novo olhar sobre a obra de Eliseu Visconti*. In. *Revista de História e Estudo Culturais* julho/agosto/setembro de 2006. Vol.3 ano III N°3. p.8. Disponível In: www.revistafenix.pro.br.

⁹⁶ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes) p.7.

⁹⁷ CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakothek. 1983. p. 224.

⁹⁸ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes). p.125.

É interessante perceber que, na maioria dos seus nus, o fundo do quadro é escuro, majoritariamente composto por uma variedade de vermelho ocre e marrom, isso provavelmente foi feito para realçar a pele bem clara das modelos que ele retratava.

Independente das poses, suas modelos sempre tem um ar de espontaneidade, como se ele as deixasse à vontade e só depois começasse a pintá-las como alguém que rouba um momento de intimidade. Este é o caso do quadro *No Verão* (1894), em que uma das meninas é pega acordando como se não soubesse onde está, enquanto a outra continua dormindo um sono profundo. É uma cena normal, quase banal, que Visconti transformou em um dos seus quadros mais premiados e conhecidos.

Segundo Ana Cavalcanti o pintor usa essa estratégia de forma consciente:

As modelos são surpreendidas em sua espontaneidade como se ninguém os observasse. Deitadas, elas parecem deixar-se invadir por um doce torpor. [...] temos a impressão de que o pintor captou-as em suas atitudes naturais e pintou-as de improviso. É claro que este é o efeito procurado pelo artista.⁹⁹

Esse efeito de espontaneidade não retira o erotismo da cena. Pelo contrário, pode mesmo reforçá-lo. Como vimos anteriormente e como afirma o crítico J. Pessanha, o nu sempre resgata uma erotização:

De fato, a visão do corpo nu – real ou representado –, como a visão de tudo que possui conotação erótica, nunca é efetivada de um ponto de vista exterior: ocasiona um estado de participação, que pode aliar o estético ao erótico, sim, mas que jamais deixa de ser erótico.¹⁰⁰

Visconti nunca teve problemas de censura com seus nus, nem mesmo com os nus adolescentes. Embora se entenda a convicção de alguns críticos segundo os quais os nus sempre tenderão para o erotismo, não acreditamos ser possível aplicá-la aos trabalhos selecionados para análise nesta pesquisa. Como já afirmamos, Visconti criava um clima e ambiente que evitavam qualquer tipo de constrangimento nas horas das modelos posarem, pelo menos é o que transparece nas telas. Outra característica a ser frisada dos nus

⁹⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” À la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1886-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte) U.F.R. d’Histoire de l’Art et Arqueologia, Université Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris. p.214.

¹⁰⁰ Pessanha, J.A.M - “despir os nus”. In: *O desejo na academia – 1847-1916. Pinacoteca do Estado de São Paulo*. 1991. pp.43-52.

viscontianos é a presença constante, mas em diferentes graus, do vermelho vivo, corpo delgado, expressão serena, rosto delicado, e nudez franca, mostrada sem agressão.

Mirian Seraphim afirma que os nus de Visconti são frágeis e vulneráveis:

... o que mais chama atenção em seus nus é justamente o aspecto frágil e vulnerável, de prazeroso abandono, que está perfeitamente caracterizado na mão deixada, displicentemente, sobre o colo de Gioventù. A frase de Ana Cavalcanti a respeito desse tela – “Sua atitude é tranquila e passiva” – poderia ser aplicada a qualquer outra dessas jovens pintadas por Visconti.¹⁰¹

E continua:

As garotas de Visconti não são ninfas nem lolitas, não são assexuadas nem pervertidas! São representações de crianças e adolescentes no processo sadio do desenvolvimento de suas potencialidades, o qual poderá acontecer sem traumas ou desvios caso se mantenha protegido da ação moralizante e repressora de uma sociedade corrompida.¹⁰²

Ana Cavalcanti explica com sutileza a originalidade dos *nus* de Visconti:

Eles não exibem as “belas formas” do corpo feminino. Suas atitudes não foram escolhidas em função de alguma beleza convencional. A beleza que revelam é de outra ordem. O pintor buscava uma harmonia delicada e espiritualizada.¹⁰³

Visconti era mais do que um pintor, ele era um artista de extrema sensibilidade, que foi ao longo da vida transformando suas obras, sempre buscando aprender e melhorar. O artista nunca se cansou de sua vocação seja ao pintar nus, paisagens, retratos de família ou as decorações do Theatro Municipal. Os trabalhos produzidos no Brasil, em sua maturidade, contaram com a mesma graciosidade e determinação que as obras de seu tempo de estudante em Paris. Visconti foi um artista raro, que deixou uma obra repleta de nuances e de beleza.

3.1. Nus viscontianos em debate

Frederico Barata, amigo e grande admirador dos trabalhos de Visconti, acompanhou por muitos anos a evolução de suas pinturas. Em seu livro sobre o pintor, sintetizou: “Pintava porque sentia, espiritual e organicamente, a necessidade de pintar, atento

¹⁰¹ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes) p. 133.

¹⁰² SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes) p. 134.

¹⁰³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: *Eliseu Visconti, A Arte em Movimento*. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012. p.214.

à expressão puramente plástica, na ânsia de aprimorar os meios de manifestação, de exceder-se a si próprio, mais para satisfação sua do que nossa.”¹⁰⁴

E acrescentava: “Não se contentou em pintar por moldes ou imitar o já feito. Criou. Plasmou um estilo. Firmou uma personalidade. E por isso, porque ultrapassou os limites do ofício, é ele o grande pintor que é.”¹⁰⁵

Muitos críticos de sua época amavam a forma “simples” e harmoniosa que Visconti tinha de pintar. Ele mantinha o mesmo profissionalismo, tanto ao pintar as decorações do Theatro Municipal quanto ao pintar um retrato de sua família ou os nus femininos.

Nesse terceiro e último capítulo analisamos algumas pinturas de nus de Eliseu Visconti e as comparamos com obras selecionadas de seus contemporâneos. Dessa forma, comentaremos brevemente o trabalho de alguns pintores do século XIX como Rodolpho Amoedo (1857-1941), William Bouguereau (1825-1905), John Maler Collier (1850-1934) entre outros, para tentar entender melhor o tipo de influência que permeia sua produção, assim como o que ele trouxe de original para o gênero do nu.

3.2. Análises de Pinturas de Visconti

Começamos a compreender melhor a técnica de pintura de Visconti ao analisar alguns de seus nus. Vejamos, de início, alguns de seus primeiros trabalhos no Brasil, em seguida, alguns que realizou como pensionista em Paris para, ao final, destacar trabalhos para os quais elaboramos comparações com pinturas de outros artistas. Seguem descrições e comentários em ordem cronológica.

¹⁰⁴ BARATA, Frederico . “Um pintor que não morreu”. In: *Eliseu D’Angelo Visconti*. Rio de Janeiro, gráfica Sauer, 1944-1945; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16). p.23.

¹⁰⁵ BARATA, Frederico . “Um pintor que não morreu”. In: *Eliseu D’Angelo Visconti*. Rio de Janeiro, gráfica Sauer, 1944-1945; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16). p.23.

3.2.1. *Juventude* (1890)

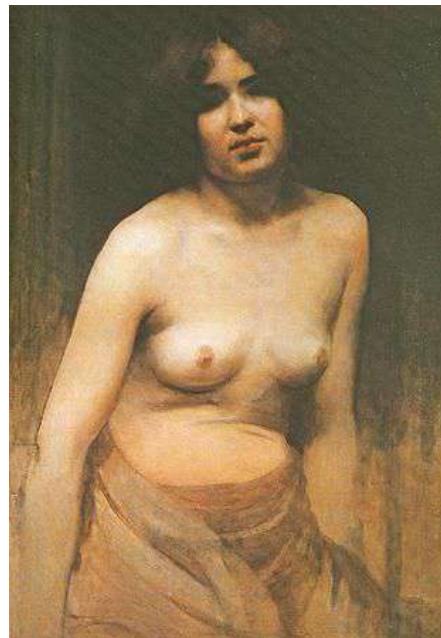


Figura 3

Juventude é um nu da época em que Visconti era estudante no Brasil, um óleo sobre tela com dimensões de 74 x 52 cm. Sua assinatura está posicionada na borda inferior direita do quadro. Não se sabe onde se encontra a tela atualmente.

A modelo está de frente, olhando diretamente para o espectador com uma expressão entediada. Possui o rosto redondo com bochechas protuberantes, nariz proeminente e boca pequena e carnuda. Está posicionada de forma estranha, como se não estivesse confortável. Seus ombros são estreitos, seu braço esquerdo é longo e os dois são inacabados, os seios são pequenos, o cabelo cai um pouco sobre seu rosto. Sua barriguinha ressaltada talvez indique que estivesse grávida, sua cintura é coberta com um pano marrom claro da mesma forma que *Gioventù* (1898).

Aparenta ser jovem, ainda adolescente, e não demonstra vergonha, apenas tédio ou cansaço. O fundo do quadro é escuro, em tons de marrom, que acabam se fundindo com a cor do cabelo da modelo e criam um efeito estranho, onde não se sabe onde começa um e termina o outro. Dessa forma, a pintura não parece nítida.

3.2.2. A Caboclinha (1891)

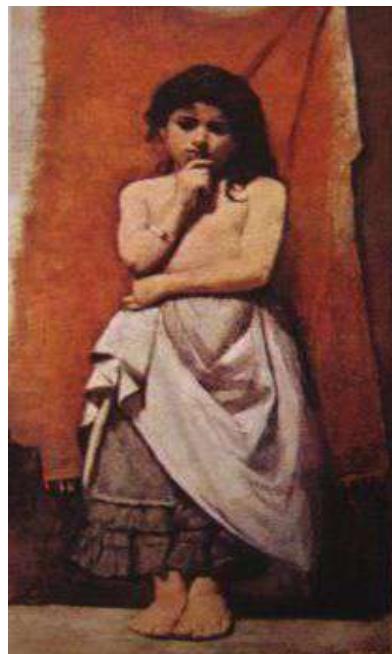


Figura 4

A Caboclinha é uma pintura a óleo sobre tela com 96 x 50 cm. Foi realizada por Visconti em sua época de estudante no Brasil. A pintura retrata uma menina de tenra idade, ela está de frente com a mão esquerda envolvendo a cintura e a direita apoiada sutilmente no queixo.

A menina tem um olhar cabisbaixo e expressão delicada, seu cabelo escuro está meio preso, meio solto de forma descuidada. Em seu braço direito, possui uma pulseira de prata. Veste apenas uma longa saia escura com um avental claro amarrado na cintura. Não aparenta vergonha ou pudor por estar sem camisa, sua nudez é infantil e sem traço de sexualidade.

Um tecido vermelho ocupa quase todo o plano de fundo. A presença do vermelho é um fato recorrente nos nus de Visconti, ainda que em variadas proporções. Um fato peculiar nesse quadro é a forma desproporcional dos pés da menina, grandes e grosseiros que destoam da figura delicada, criando assim uma sensação de estranheza.

3.2.3. *Nu Feminino* (1894)

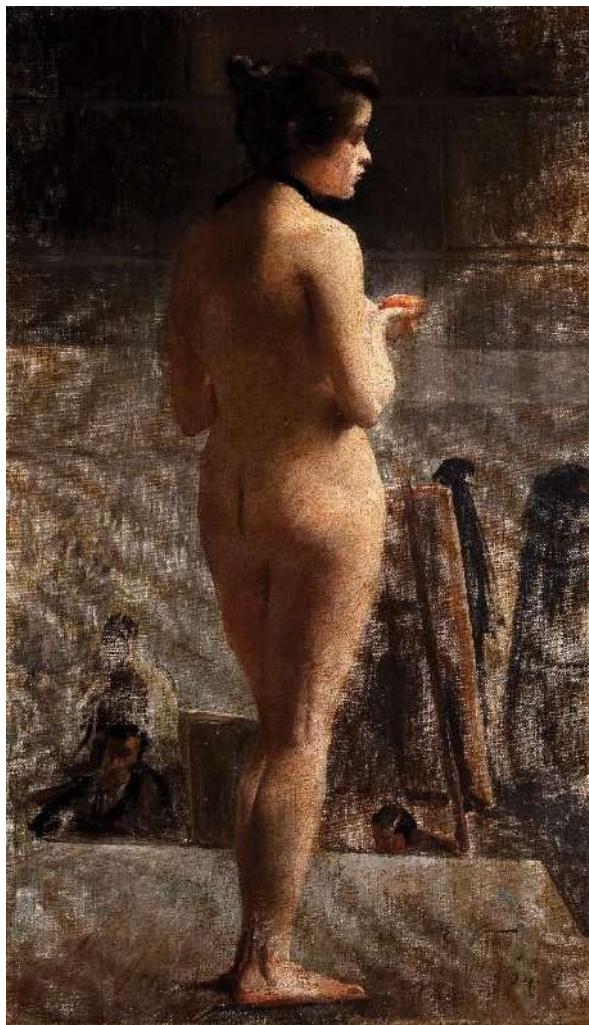


Figura 5

O quadro encontra-se no Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. A assinatura do artista está indicada no canto inferior direito e a data, “1894”, se encontra à direita abaixo da assinatura.

Esta academia feminina realizada por Visconti na Academia Julian foi parte de suas obrigações como pensionista do Estado. O quadro de porte médio é um óleo sobre tela com dimensões de 81.3 x 45.0 cm. A modelo é retratada de costas, levemente virada para a direita, mostrando um meio-perfil, e seu pé esquerdo se posiciona à frente do direito. Uma luz lateral ilumina o rosto, o braço e a perna direitas, deixando o resto do seu corpo nas sombras. Seus cabelos escuros estão presos e uma fita preta adorna seu pescoço. Aparentando a idade de uma jovem mulher, possui um olhar distante.

A paleta de cores escuras cria um destaque para o contorno de seu corpo de pele alva e cintura fina. Um fruto vermelho que a modelo leva nas mãos junto ao seio, cria um ponto de contraste com o resto do quadro. Ademais, o fruto também remete à figura bíblica de Eva, que

poderia ser o personagem representado pela mulher. Ao fundo, aparecem vários objetos característicos das aulas de pintura, como telas, cavaletes, e outros pintores, recriando o ambiente das aulas de modelo vivo.

3.2.4. *A Modelo* (1895)



Figura 6

Visconti realizou esta pintura em seu período de pensionista: é um óleo sobre tela de dimensões pequenas, 27 x 22 cm. A assinatura do artista está localizada no canto inferior direito e logo abaixo há as inscrições “Paris” e a data “1895”. Hoje em dia se encontra em uma coleção particular.

Este quadro é diferente das academias até agora apresentadas neste trabalho. Aqui Visconti capta o momento específico de uma ação – como em *Oréadas* – e a modelo não está posando. Assim, ele retrata o que acontece antes do ato de posar, uma espécie de *making of*.

A modelo está sentada, com os braços para cima, na ação de tirar sua última peça de roupa, e, ao executar este movimento, tem seu rosto encoberto. Neste caso, não é sinônimo

de pudor ou vergonha – algo comum em nus femininos no século XIX –, seu rosto fica oculto apenas pela execução do movimento.

Visconti opta em retratar o ato natural de se despir, e com isso demonstra que um nu não precisa ser estritamente posado para ser belo. Uma de suas características é justamente a naturalidade das poses de suas modelos.

Ela está em pose de três quartos, ligeiramente voltada para a esquerda, e possui o corpo de uma mulher real, com curvas e dobrinhas, barriga protuberante e coxas grossas. Seus seios são os de uma mulher jovem, levemente empinados devido ao seu movimento. Pode-se ver um leve sombreado em sua axila esquerda e entre suas coxas, referente aos pelos.

Seu corpo é banhado por uma luz, criando um contraste ainda maior com o fundo escuro do quadro. Ela está sentada num banco forrado com pano verde, ao seu lado pode-se ver uma mesinha coberta por uma toalha dourada e um vaso com flores vermelhas, pontos contrastantes de cores no quadro.

A sensação de voyeurismo nesse quadro é pungente, produz a sensação de olhar a modelo em um momento inapropriado, de intimidade, em que ela ainda não estava pronta para ser retratada e está com a visão bloqueada.

O gozo do voyeur vem da sensação de transgressão que ele, ou ela, sente ao violar um tabu. O sentimento da privacidade tornou-se uma das coisas que distingua a humanidade dos animais.¹⁰⁶

Visconti retrata um ato simples e corriqueiro – que todas as pessoas fazem todos os dias –, mas ao mostrá-lo cria uma sensação de invasão de privacidade palpável.

¹⁰⁶ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes) p.239.

3.2.5. *Sonho Místico* (1897)

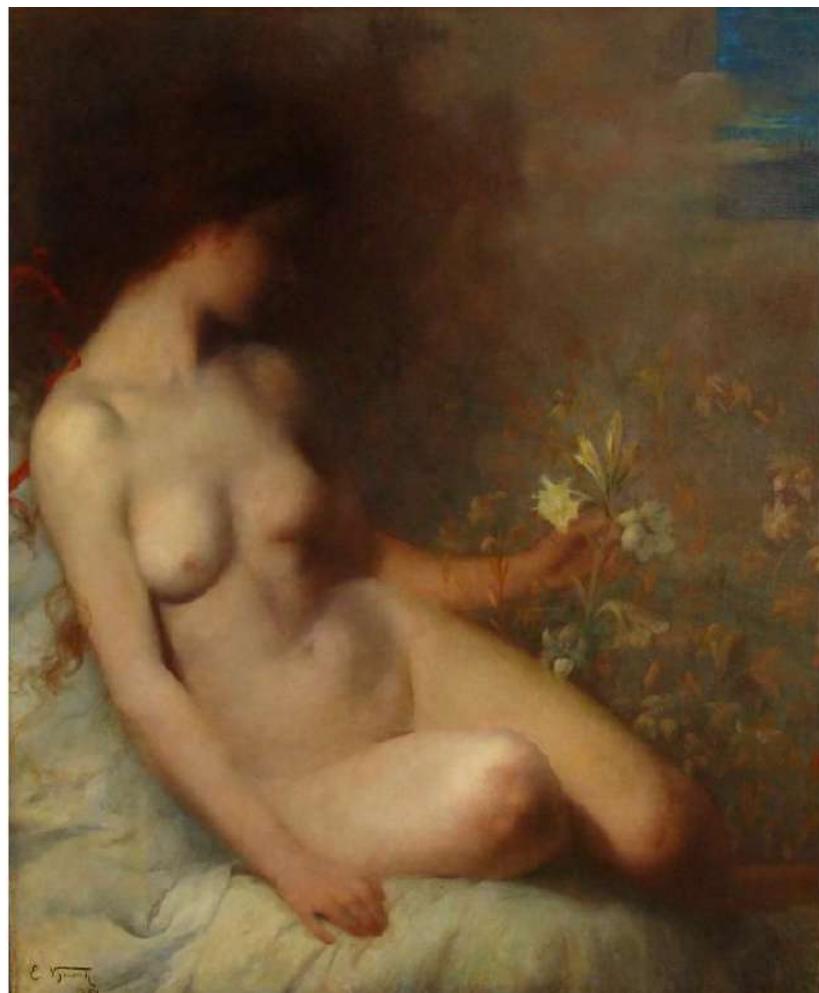


Figura 7

Sonho Místico é um óleo sobre tela com dimensões de 101 x 81 cm, a assinatura de Visconti está localizada no canto inferior esquerdo, a data “1897” está logo abaixo da assinatura. Atualmente a tela pertence ao Museu de Belas Artes de Santiago do Chile e foi adquirida em 1910.

Nesta pintura a óleo a modelo está recostada sobre um divã com o corpo em três quartos, a cabeça virada para o lado direito. Apesar de seu corpo bem desenvolvido, apresenta características adolescentes. Seus seios são pequenos e arredondados, a cintura estreita, pernas grossas, o braço direito é bem alongado assim como seu pescoço. Suas mãos são pequenas e delicadas. Seu corpo está todo iluminado, apenas seu rosto permanece oculto. Na mão esquerda toca um ramo de lírios brancos, flor associada à inocência e pureza, fazendo clara referência ao movimento simbolista. Há também várias outras flores ao fundo.

O fundo do quadro, em algumas partes apresenta tonalidades claras e em outras, tons escuros, mais uma vez contrastando com a pele bem clara da modelo. Uma névoa de tons terrosos envolve o ambiente. No canto superior direito podemos ter um pequeno vislumbre do que provavelmente é o céu visto através de uma janela, ainda que quase totalmente encoberta pela névoa.

Visconti cria uma atmosfera sutil nesse quadro, uma suavidade e uma sensação de irrealidade. Produzido em seu período de pensionista, o quadro foi comprado pelo governo chileno em 1910, após ser exibido na exposição do Museu de Belas Artes de Santiago. Jorge Coli faz um comentário sobre ele: “O sonho místico [...] busca a suavidade de um sfumato precioso para conseguir a atmosfera irreal.”¹⁰⁷

Essa mesma suavidade pode ser admirada em outros quadros de Visconti, como em *Oréadas*, da qual trataremos mais adiante.

¹⁰⁷ Coli, Jorge. *Nu*. In: Eliseu Visconti: a modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012. p.44.

3.3. COMPARAÇÕES

Vejamos agora algumas comparações de quadros viscontianos com obras de seus contemporâneos. O objetivo aqui é visualizar as sutis diferenças nas obras de Visconti, tentando buscar seu diferencial.

3.3.1. Nu Feminino, 1894

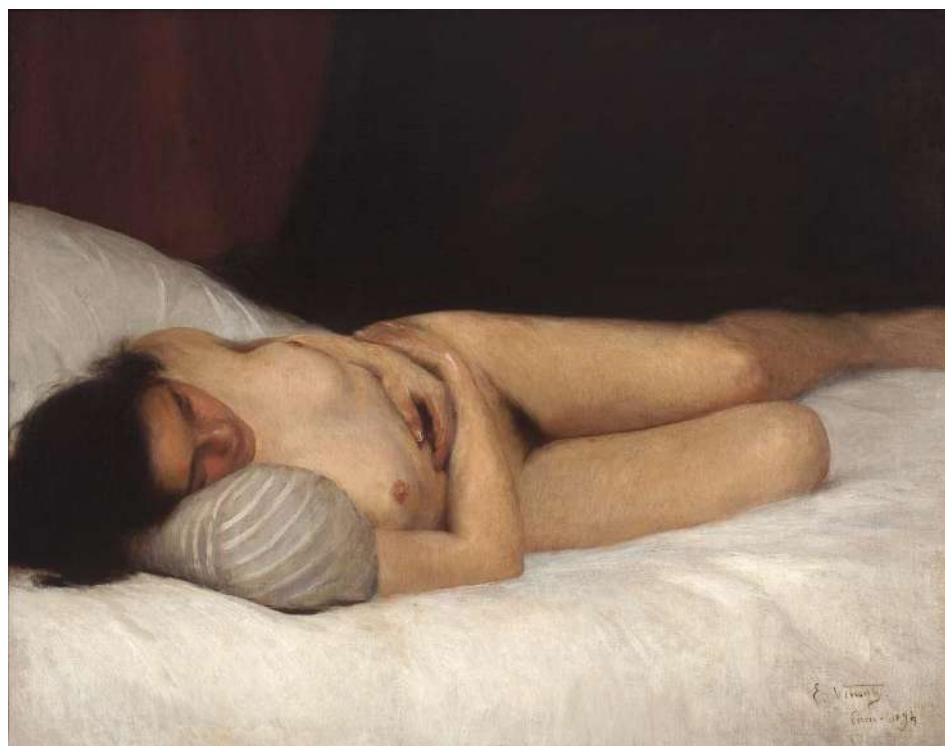


Figura 8

Esta pintura, que atualmente se encontra em coleção particular, também foi realizada por Visconti em seu período de pensionista. É um óleo sobre tela de dimensões 59.5 x 81.0 cm. Sua assinatura está no canto inferior direito.

Considero este um de seus nus mais eróticos, ao mesmo tempo em que possui uma naturalidade ímpar. A modelo parece estar dormindo confortavelmente, nada na cena parece posado ou criado para causar algum tipo de furor ou desconforto. É como se mais uma vez Visconti furtivamente captasse um momento privado. Algo que na pintura de Amoedo, *Estudo de mulher* (1884), é completamente o oposto. Amoedo materializa em seu quadro um ambiente pensado em seus mínimos detalhes, como a própria postura da modelo. Tudo é muito estudado para criar uma composição bem equilibrada.

Nessa academia de Visconti, como de costume em suas obras, ele retoma o fundo escuro e a cortina em tons de vermelho, marrom e preto. Outro fato interessante nessa obra é a posição incomum em que a modelo foi retratada, seu corpo ultrapassando os limites do quadro, pois seus cabelos e pé esquerdo se encontram fora da tela, algo bastante incomum para a época. Na visão do espectador a modelo está deitada de lado numa espécie de cama com lençóis claros que criam um belo contraste com sua pele e o fundo escuro. Sua cabeça está apoiada numa almofada cinza listrada, seus cabelos são escuros e presos de forma bagunçada devido ao sono, sua pele é alva, seus seios pequenos com auréolas rosáceas. Seus braços e mãos estão dobrados sobre o ventre, sua perna esquerda, apoiada sobre a coxa direita, ultrapassa os limites da composição – não a vemos por completo.

Visconti novamente quebra um dos princípios do nu acadêmico ao retratar a modelo com pelos no púbis. Suas pinceladas revelam vários tons de branco, bege, marrom, rosa e preto, para criar uma textura da pele mais real. Ao “dar zoom” na pintura podemos perceber que até um detalhe como a sujeira debaixo na unha da modelo não passou despercebido por Visconti. Toque realista, que também se encontra na diferença de tonalidade do rosto da modelo para com o resto do seu corpo.

Similar é o quadro *Nu feminino com véu* de 1894, mesmo ano do quadro que estamos analisando. As semelhanças entre essas duas obras também são interessantes: em ambas, as figuras aparecem dormindo de forma natural, com o mesmo fundo vermelho ocre peculiar de Visconti, ambas possuem peles claras e estão deitadas de maneira confortável, e são vistas em escorço.



Figura 9

Em *Nu feminino com véu* a modelo segura com delicadeza o véu que a cobre parcialmente, deixando aparecer discretamente seus pelos pubianos. Suas pernas estão no movimento de se cruzar, e ela passa a sensação de não se importar em ser vista. O sofá de estofado vermelho, diferente do outro quadro, faz uma conexão com o fundo. Visconti, como de costume, dispõe a figura ocupando toda a extensão horizontal da tela. Porém, nesse quadro conseguimos ver a modelo dos pés à cabeça, os cabelos presos em um coque desarrumado. De todos os nus apresentados neste trabalho, esses são sem sombra de dúvida os mais ousados e sensuais.

Vale a pena fazer uma comparação desses dois quadros de Visconti com uma famosa tela de Rodolfo Amoedo (1857 – 1941), *Estudo de mulher*, de 1884 – óleo sobre tela, 150,5 x 200 cm – que causou alvoroço ao ser apresentada ao público na Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes de 1884. Neste quadro Amoedo foi mais convencional que Visconti.



Figura 10

Atingindo o limite máximo da sensualidade que a academia permitia, Amoedo claramente pensou na pose exata em que a modelo deveria estar. Vemos a mulher deitada num divã de cor escura com um emaranhado de seda sob suas pernas. Isso cria uma sensação

de volume que realça as pernas e nádegas arredondadas da modelo. Com sua cintura fina ela é uma completa *femme fatale* para a época.

Sua pele é bem clara, seus cabelos estão presos e sua cabeça descansa numa grande almofada decorada. Sua mão esquerda segura uma ventarola com ideogramas japoneses e as pontas de seus dedos tocam o tapete de pele sobre o chão. Ao fundo da tela vemos um tecido ou papel de parede verde todo ornamentado.

Ao contrário de Amoedo, Visconti não coloca suas modelos em poses sensuais. As mulheres em seus quadros são naturais e espontâneas, como se não estivessem posando. Nesse ponto ele é mais realista, sutil e delicado, e menos agressivo que Amoedo, e sua modelo é menos erotizada.

De fato, as modelos de Visconti não possuem curvas super sensuais, suas cinturas não são marcadas. Mas podemos afirmar que os dois pintores apresentam em seus quadros, num deslocamento espaço-temporal, traços estilísticos do classicismo, romantismo e realismo.

Sonia Gomes apresenta a seguinte análise sobre o quadro de Amoedo:

Em Estudo de Mulher, a representação da figura feminina toma uma feição nova, pela ambientação contemporânea. Na verdade, os objetos que completam a composição — leque, colcha, almofada, papel de parede — recebem um tratamento cromático destacado, rivalizando com a figura humana em termos de importância na construção da imagem.¹⁰⁸

O posicionamento de Stephanie Dahn Batista segue no mesmo sentido que o de Sônia Gomes Pereira:

Trata-se de um corpo feminino deitado sobre a cama num interior. O corpo encontra-se esticado, de costas e o braço esquerdo da modelo segura uma ventarola ou leque. O corpo da retratada é redondo e sinuoso, deslizando da cabeça para os delicados pés cruzados. [...] A mulher de ventarola não surge num rio de leite como a Vênus, mas ela é enredada por tecidos e almofadas sofisticados. O papel da parede verde, o travesseiro ornamentado por flores embaixo da cabeça, o cobertor de cetim branco e o tapete de pele aparecem uma variedade de texturas muito ricas e sensoriais, além de remeter à moda oriental que estava em voga naquela época em Paris.

Provavelmente o lugar dessa pintura é o próprio atelier do artista ou uma cena composta com atributos como, por exemplo, o leque de posse do artista. A aquarela

¹⁰⁸ Pereira, Sonia Gomes – A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. 2010. In: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/11308/6747> <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/11308/6747>.

do ano anterior indica uma próxima relação pelos objetos decorativos, o carpete oriental e um pedaço do papel de parede verde ao recorte do nu em questão.¹⁰⁹

Os objetos e o ambiente são tão valorizados quanto a própria figura feminina.

Luis Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), um dos críticos mais influentes de sua geração, também se manifestou a respeito da tela *Estudo de Mulher*, de Amoedo:

Esse sentimento vivo da natureza, essa rápida maneira de sentir a forma, a densidade e a cor dos corpos manifesta-se com maior habilidade no “Estudo de Mulher”. A mulher, nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas; tem um dos braços caído para o chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça, redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma tonalidade cor de opala e, numas e noutras nuances, de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: 'Que mulher sem-vergonha!'

Este quadro que, na exposição de 1884 foi o mais bem pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior *savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!

Oh! a pudica congregação quer uma arte ad *usum Delphini*! Que a moral seja respeitada com auxílio da folha de videira, senhores artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre ¹¹⁰imaculada, a sempre virgem e muito ilustre e sábia congregação acadêmica.

Lendo essas críticas, pode-se perceber claramente as diferenças entre os quadros de Visconti e Amoedo. Cada um com sua beleza e prestígio, isso é inquestionável, mas o que queremos enfatizar é que há uma grande gama de modos de se realizar um nu, como fica claro ao analisarmos dois artistas com trabalhos tão distintos, apesar de seguirem a mesma temática.

¹⁰⁹ BATISTA, Stephanie Dahn. *O CORPO FALANTE: AS INSCRIÇÕES DISCURSIVAS DO CORPO NA PINTURA ACADÉMICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX*. Tese de doutorado. Curitiba. Universidade Federal do Paraná. 2011. p.236-237.

¹¹⁰ Na Revista Kosmos, nº 1, publicada em 1905, Gonzaga Dutra ainda analisa a obra de Amoedo e sobre o quadro cuja imagem mostramos hoje, diz: (...) "o maravilhoso nu do modelo em repouso, que confunde, num só e inestimável valor, a perturbadora verdade de um desnudamento romano e a importância duma academia perfeitíssima".

3.3.2. Dorso de Mulher, (1895)

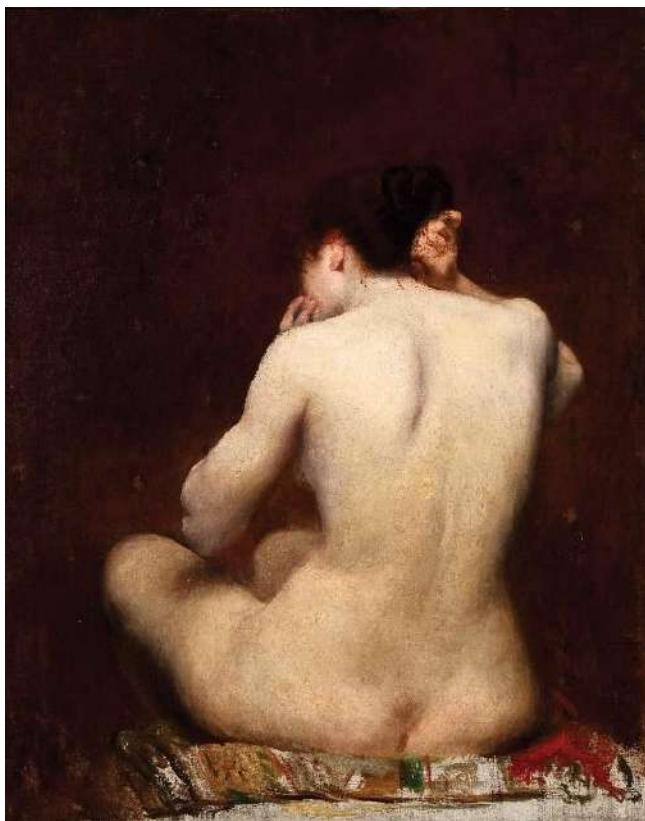


Figura 11



Figura 12

Dorso de Mulher é uma academia realizada por Visconti em seu segundo ano como pensionista do Estado na França. É um óleo sobre tela, com dimensões de 91.5 x 73.0 cm. Sua assinatura está localizada na borda inferior direita, abaixo da qual se lê “Paris” e a data “1895”. Atualmente a tela se encontra no Museu Nacional de Belas Artes. O primeiro esboço para esse quadro (crayon sobre papel, 11 x 8 cm) está em um de seus cadernos de anotações, em posse de sua família.

A modelo é retratada de costas, com o rosto e as pernas ligeiramente viradas para a esquerda. Com esse movimento do corpo se acentuam seus ombros, sua omoplata esquerda, seu braço bem delineado, a cintura fina e os quadris largos. O braço esquerdo, afastado do corpo, quase toca a perna esquerda, enquanto sua mão esquerda toca de leve o queixo. Seu cabelo está preso – como de costume em um nu acadêmico –, o que permite visualizar suas costas por completo, e sua mão direita parece ajeitar delicadamente a parte de trás do cabelo.

Novamente, a pele bem clara contrasta com o fundo escuro da tela. A parte de cima do dorso parece mais luminosa, enquanto na altura da cintura e nádegas, a pele apresenta tons amarelos, lilases e róseos. A modelo está sentada provavelmente em um banco coberto por um tecido colorido, cujas bordas se misturam com o fundo da parede que possui tons de marrom e vermelho bem escuro. Esse jogo de claro (figura) e escuro (fundo) cria um impacto visual, porém, a atmosfera é de inocência, mesmo se tratando de um nu.

Ao dividir o quadro em uma linha vertical, nota-se que praticamente todo o corpo da modelo está posicionado na parte direita, o que normalmente seria um indicativo de instabilidade da pintura. Apesar disso, Visconti, ao retratá-la como se estivesse no meio de um movimento, cria estabilidade: pernas, braços e cabeça viram para o lado oposto (esquerdo), garantindo assim um equilíbrio.

Catorze anos separam o quadro *Dorso de Mulher*, de Visconti, do quadro de mesmo nome produzido por Rodolfo Amoedo. E não é somente o mesmo nome que essas obras compartilham, elas apresentam algumas semelhanças: ambas são academias, estão de costas, em posição similar, estando a de Visconti ligeiramente virada para a esquerda, possuindo a maior parte de seu corpo posicionado à direita do quadro. Já a de Amoedo se apresenta virada sutilmente para a direita, com a maior parte do seu corpo à esquerda do quadro.

As duas apresentam pele bem clara, porém o tratamento dado por Amoedo é mais idealizado, enquanto Visconti é mais realista. A pele da modelo de Amoedo não apresenta imperfeições e se assemelha à porcelana, já no quadro de Visconti, a pele tem mais textura. O fundo escuro nos dois quadros enaltece ainda mais a figura feminina central da composição. Não é coincidência o fato de ambas estarem expostas lado a lado nas paredes do MNBA, aparentando ser o “espelho” uma da outra, uma vez que foram pintadas em direções opostas.



Agora partimos para uma análise mais aprofundada. Após a análise da obra escolhida de Visconti, apresentaremos obra de outro artista, e por fim faremos uma comparação entre as duas:

3.3.3. O Modelo (1895)



Figura 13

O quadro é um óleo sobre tela com dimensões de 85 x 45 cm, e se encontra no Instituto Ricardo Brennand, em Recife, Pernambuco. Na borda inferior direita, vemos a assinatura de Visconti.

Nesta academia a modelo está de pé, sendo retratada de perfil; com a cabeça baixa, seu rosto está encoberto pelas sombras. Mantém os braços junto ao colo e a perna esquerda à

frente da direita. Seus cabelos são bem longos e escuros, jogados para frente do ombro esquerdo até a altura da cintura. Seus pelos pubianos estão visíveis mesmo que encobertos pelas sombras. A luz recai diretamente nas costas da modelo, deixando assim toda a parte da frente de seu corpo na obscuridade.

O fundo da tela apresenta o ambiente de um ateliê com vários quadros de modelo-vivo e algumas moldagens em gesso pendurados na parede. A paleta utilizada pelo pintor possui tons escuros, fazendo contraste com o corpo iluminado da modelo. Um fato incomum nesta pintura é a ruptura com a tradição do nu clássico, ignorando duas de suas normas: os cabelos sempre presos e a ausência de pelos.

3.3.4. Lady Godiva (1897) – John Maler Collier (Londres, 1850 – 1934)



Figura 14

Segundo a lenda, a bela Lady Godiva era esposa do Conde Leofric da Mercia, um tirano que obrigou os habitantes de suas terras – Coventry – a pagarem uma alta taxa chamada Heregeld. Lady Godiva, sensibilizada com a situação dessas pessoas, implorou inúmeras vezes ao marido para que revogasse sua decisão e isentasse o povo de tal taxa. Em resposta às súplicas da esposa, ele afirmou que ela teria que cavalgar nua pelas ruas de Coventry, antes que ele mudasse de opinião.

Ela aceitou o desafio e cavalgou pelas ruas de Coventry completamente nua, sendo coberta apenas por seu longo cabelo. Leofric ficou tão chocado com o episódio, que acreditou presenciar um milagre, já que nenhuma pessoa viu o corpo de sua esposa nua. Após o ocorrido ele isentou a população de tal imposto.¹¹¹

A pintura *Lady Godiva* (1897) do pintor inglês John Maler Collier (1850 – 1934) possui 142.2 × 183 cm e hoje em dia se encontra no Herbert Art Gallery and Museum. Lady Godiva é retratada de perfil, sentada em um cavalo branco coberto por tecido vermelho, completamente nua, exceto por sua aliança de casamento – um símbolo de sua decência e honestidade. A pintura é realizada de forma magistral por Collier no estilo Pré-Rafaelita, com os detalhes minuciosamente retratados, um colorido brilhante, cenário medieval e um nu extremamente delicado e sutil.

Collier não nos apresenta uma mulher fatal, mas o oposto: sua cabeça está inclinada para baixo num sinal de constrangimento. Com a mão direita, segura seu longo cabelo avermelhado, o qual estrategicamente lhe cobre os seios, e com a esquerda segura frouxamente as rédeas do cavalo. Seu braço e cintura são delicados, as pernas alongadas, e a pele alva, contrastando com o cabelo escuro. Seu corpo gracioso aparenta pouca idade. Sua nudez não é explícita e não transmite apelo sexual.

O cavalo é um corcel branco imponente, coberto por um manto de veludo vermelho, ornamentado por leões estilizados em dourado. A cela, igualmente vermelha, é pintada de forma elaborada com arabescos e um pássaro amarelo e roxo no centro. A embocadura do animal é dourada, a cabeçada e as rédeas em vermelho são cheias de detalhes. O animal é retratado de forma imponente e altiva, criando um contraste com sua dona.

A cidade está completamente vazia, os edifícios da mesma são recriados em tons monocromáticos de cinza e marrom, criando um contraste com a pele clara de Lady Godiva.

3.3.4.1. Comparação *O modelo* x *Lady Godiva*

Ao analisar os quadros *O Modelo* e *Lady Godiva* notamos algumas semelhanças entre eles, a começar pela figura feminina retratada: ambas estão praticamente na mesma pose, nuas e de perfil, tendo seus seios cobertos pelos cabelos e braços.

¹¹¹ Sobre a lenda de Lady Godiva mais informações disponíveis in: <http://www.historic-uk.com/CultureUK/Lady-Godiva/>

O quadro de Collier recria essa menina-mulher com um romantismo medievalista típico dos Pré-Rafaelitas. Seu rosto – mesmo de perfil – possui feições delicadas e seu corpo não exibe curvas reveladoras. É uma pintura idealizada que conta a lenda dessa personagem boa e virtuosa que habitou o imaginário das pessoas durante séculos.

Nesse quadro a percepção espaço-temporal é colocada de forma precisa. Collier, ao contar uma lenda, cria instantaneamente uma distância com o mundo real e, por consequência, esse nu não é visto de forma mundana ou negativa. Na academia pintada por Visconti, a modelo é pintada de forma muito mais realista que no quadro de Collier.

Ambas são bonitas e jovens, porém, em *O Modelo*, o apelo da carne é infinitamente maior que em *Lady Godiva*. Ela possui curvas, a textura da pele é mais real, palpável, tem uma barriguinha mais saliente, os músculos em seu braço são visíveis. Visconti consegue pintá-la de tal forma que a humaniza, aproxima essa pintura do real, diferentemente de *Lady Godiva*, que parece uma boneca de porcelana de pele lisa e perfeita.

A pose em que se encontram não é comum, geralmente nos nus femininos as modelos são retratadas de frente, de costas ou deitadas. Clark explica a razão dos nus acadêmicos de perfil não serem usuais:

Devido a um longo hábito, não analisamos um nu como um organismo vivo mas antes como uma composição abstracta; daí o sentimo-nos [sic] chocados pela desarmonia das transições, os defeitos do perfil. Desagrada-nos verificar que as diversas partes do corpo não podem ser observadas como unidades isoladas e que não existe uma clara relação entre elas. Em quase todos os seus pormenores, o corpo não corresponde aos módulos daquilo que a arte nos levou a considerar como perfeição.¹¹²

Algo que também é interessante de se mencionar é a oposição do cavalo e *Lady Godiva*: um está ricamente “vestido” – coberto – e ela completamente nua. No quadro de Visconti também existe essa sensação de positivo e negativo: a modelo está completamente nua e em sua volta o ambiente está cheio de quadros.

Mirian Seraphim também consegue visualizar uma relação entre os dois quadros, no trecho que reproduzimos abaixo, no qual também comenta outros quadros de Visconti:

Nas telas de cavalete, os nus femininos de Visconti abrangem uma gama bastante variada: são representadas meninas adolescentes, jovens de composição bastante delgada, e mulheres maduras, mais corpulentas. Apesar de, na maioria de seus nus femininos, Visconti manter a tradição, observando uma norma bastante importante – a ausência de pelos – ao menos quatro execuções podem ser apontadas. Uma delas é

¹¹² CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. De Ernesto de Sousa. Lisboa. Editora Ulisseia. 1956. p. 27.

o Nu sentado num banquinho, com uma postura bastante lasciva e sinuosa, ressaltando as curvas da modelo. O fundo é impregnado da cor mais quente e sensual – o vermelho vivo do cortinado que ocupa quase toda a tela. Outra é a academia de pé, que se apresenta de perfil, deixando ver, inclusive, o volume dos pelos pubianos. O mesmo acontece com a terceira, na qual Visconti rompe ainda com mais uma tradição do nu artístico: os cabelos presos. Nesta academia, os cabelos muito longos da jovem, jogados para frente, e a cabeça baixa, são muito semelhantes aos de Lady Godiva de John Maler Collier. A quarta exceção é um nu deitado, cuja representação da textura da pele impressiona pelo realismo, que chega ao ponto de mostrar a sujeira embaixo da unha reluzente. O tom acentuadamente escuro da região pubiana da mulher não deixa dúvida de que se trata da representação de pelos.¹¹³

Os dois quadros são belíssimos e tem suas particularidades, porém o de Visconti, até por ser um nu acadêmico, é mais cru, mais real e assim diminui a distância espaço temporal entre a obra e os espectadores.

¹¹³ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes). p.129.

3.3.5. *Oréadas*, 1899



Figura 15

O quadro possui 182.2 x 108.0 cm, técnica de óleo sobre tela e se encontra no Museu Nacional de Belas Artes. No que concerne o título, torna-se relevante ressaltar que as Oréadas são ninfas dos montes e dos bosques, divindades femininas que integram o panteão da mitologia grega. No quadro podemos perceber ninfas de aparência jovem dançando, tocando instrumentos e se divertindo de forma despreocupada, o que contribuiu para que a obra também fosse conhecida pelo nome – bastante apropriado – *A dança das Oréadas*.

A ninfa que dança no primeiro plano com o pastor, possui cabelos longos e claros, rosto delicado como o de uma menina, olhos arredondados, nariz pequeno e boca fina. Seu corpo em três quartos está parcialmente encoberto por um tecido de cor rosa claro amarrado

na cintura (uma espécie de saia), que deixa pouco à imaginação, já que é muito fino e molda completamente as curvas do corpo. Seus seios são pequenos, como se ainda estivessem em formação. De forma muito delicada, dança segurando as mãos do menino pastor, olhando diretamente para fora do quadro. Em frente a sua panturrilha esquerda está uma pomba branca, que simboliza paz e pureza.

Temos um homem-menino dançando com as ninfas, mas Visconti o retrata de forma tão andrógina que ele passa quase despercebido, mesmo estando em primeiro plano. Sem músculos, as partes mais marcantes de sua anatomia são dorso, nádegas e pernas, sendo muito sutil essa representação masculina. Seu sexo se mantém oculto atrás de um pano apoiado em seu braço esquerdo, que recai sobre suas partes íntimas.

A ninfa localizada atrás do pastor está dançando com os olhos fechados e braços para o alto, as pernas envoltas por uma faixa de tecido. A ninfa ao seu lado está de costas, com a cabeça levemente virada para a esquerda, segurando com a mão direita um pandeiro e com a esquerda, delicadamente toca a mão de outra ninfa. Esta, por sua vez, está de meio perfil, com os cabelos presos, uma fina faixa de seda enrolada em seu dorso que, ao espectador mais desatento, pode parecer uma cobra.



Figura 16

Com a mão direita atrás das costas, segura uma lança. As ninfas que estão atrás desta se encontram no canto esquerdo do quadro, numa posição acima das outras, e uma delas toca um pandeiro com as duas mãos enquanto outra toca uma flauta de pã.

O fundo é representado por uma vasta floresta com vários tons de verde, e cores terrosas como o marrom, vermelho, o dourado e o laranja, fazendo referência às tapeçarias de paisagens renascentistas. Na parte inferior do quadro, várias pombas brancas foram retratadas reiterando a pureza da cena.

Em 1900 *Oréadas* participou da *Exposition Internationale Universelle de Paris*, como *Les Oréades*, ganhando a medalha de prata para Visconti. Já em 1901, foi exposta na ENBA, onde o pintor realizou sua primeira exposição individual ao retornar do exterior. Gonzaga Duque ficou admirado com a beleza da obra e fez o seguinte comentário:

O aspecto sadio desses corpos em que a adolescência está desabrochando com o frescor d'uma veiga em maio, a plástica rythmica de seus movimentos, a alegria franca de seus rostos inocentes, compõem um todo adorável de ingenuidade e

jubilo, [...] a que serve de adequado, perfeito, imprescindível enquadramento, por contraste, a discreta e risonha paizagem do scenario. É tão linda, tão linda essa obra, que nos escraviza a contemplação por horas sem conta, e nos conduz, imaterializados e vencidos [...]¹¹⁴

O cenário retratado por Visconti faz referência ao movimento Pré-Rafaelita: as cores de sua paleta, o bosque, o simbolismo das flores e animais também é encontrado em outros trabalhos do artista.

¹¹⁴ DUQUE, Gonzaga. Eliseu Visconti. *O Paiz*, n. 06111, Rio de Janeiro, 2 julho 1901, p. 1. Disponível in: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=2%620de%20julho%201901

3.3.6. Nymphes et Satyre (1873) de William-Adolphe Bouguereau (1825–1905)



Figura 17

A pintura *Nymphes et Satyre* (1873), do artista francês William Bouguereau (1825-1905), é um óleo sobre tela de escala expressiva 260.4 x 182.9 cm, e atualmente se encontra no Clark Art Institute, em Massachusetts. No quadro, quatro ninfas estão na floresta e tentam, de forma despreocupada, arrastar um sátiro¹¹⁵ para dentro da água gelada da lagoa,

¹¹⁵ Na mitologia grega, sátiros eram semideuses maliciosos e rústicos, metade homens e metade bodes, e estavam relacionados aos deuses mais selvagens e descontrolados, como Pã e Dionísio. (BRANDÃO, J. S. Mitologia Grega. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. p.128)

de forma a apagar sua luxúria. O sátiro, que já está com um dos cascos dentro da água, tenta, por sua vez, se desvencilhar das ninfas. Bouguereau retrata aqui uma cena em movimento, capturando um instante, fazendo com que o espectador não consiga parar de olhar a tela, se perguntando o que poderia ter acontecido no final desta ação. A habilidade do pintor em retratar a pele de forma lasciva e carnal é impressionante, e, fazendo um contraponto a este fato, ele pinta rostos angelicais.

No primeiro plano da tela temos uma das ninfas nua, de costas, puxando um dos braços no sátiro, no meio de uma ação. Podemos ver parte de seu rosto, que está virado para o lado esquerdo, seu braço e um pouco de seu seio esquerdo. Seu cabelo, por sua vez, está preso com uma fita vermelha. O corpo dessa ninfa está na parte inferior direita, e esta é a parte mais iluminada de todo o quadro, o que garante certa ênfase ao corpo da figura. Com um quadril volumoso, essa ninfa exala uma sensualidade carnal, e mesmo se tratando de um ser mitológico, o pintor retrata a pele de forma realista, dando ao espectador a vontade de tocar na tela. A forma como ele retrata esteticamente o corpo dessa ninfa, lembra os nus femininos de Rubens, mas com o refinamento acadêmico de Bouguereau.

O sátiro está posicionado no centro e é em torno dele que toda a ação da tela acontece: ele está de perfil com as mãos para frente, sua pata esquerda dentro da água e a direita flexionada na beira da lagoa, como se tivesse fazendo impulso para frear a ação das ninfas. A ninfa que está à esquerda, atrás do sátiro, está nua e de frente, de forma que podemos ver seus cabelos soltos adornado com tranças, seus seios, ventre, perna direita e sua coxa esquerda. Com a mão esquerda, empurra a cabeça do sátiro em direção à lagoa e com a esquerda segura o galho de uma árvore, escondendo sutilmente seu sexo com a folha.

A ninfa que está à direita do sátiro está posicionada de frente à tela. Ela está usando uma fita azul nos cabelos soltos. Podemos ver seu rosto, colo, barriga e parte das pernas. Sua mão esquerda está puxando o sátiro pela nuca, seu sexo é escondido por um tecido que está amarrado em seu braço esquerdo. Seus seios estão cobertos pelo antebraço esquerdo do sátiro. Ela é a que tem o rosto mais visível, possuindo expressão delicada, maçãs do rosto coradas, nariz e boca finos, sobrancelhas bem marcadas e olhos arredondados. Ela é a única a olhar diretamente para os olhos do sátiro.

A última ninfa é a que tem o corpo menos visível, está posicionada mais acima do quadro na direita, sendo parcialmente encoberta pelas duas ninfas da frente. Está em meio perfil, cabelos presos, braço direito levantado como se estivesse no meio de uma ação, e seu

braço esquerdo está puxando o chifre do sátiro. Podemos ver seu perfil, braços, colo e seio direito.

A ambientação do quadro é o interior de uma floresta, possibilitando-nos ver o céu entre as árvores, e o pintor utiliza várias tonalidades de verde e marrom para criar o fundo da tela. Ao fundo, do lado direito, também vemos três ninfas observando a cena. É interessante ressaltar a forma como o pintor utilizou as cores para criar sensação de profundidade da água. As obras de Bouguereau possuíam uma perturbadora combinação de malícia e inocência. Suas pinturas seguiam o estilo acadêmico francês, com destaque para temas históricos e mitológicos.

3.3.7. Comparação *Oréadas* x *Nymphes et Satyre*

Ambas as obras são representações de nus femininos que se utilizam da temática mitológica. O cenário de ambientação também tem familiaridades, ambos estão em florestas, permitindo os artistas utilizarem diversos tons de verde e marrom.

Tanto em *Oréadas* quanto em *Nymphes et Satyre* temos a sensação de movimento, como se os pintores capturassem a ação de um momento, como numa fotografia, por exemplo. No quadro de Visconti, a ação é a dança das ninfas. Já no de Bouguereau, a ação é a tentativa das ninfas em jogar o sátiro dentro do lago.

O modo como Bouguereau retrata o nu feminino neste quadro é totalmente diferente de Visconti. Bouguereau é muito mais carnal, sensual, na maneira pela qual retrata o corpo nu, a textura da pele e a posição corporal das ninfas, exalando erotismo.

No entanto, Bouguereau se utiliza da temática mitológica para criar distância espaço-temporal, afastando essa pintura do real. Esse tipo de obra questiona os limites morais e aceitáveis da representação do nu no século XIX. Ele recria um corpo real, assim o espectador tem a sensação que pode encontrar a modelo virando a esquina, mas ao mesmo tempo, essa beleza não é real, é idealizada.

Enquanto as ninfas de Bouguereau exalam luxúria, as ninfas de Visconti são o oposto, elas exalam inocência. São meninas-adolescentes de corpo frágil, casto e de expressão serena. A nudez é retratada de forma franca e sem agressividade, criando uma sensualidade sutil. Mirian N. Seraphim nos apresenta as características do nu feminino Viscontiano:

As jovens representadas em seus nus são belas, ainda que, muitas vezes, não idealizadas, encantadoras por sua sensualidade tranqüila e receptiva. Encontram-se em um padrão oposto ao fascínio diabólico e sádico da mulher fatal.¹¹⁶

As figuras masculinas também são retratadas de forma oposta. O sátiro de Bouguereau possui expressões masculinas fortes, barba, ombros e abdômen definidos. Já o pastor de Visconti apresenta características andróginas, dessa forma, ao espectador mais desatento, passaria facilmente como uma das ninfas.

A força da ação entre as telas também se diferencia: em *Oréadas* a “ação” da dança é muito sutil e delicada, enquanto em *Nymphes et Satyre* essa “ação” está ligada à força física: demonstrado movimentos mais bruscos, o sátiro finca um dos cascos na terra fazendo força para trás.

Bouguereau opta por mais, Visconti por menos: na sexualização do nu feminino, na idealização dos corpos, no contraste entre figura e fundo, na luminosidade ao retratar a pele, na diferença da utilização de cores.

Dedico o próximo e último tópico deste trabalho dedico à *Gioventù*, que para alguns estudiosos de Visconti é sua obra prima além de ser uma de suas obras mais conhecidas.

¹¹⁶ SERAPHIM, Mirian N. – Um novo olhar sobre a obra de Eliseu Visconti. In. Revista de História e Estudo Culturais. Julho/Agosto/Setembro de 2006. Vol.3, Ano III nº3. Disponível in: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF8/DOSSIE-ARTIGO6-Mirian.Seraphim.pdf>.

3.3.8. *Gioventù*, 1898

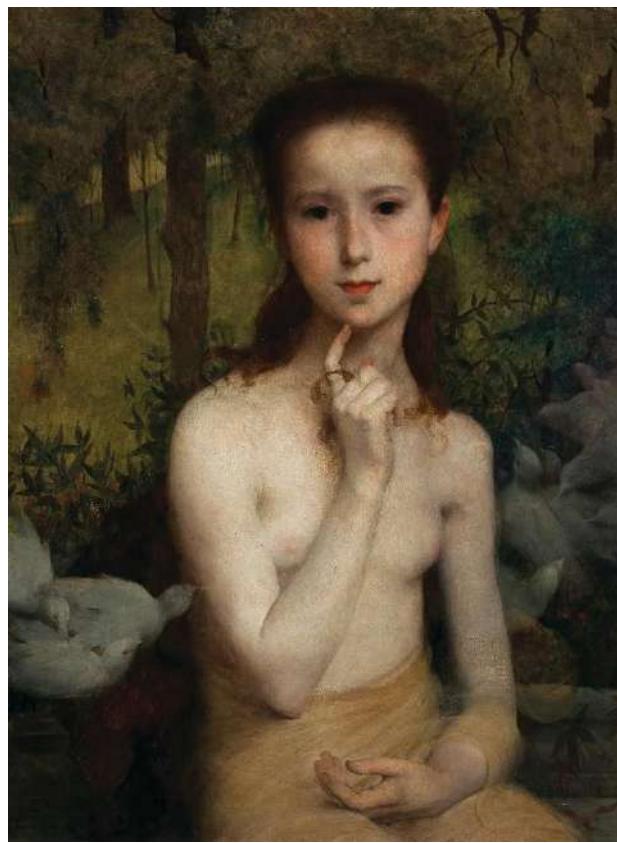


Figura 18

Gioventù é provavelmente a pintura mais famosa de Visconti, foi feita em 1898 com dimensões de 65 x 49 cm, pintada em Paris. Hoje em dia se encontra no Museu Nacional de Belas Artes. É conhecida sua comparação com a *Monalisa* de Leonardo Da Vinci (1452-1519):

Gioventù é um dos quadros mais intrigantes da história da arte pátria. Guardadas as devidas proporções, poderia ser definido como uma espécie de *La Gioconda* brasileira. É claro que o quadro de Leonardo da Vinci [...] tem sobre sua versão nacional uma vantagem de quase quatrocentos anos de existência e a condição ímpar de ser provavelmente a pintura mais célebre do mundo. Nesse sentido não há comparação possível. Porém, no ar de mistério que emana do enigmático dedinho no queixo da moçoila de Visconti e do levíssimo esboço de sorriso em sua pequena boca bem pintada, há um ponto em contato inegável. É bem provável que o pintor quisesse que nós espectadores, ao depararmos com seu quadro, fôssemos remetido a famosíssima dama de Da Vinci.¹¹⁷

Gioventù é um quadro excepcional, pois a modelo retratada não é criança nem adolescente, é uma alegoria que enaltece a juventude, seu rosto é delicado e parece muito com as moças pintadas por Bouguereau. Só a vemos da cintura pra cima. Com o dedo indicador a

¹¹⁷ CARDOSO, R. A Arte Brasileira em 25 quadros [1790-1930]. Rio de Janeiro, Record. 2008. p.124.

moça enrola uma mecha do cabelo e pousa o dedo no queixo como se tivesse algum segredo a revelar, enigmática, irreal. Sua cintura está enrolada em seda cor de creme.

Uma parte de seu cabelo está preso no alto, mostrando por completo seu lindo rosto e o resto do seu cabelo avermelhado cai como em cascata nos seus ombros e costas. Olhos negros que olham diretamente para o observador, nariz afilado e boca rosada e pequenina, a figura tem as maçãs do rosto coradas. Seus seios ainda estão em formação, e a pele é bem alva. Sua face transmite segredo e ao mesmo tempo inocência. O que será que essa menina-mulher está pensando? Não sabemos se planeja alguma travessura ou está apenas pensativa em seu próprio mundo.

O quadro é pintado no estilo simbolista, como se ela fosse uma ninfa que estivesse na floresta. Outro detalhe interessante é que podemos com facilidade recortar Gioventú completamente do fundo do quadro. Pombas brancas permeiam a parte de baixo do quadro acrescentando um símbolo de pureza à obra.

Seu primeiro nome foi *Mélancolie* e assim participou, junto com *As Oréadas*, da *Exposition Internationale Universelle* de Paris, em 1900, conquistando uma medalha de prata para Visconti.

Algo interessante que a tecnologia nos presenteia é poder descobrir coisas que a alguns anos atrás seria impossível. Ao radiografar o quadro os pesquisadores tiveram uma surpresa:

Achados mais intrigantes vieram do exame do quadro *Gioventú*. [...] Uma radiografia computadorizada – semelhante à usada por radiologistas para investigar ossos fraturados em pacientes – revelou outra pintura oculta pela jovem representada no quadro. É, sem dúvida, um estudo para outra pintura, a também premiada *Recompensa de São Sebastião*, que ganhou a medalha de ouro na Exposição Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904. Nas imagens de raios X o anjo coroando de louros o São Sebastião amarrado a uma árvore aparece ainda com mais nitidez do que a moça de *Gioventú*. O pintor parece ter mudado de ideia depois do estudo porque, em vez de louros, no quadro terminado o anjo põe uma auréola sobre a cabeça do santo. [...]

A análise de fluorescência de raios X do mesmo quadro permitiu caracterizar a paleta usada por Visconti, considerado a ponte entre os séculos XIX e XX por ser um pioneiro do impressionismo no Brasil. No véu amarelo que cobre a menina, a presença de ferro e chumbo revelam que ele usou branco de chumbo, que deixou de ser usado no século XX, misturado com amarelo ocre. Na vegetação do fundo se revelam as misturas com que o artista criou diferentes tons de verde: viridian, óxido de cromo, amarelo ocre e azul de cobalto.¹¹⁸

¹¹⁸ *Segredos debaixo da tinta - Fluorescência de raios X dá acesso à intimidade de pinturas do século XIX - Maria Guimarães. Edição 168. fev. 2010. In: http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/02/03/segredos-debaixo-da-tinta/.*

Seja como *Gioventù* ou *Mélancolie*, é inegável o valor deste quadro para a Arte Nacional. Interpretado como uma alegoria da juventude, Visconti o pintou ainda no período de formação na França. São extraordinárias todas as pinturas que ele fez nos seus 7 anos de pensionato em Paris.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Homem simples, simples em tudo, sem rebuscamento e sem ser cabotino, era sem dúvida um imaginativo, um sonhador, talvez o mais sutil colorista de nossa pintura. Ele não chamava atenção do público pelo disparate, pelo grotesco das atitudes e de sua maneira de pintar que era sempre admirável.¹¹⁹

Este trabalho teve como objetivo apresentar um pouco das obras de Eliseu Visconti: um pintor de várias facetas, que teve uma vida longa repleta de arte. Pintava o que gostava, valorizava as cores em suas mais variadas nuances.

Visconti não foi um revolucionário que bateu de frente contra o academicismo, que admirava, porém não ficou preso ao passado. Enxergou no futuro um complemento para suas obras, e essa foi sua genialidade. Pintava mulheres, adolescentes e crianças: o feminino sempre foi algo constante em sua vida, é de se espantar que nunca tenha sofrido nenhuma crítica negativa devido a seus nus adolescentes. Como Mirian Seraphim escreveu:

[...] apesar de estar sempre ousando com a representação franca e realista do nu, Visconti nunca sofreu nenhum tipo de represália ou censura, como aconteceu com Courbet, Manet, Renoir [...] Tamanha aceitação, no caso de Visconti, talvez seja em virtude do fato de ele não ter a intenção de afrontar ou revolucionar. Seu realismo era fruto de sinceridade diante do modelo e da autenticidade de expressão.¹²⁰

Se a obra de Visconti não se encaixa nos modelos de caráter exótico ou perverso, praticado na maioria das criações sobre o tema da aproximação sensual entre as mulheres, mais facilmente se enquadraria numa motivação estética.¹²¹

O nu foi um instrumento poderoso no final do século XIX. A academia tentava a qualquer custo manter os cânones de um passado que já não representava aquela época, plena de novas descobertas. Os nus se tornaram mais ousados, alguns beirando o limite da pornografia, pois nessa virada de século o importante era descobrir algo novo.

O *Nu* sempre será um tabu. Nos dias de hoje ainda nos confrontamos com a preocupação do que é imoral ou não. Performances com o corpo nu, recentemente, tem sido censuradas em nome da boa moral¹²² A arte vive sendo atacada quando deveria ser

¹¹⁹ Teixeira, Oswaldo. *Mestre Visconti*, in. *Academia Carioca de Letras. Eliseu D'Angelo Visconti*. Gráfica Sauer, Rio de Janeiro 1944-1945. p.12.

¹²⁰ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes). p.242.

¹²¹ SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes). p.219.

¹²² A performance chamada “La Bête” foi inspirada em um trabalho de Lygia Clark. “Bichos” é considerada a obra viva da artista, pois sua intenção era de que a arte ultrapassasse os limites da superfície de um quadro. A série de esculturas com dobradiças permite que o espectador se torne figura atuante na obra, e foram

compreendida. Os tempos mudaram, por que não mudar também o modo de se compreender o que é ser artista? Sempre haverá artistas que vão bater de frente com o sistema e mostrar que sua arte importa, qualquer que seja ela. Artistas como Visconti que pintou o corpo feminino, e com sua sensibilidade nos enalteceu, sem ser vulgar ou exagerado. Todos nascemos nus, o corpo feminino ou masculino não deveriam ser o grande tabu que ainda são hoje.

Voltando às pinturas, é claro que sempre vai existir o uso do corpo de forma que não dignifique uma pessoa, isso aconteceu muito em toda a história da arte. Mas a arte é feita de gosto sempre variados. O que era um absurdo no século XIX, foi enaltecido no século XX, como os Impressionistas, por exemplo.

De tantos pintores, escolhi Visconti, pois sua obra nunca me ofendeu ou me fez sentir humilhada apenas por ser mulher. Ele nos reverencia com as suas pinturas. “O feminino em Visconti é maternal e poderoso.”¹²³ Seu nu é bonito sem ser apelativo ou de mau gosto, ele apenas retratava as belezas que via ou que sua imaginação lhe permitiu alcançar. O poder de Visconti resulta muitas vezes da maneira como retratava os nus sem exageros, com simplicidade e naturalidade. Na sua sutileza, no “menos” ele é “mais”.

Suas pinturas tinham um significado, a nudez não era exposta apenas por deleite. Até em suas academias podemos ver que ele cria todo um ambiente para a cena. Não se trata simplesmente de uma mulher nua. O nu pode sim ser de bom gosto e belo, porque a beleza de todos os corpos deve ser admirada.

construídas com formas geométricas para que não se parecessem animais, mas que permitissem uma visão livre do que a peça representava.

¹²³ SERAPHIM, Mirian, N. Feminino. In: Eliseu Visconti: a modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012. p.15.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, 2006.
- BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1944.
- _____. “*Um pintor que não morreu*”. In: Eliseu D’Angelo Visconti. Rio de Janeiro, gráfica Sauer, 1944-1945; pp.19-33 (Biblioteca da Academia Carioca de Letras, cadernos 16).
- BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*, 2010.
- _____. *O CORPO FALANTE: AS INSCRIÇÕES DISCURSIVAS DO CORPO NA PINTURA ACADÊMICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX*. Tese de doutorado. Curitiba. Universidade Federal do Paraná. 2011
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1991.
- BERGER, J., et al. *Modos de ver*. Trad. de A.M Alves. São Paulo, Martins Fontes. 1972.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- CARDOSO, R. *A Arte Brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro, Record. 2008.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A República e a decadência da disciplina neoclássica 1890–1918*. Rio de Janeiro. Pinakothek. 1983.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1886-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte) U.F.R. d’Histoire de l’Art et Arqueologie, Université Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris.
- _____. *Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>.
- _____. *Formação em Paris (1893- 1900)*. In: Eliseu Visconti, A Arte em Movimento. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012.

- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Nu*. In: Eliseu Visconti: a modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.
- COSTA, Anyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello.
- CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de Artes Plásticas, volume 1*. Rio de Janeiro. EBA/UFRJ, 2005.
- CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Trad. De Ernesto de Sousa. Lisboa. Editora Ulisseia. 1956.
- DARNTON, Robert. – *Sexo dá o que pensar*. In: Libertinos Libertários. Trad. De Titan Jr. São Paulo, Funarte/Cia. das Letras. 1996.
- Dicionário Oxford de Arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- DUQUE, Gonzaga. Eliseu Visconti. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 jul 1901, p. 1.
- FRANCISCO, Nagib. *Vida e Obra de Eliseu D'Angelo Visconti 1866-1944*. Editora Teatral. Rio de Janeiro 2014.
- Galard, Jean. - *Como o nu apareceu na pintura*. 2009. disponível in: portal de revistas USP. n. 39 <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261/70973>.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro LTC, 16° Edição, 2009.
- Gomes, T. (1935). “Os nomes gloriosos da pintura brasileira: Elyseu Visconti”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 dez., pp. 1-2.
- HAYEK, Thais F. M. *Transformações do nu feminino no século XIX*. Dissertação de Mestrado – Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007. Disponível in: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp076710.pdf>
- ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro, 1º edição. Intrínseca, 2017.
- OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *A Arte na Belle Époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas*. Uberlândia, EDUFU. 2008.
- MOLINA, Ana Heloisa. “*A Influência das Artes na Civilização*”. *Eliseu d'Angelo Visconti e modernidade na primeira República*. (Tese de doutorado) Curitiba: UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, (Pós-Graduação) em História, 2004.

NASCIMENTO, Ana Paula. *A representação do nu para além das Academias de Belas Artes*. In. Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro. EBA/CLA/UFRJ. 2012.

NUNES, José Luiz da Silva. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França*. (Dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2003.

_____. *A formação artística do pintor Eliseu Visconti*. In. Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ. 2004.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *Um olhar sobre as Musas de Eliseu Visconti: a pintura do foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. (Dissertação de Mestrado) Uberlândia: UFU, Programa de Pós-Graduação em História, 2004.

SERAPHIM, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. – (Coleção florada das artes)

_____. *Eliseu Visconti: aluno, bolsista e expositor*. In. O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI, 2010.

_____. *Feminino*. In: Eliseu Visconti: a modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

_____. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. Tese de doutorado, Campinas, SP, 2010. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT)

_____. *Um novo olhar sobre a obra de Eliseu Visconti*. In. Revista de História e Estudo Culturais julho/agosto/setembro de 2006. Vol.3 ano III N°3. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

GOMES, Ana Carolina. et al. Exposições Universais: Sociedade do século XIX. Disponível em:

http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exposicoes_Universais__Sociedade_no_seculo_XIX_0.pdf

FRASCINA, Francis.[et.al] *Modernidade e modernismo – a pintura francesa no século XIX*. São Pauli, Cosac Naify, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes – *A arte no Brasil no século XIX e início do XX*. In: História da Arte no Brasil: texto de síntese. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2010.

_____. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. 2010 In: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/11308/6747>

VISCONTI, Tobias Stourdزé – Uma Trajetória Pioneira. In: Eliseu Visconti, A Arte em Movimento. – Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados. 2012.

Sites:

<http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Default.aspx>

<http://www.visual-arts-cork.com/critics/louis-leroy.htm>

<http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/art-noveau/>

<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ad631/simbolismo.htm>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115540/liceu-de-artes-e-oficios-rio-de-janeiro-rj>

<http://linux.an.gov.br/mapa/?p=9089>

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>

<http://www.clarkart.edu/>

<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23052/23052.PDF>