



Um olhar sobre as musas de Eliseu Visconti: *a Alegoria à Música*

Profa. Valéria Ochoa Oliveira

Departamento de Artes Plásticas - Universidade Federal de Uberlândia
Artista Plástica

Este texto faz parte da Dissertação de Mestrado intitulada “Um olhar sobre as musas de Eliseu Visconti: a pintura do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro”, defendida em Setembro de 2004, sob orientação da profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

O objeto desta pesquisa é a pintura *Alegoria à Música* de Eliseu Visconti (1866-1944), um imenso painel de 16 x 7m produzido em Paris, entre 1913 e 1916, e instalado no teto do salão do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Este estudo foi realizado no âmbito da história cultural justamente pelo fato de esta oferecer abertura à interdisciplinaridade e propõe o uso da imagem como objeto de pesquisa.

Eliseu Visconti já havia participado das primeiras decorações para o teatro ao pintar o Pano de Boca, o *plafond* e o friso sobre o proscênio, entre 1905 e 1908, a convite do então prefeito Pereira Passos e junto com outros artistas da época. Um concurso aberto em fins de 1912 selecionou o artista para a produção do painel do *foyer*, considerado por muitos a obra-prima de Visconti¹. Apesar disso, a *Alegoria à Música* não foi ainda objeto de uma pesquisa que investigue a identificação do seu conteúdo ou sua interpretação.

Nessa obra, Visconti usou vários estilos e procedimentos artísticos — o Pontilhismo ou Divisionismo, o Art Nouveau e, sobretudo, o Simbolismo, frutos de sua formação no Brasil e na França — para compor uma sinfonia de cores e formas em que vários nus femininos se movimentam num ritmo ondulante. Ao visitante que chega ao teatro, o painel do *foyer* causa um impacto visual e uma certa sensação de estranhamento diante da cena insólita: aqueles imensos nus femininos, distribuídos em grupos e tocando vários instrumentos musicais, como uma grande orquestra feminina, não parecem mulheres reais. Embora seus corpos volumosos se assemelhem a modelos humanos, a temporalidade ali representada remete a um tempo mítico, a uma época de deuses, anterior ao *Logos*, à razão. Uma grande questão permeou esta pesquisa: a quem se referem esses nus e qual o seu significado no contexto cultural em que foram produzidos? A hipótese principal, que norteou o desenvolvimento do trabalho, é que as figuras ali representadas se referem às nove Musas, às Três Graças e a Apolo, identificadas nas figuras de maior tamanho que dominam a composição.

A escolha de uma metodologia de trabalho que me possibilitasse ler e interpretar *Alegoria à Música* — obra figurativa que lida com elementos da mitologia greco-romana — se baseou no estudo

¹ COSTA, Lygia Martins. *Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti*. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1949, p. 24. Catálogo de Exposição. BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. 135.

que Santiago Sebastián fez do painel *Guernica*, de Picasso². Nesse estudo é demonstrado como a proposta metodológica do historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1963) pode ser aplicada também sobre obras de arte modernas, além das análises que já foram largamente realizadas sobre obras da Idade Média, renascentistas e barrocas, feitas pelo próprio Panofsky³ e por outros historiadores.

Em 1913, quando começa a pintar o *foyer* em Paris, Eliseu Visconti tem 47 anos e está em plena maturidade artística. As primeiras decorações para o Teatro Municipal, que lhe consumiram três anos, haviam testado-lhe a perseverança, a audácia e os seus próprios limites pessoais no cumprimento de prazos, às vezes sob situações bastante adversas. Em termos de estilos, Visconti já havia experimentado muitos, dentre os quais, o Impressionismo, presente nas paisagens e cenas de gênero e no cotidiano da família. Este estilo não é percebido, a meu ver, no painel do *foyer*, porque nesta obra o próprio tema levou Visconti a buscar outras soluções pictóricas.

O Simbolismo foi absorvido por Visconti devido a suas ligações com o Pré-rafaelismo e com a obra de Botticelli. Utilizo o Simbolismo como chave para compreender o painel; nele, busco a metáfora, os signos dentro de uma mensagem codificada na representação dos nus femininos com referências à Antigüidade Clássica. Tais signos não são compreensíveis num primeiro momento, mas sim à medida que a leitura da obra é aprofundada.

O Art Nouveau, cuja essência formal é a espiral mesma em movimento, pode ser percebido quando Visconti emprega em seu painel uma intensa sinuosidade na composição, o que produz um ritmo na repetição do movimento visual das curvas, das nuvens e dos corpos femininos.

O Pontilhismo, técnica sistematizada por Seurat, cujas pequenas pinceladas de cor justapostas são recriadas por Visconti, produz intensa vibração cromática, em que os tons rosas, azuis e violetas do fundo também participam do tema, criando a sensação de um espaço quase metafísico.

A alegoria, tipo de representação relacionada às histórias e às fábulas e que no vocabulário greco-latino significa “falar de outra maneira do que aquela que parece falar”,⁴ foi largamente utilizada através do tempo. Mesmo na Antigüidade, os mitos pagãos foram algumas vezes interpretados como tendo significados alegóricos. Entretanto, se a alegoria na sua forma figurada ou simbólica pode ter sido um fator de sobrevivência dos mitos a partir da crítica racionalista, o mito, por sua vez, continua a se constituir como um desafio aos pesquisadores na compreensão de sua verdadeira natureza, situado numa esfera diferente do racional, pois “tem muito a ver com o irracional para que um raciocínio rigoroso aplique-se a ele”.⁵

As tradições artísticas, literárias e filosóficas da Antigüidade Clássica puderam sobreviver, em parte, graças a algumas publicações com informações mitográficas e às quais os poetas e artistas medievais tiveram acesso. A publicação de alguns manuais com esse tipo de informação, para o uso de artistas, reunia comentários e referências filosóficas, literárias e teológicas. O mais utilizado e conhecido destes manuais foi a *Iconologia* de Cesare Ripa⁶, publicada pela primeira vez em Roma, em 1593, e depois traduzida, ampliada e republicada várias vezes. Entretanto, o livro *Iconologia*, freqüentemente consultado como um dicionário de símbolos, parece não ter sido publicado com esta intenção: Gombrich chamou atenção para o fato de que, para Ripa, está explícito que os símbolos utilizados por ele como atributos “são metáforas ilustradas” e estas não são reversíveis; em outras palavras, “muitos símbolos podem significar diversas coisas segundo o contexto em que se apresentam”.⁷

² SEBÁSTIAN, S. Lectura Iconográfica-Iconológica del Guernica. *Antrópos* Revista, de Documentación Científica de la Cultura. Barcelona, n. 6, p. 33–47, 1994.

³ Obra consultada para este trabalho: PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa, 1982.

⁴ LANGMUIR, Erica. *Allegory*. London: The National Gallery, 1997, p. 8.

⁵ VERNANT, Jean Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 187.

⁶ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Perugia: Stamperia di Pergiovanni Constantini, 1764-1767.

⁷ GOMBRICH, E. H. *Imágenes Simbólicas*. Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 23.

As alegorias foram diferentemente interpretadas, segundo a época, o estilo artístico e a sociedade à qual se referiam ou se vinculavam. Entretanto, a *Alegoria à Música* de Visconti se apresenta como uma grande charada: trata-se de um jogo de infinitas associações cuja interpretação não é tão simples. Visconti parece ter velado os significados nesta obra de grandes proporções, pois suas figuras não fazem referências diretas à mitologia. Houve uma construção intelectual, uma reapropriação dos atributos referidos por Ripa na sua *Iconologia*, aliada a outras referências na representação de cada Musa.

A análise iconográfica aqui proposta da pintura de Visconti busca a identificação das principais figuras do painel: as Três Graças, as Musas e Apolo. As principais imagens utilizadas como referência para a identificação das figuras referem-se à três pinturas alegóricas intituladas *Parnaso* — de Rafael Sanzio, Nicolas Poussin e Andrea Appiani — dos séculos XVI, XVII e XVIII, respectivamente. Confrontadas com textos do livro *Iconologia* de Cesare Ripa, algumas Musas puderam ser identificadas pelos seus atributos. Outros textos foram fundamentais, como a *Teogonia* de Hesíodo, outros livros de mitologia grega e latina, além de dicionários de música e de instrumentos musicais.

As Três Graças

Filhas de Zeus e da deusa Eurínome, sua terceira esposa, as Graças são irmãs e atendem pelo nome de Aglia, Eufrosina e Talia — sendo este último nome também o de uma das Musas. As Graças — ou Cárites (do grego *khárites*, graça exterior, beleza, gratidão) — se referem às antigas deusas da vegetação que fazem parte do cortejo de Apolo, o deus músico. A elas se atribuem todas as influências benéficas sobre a atividade intelectual e as obras de arte⁸.

A meu ver, Visconti também reinterpreta as Três Graças influenciado pelos cânones clássicos, como se nota na posição dos quadris inclinados, característica das representações das Vênus da Antiguidade, que descansam o peso do corpo sobre a perna direita e dobram a esquerda, como que para iniciar o movimento. A nudez explícita das Três Graças, que se repetirá nas outras figuras femininas do *foyer*, além de ser uma forma recorrente nas representações das alegorias do fim do século XIX, tem suas bases no Renascimento, quando este retoma o sentido figurado da nudez como a sinceridade, a simplicidade e a verdadeira essência, em oposição ao rebuscamento, ao engano e às aparências exteriores — princípios ligados ao neoplatonismo.

A figura das Três Graças, pelo texto original de Ripa⁹, devem ser representadas virgens e nuas, porque a graça deve ser sincera, sem fraudes, enganos e esperança de remuneração. Elas são a representação da amizade verdadeira, dada a posição em que se encontram, abraçadas entre si. Há também um aspecto moral na inclinação das cabeças: uma das Graças tem a face voltada para o lado esquerdo, e as outras duas para o lado direito. A primeira simboliza aquele que faz um benefício e dele deve esquecer-se depressa, enquanto as outras duas simbolizam os que recebem o benefício e devem, por isso, recordar-se sempre do seu benfeitor, rendendo-lhe graças duplicadas.

A representação das Três Graças de Visconti no centro do grande painel, formam duas grandes diagonais com seus corpos.. Elas estabelecem uma cumplicidade entre si à medida que seus corpos se tocam devido à inclinação das cabeças e dos braços, que formam quase um círculo exatamente no centro visual do painel, sugerindo envolvimento e afetividade. Se nas demais representações as Graças aparecem em geral enfileiradas na horizontal, estabelecendo um plano de apoio terreno, na pintura do *foyer* se apresentam projetadas no espaço transcendental dos deuses.

As Musas

De acordo com o mito, após a derrota dos Titãs os deuses pediram a Zeus que criasse divindades capazes de cantar a vitória dos Olímpicos e celebrar uma nova ordem. Zeus então se uniu a Mnemósine

⁸ BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 186.

⁹ RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 3, p. 230.

— deusa da Memória — por nove noites consecutivas e, no tempo devido, nasceram as nove Musas, as cantoras divinas que presidem o Pensamento em todas as formas. São também as deusas da inspiração poética, invocadas por poetas e artistas de todos os tempos. Embora em Hesíodo já apareçam as nove Musas, este número variou muito até que suas funções e nomes se definiram na época Clássica.

Clio

Na *Iconologia* de Cesare Ripa, Clio é a primeira a ser descrita¹⁰: é a musa que preside a História. O instrumento musical descrito por Ripa para a musa Clio é uma *trompa* (ou trombeta), instrumento que representa a função dessa musa na História, presente, também, nos quadros de Rafael e Poussin. No grupo de Musas representado por Visconti à esquerda do painel, Clio segura e toca ao mesmo tempo uma antiga trompa de caça: instrumento metálico com um longo tubo enrolado sobre si mesmo e que termina em forma de campânula. O termo *tromba* — vocábulo italiano — se refere a um aerofone, instrumento que ressoa por meio do ar vibrando pelos lábios. A origem da trompa remonta à Antigüidade, aos primitivos instrumentos de sopro em forma de chifre, que também originaram as flautas, e eram de formas, tamanhos, sonoridades e nomes variados, “se bem que todos eles se destinavam a finalidades parecidas (caça, guerra, avisos, festas, cerimoniais, etc.)”¹¹. Percebe-se então que, iconograficamente, a trompa era o instrumento referido por Ripa e que cumpria, muitas vezes, uma função de celebração das coisas que ela — Clio — canta, da glória dos tempos antigos restituindo-os ao presente.

Euterpe

Euterpe é a Musa que preside a Música (cujo vocábulo equivalente em grego significa — segundo Ripa¹² — *gioconda*, jovialidade e alegria) e deve ter em ambas as mãos diversos instrumentos de sopro, às vezes interpretados como o instrumento grego aulos, o mais importante dos instrumentos de sopro da Antigüidade¹³.

O aulos se refere a um instrumento semelhante àquele tocado pela musa Euterpe, que Visconti representou no painel *Alegoria à Música*, em que aparecem duas flautas, tocadas simultaneamente. Cesare Ripa teria conhecimento da grande importância social desse instrumento na Antigüidade ao recomendar sua representação junto a Euterpe, a musa da música. O poeta Virgílio diz, no *Opúsculo das Musas: Dulciloquis calamos flatibus urget* (Euterpe toca as flautas com os ventos que tem sons harmoniosos)¹⁴. Os sons harmoniosos do aulos, cujo sopro remete à natureza, elemento fundamental e poético para aquelas comunidades pastoris, dão a saber da essência da musa Euterpe, a alegria associada à Música e que é também a mais alta função das Musas Cantoras.

Tália

Na concepção de Cesare Ripa, Talia é uma jovem de semblante alegre e sensual; sua prerrogativa é a poesia cômica ou a comédia, e sua representação deveria ser a de uma jovem segurando na mão esquerda uma pequena máscara, que significa a representação da forma pequena, própria da comédia.¹⁵

Mas Visconti faz outras associações para a musa Talia. A comédia — cujo vocábulo se originou de *komoidiá* ou *komos*, “se refere a um grupo de festas, uma espécie de bloco que à noite, mascarado ou

¹⁰ RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 4, p. 192

¹¹ ENCICLOPÉDIA Salvat de la Música. Barcelona: Salvat, 1967.

¹² RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 4, p. 192.

¹³ SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: 2002. v. 2, p. 178.

¹⁴ VIRGÍLIO, apud RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 4, p. 192.

¹⁵ RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 4, p. 192-193.

não, percorria as ruas escoltando um falo¹⁶, símbolo este da fecundidade e da fertilização da terra, nas procissões solenes em honra ao deus Dioniso. A iconografia da musa Talia parece ter levado em conta os aspectos da comédia grega, já que Aristóteles diz que ela é “a imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo”.¹⁷ Assim, a imitação de homens inferiores pode ter servido para determinar a estatura desta musa. Visconti a representou no seu painel com uma estatura menor que as outras Musas, sobretudo se for comparada com a figura à sua direita tocando o contrabaixo. O instrumento tocado por ela — o pandeiro — se justifica pelo seu uso nos cortejos dionisíacos, e, além disso, pelo seu caráter mais popular, ligado às festas, com seu ritmo alegre e brincalhão.

Melpômene

Melpômene é a musa que preside a tragédia, gênero que na Antigüidade grega gozava de grande prestígio entre todas as espécies de poesia. Assim como a comédia, a tragédia está ligada ao culto e ao ritual das festas dionisíacas. Tragédia em grego relaciona-se a *tragos* — bode, animal sacrificado nos rituais dionisíacos — e ao vinho novo, que trazia o delírio da embriaguez. A poesia trágica se constituía de mitos: a princípio, era restrita à vida do próprio deus Dioníso; depois, funde-se com os mitos de outros deuses e dos heróis.

A musa Melpômene representada por Visconti é uma figura intrigante e oferece muitos desafios à sua interpretação. O texto de Cesare Ripa¹⁸ a ela se refere como uma donzela de aspecto e vestimenta graves e seus atributos são: cetro e coroa lançados ao alto e ao chão, um punhal médio na mão direita e nos pés um coturno. O coturno é uma das peças do vestuário dos atores da tragédia, vestuário este inaugurado por Ésquilo (525-456 a.c.), considerado o pai da tragédia. Os trajes solenes dos atores trágicos davam-lhes dimensões fora do normal e pode-se fazer uma analogia com o grande contrabaixo na representação da musa Melpômene de Visconti, inclusive pelo seu som grave. As várias crianças que vêm e vão, ora se abraçam à musa, ora se retiram e desaparecem nas nuvens, são uma provável referência à figura de Eros ou Cupido, o deus do Amor.

Polímnia

Polímnia é a musa Soberana que preside a Retórica. Para Cesare Ripa, ela estará em atitude de orar, tendo levantado o indicador da mão direita, apontando-o para o alto¹⁹. Este gesto de Polímnia, cujo significado evidencia a ligação com Deus, está representado no *Parnaso* de Rafael e de Poussin, mas não no painel de Visconti. O vocábulo *polímnia*, segundo Ripa, significa muita memória, sendo que esta musa e suas oito irmãs eram filhas de Mnemósyne, a Memória. No mundo moderno é talvez incompreensível a importância destes dois atributos — a Memória e a Retórica —, mas é preciso levar em conta o lugar que ambas ocupavam, seja na Antigüidade, seja no momento em que o texto de Ripa é escrito (fim do século XVI). Em tempos mais recentes, talvez a partir do século XVII ou XVIII, a Retórica passou a ser vista apenas como “ornamento”, mas seu lugar na cidadania grega era crucial, o coroa-mento da formação do cidadão grego, que precisava dominar aquela arte, discursando com eloqüência e persuadindo os ouvintes.

A concepção de Retórica expressa por Ripa talvez estivesse impregnada deste humanismo renascentista, concepção que parece também ter inspirado Visconti na sua musa Polímnia. A sua majestosa figura ocupa uma posição privilegiada, no centro do painel e um pouco acima das outras Musas. Sua imponência deve-se também à sua figura, representada com duas grandes asas brancas abertas, uma cabeleira solta e em movimento, dedilhando uma lira de grandes proporções. Ela está nua

¹⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 71.

¹⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 447.

¹⁸ RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 4, p. 193.

¹⁹ *Ibidem.* p. 193- 194.

e sua figura se esvanece na luz dourada abaixo de si, logo atrás das Três Graças. Suas grandes asas conferem-lhe, também, um aspecto divinizado, um elemento de transcendência, de ligação direta com o mundo divino. Neste sentido, o pintor estaria fazendo uma analogia com o significado — no texto de Ripa — do indicador da mão direita apontado para o alto, em atitude de orar.

Terpsícore

Terpsícore é a musa que preside a Dança. Dançar também é um dos dons das divinas Musas, apontado por Hesíodo nos primeiros versos do seu *Proêmio*: "(...) Elas tem grande e divino o monte Hélicon / em volta da fonte violácea com pés suaves / dançam e do altar do bem forte filho de Crono." (V. 2-8)²⁰

Dançar para as deusas é um ritual divino, realizado nos locais sagrados em torno do monte Hélicon, onde elas habitam e se banham. A dança acontece em volta das fontes sagradas, como a fonte do Cavalo, Hipocrene — assim chamada por Hesíodo porque o cavalo Pégaso a fez jorrar com uma patada.. O instrumento que Visconti escolheu para esta musa, o violino — é de grande simbolismo, pela sua conexão histórica com a dança. As violas e as rabecas, seus antepassados medievais, já eram utilizados por trovadores para acompanhar o canto e a dança. A partir do século XVI, o violino — então um instrumento popular — teve grande desenvolvimento com os conjuntos musicais para dançar e, além disso, propagou-se pelas cortes com o surgimento das novas danças palacianas, como a pavana e a galharda. Sobretudo na França, a difusão do violino foi particularmente relacionada com a dança durante o século XVIII, quando muitos dançarinos franceses eram requisitados em toda a Europa²¹.

Érato

Érato é a musa da poesia lírica e amorosa. Seu nome deriva do verbo *érasthai*, que significa "amar apaixonadamente, desejar",²² a mesma etimologia de Eros, divindade com a qual esta musa, aliás, guarda muitas aproximações.

Na iconografia prescrita por Cesare Ripa, ela deverá ser representada com uma coroa de mirta e de rosas. As flores de mirta (também mirto ou murta), brancas e perfumadas, além das rosas, que devem enfeitar a cabeça de Érato, parecem ter já uma tradição muito antiga, associada ao amor, a Cupido e à Vênus. O fato de Érato vir associada a Cupido e sob a tutela de Vênus é também significativo. Vênus é a equivalente romana de Afrodite, a deusa do amor, da beleza e da sensualidade, tendo absorvido todos atributos da deusa grega. Na Alegoria de Visconti, as representações de Eros são a simbolização da ansiedade sempre insatisfeita, do desejo incoercível — tais como aquelas crianças que vimos na iconografia da musa Melpômene —, e neste papel Eros se dá o direito de brincar com as Musas, de subverter a ordem, como a criança travessa que é. A musa Érato de Visconti, por sua vez, é a musa amorosa que toca uma grande harpa, dedilhando e ao mesmo tempo sorrindo para Cupido, que brinca com suas guirlandas de rosas e mirtas nas duas mãos, como se tivesse acabado de retirá-las da cabeça de Érato. Esta figura de Cupido assemelha-se sobremaneira a outra figura do *Parnaso* de Poussin, no lado esquerdo da composição, apenas em posição invertida. Poderia estar Visconti, com tal representação, prestando uma homenagem a Poussin, ou mesmo recriando aquelas imagens dentro da proposta simbolista?

Urânia

Urânia é a musa que comanda a astronomia. Na Antigüidade, a astronomia aparece com a necessidade de investigação do mundo, para se conhecer o lugar que a Terra ocupa no espaço entre os corpos celestes.

²⁰ HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 105.

²¹ SADIE, Stanley. *Op. cit.* v. 2, p. 8.

²² BRANDÃO, Junito. *Op. cit.* 1991, p. 347.

Urânia, em grego *Ourané*, tem a mesma etimologia de Urano, *Ouranós*, o Céu, um dos deuses primordiais na fundação do mundo. Já na Antigüidade grega, a astronomia se destaca como ciência, com dois importantes nomes: Ptolomeu (c. 90 - c. 168), e Hiparco, do século II a. c. Urânia poderia então personificar o aspecto feminino de Urano: para Ripa, *che é l'istesto che il cielo*²³ (ela é o próprio céu). Ela seria a deusa personificada, que conhece o universo, pode investigar e mesmo interferir no movimento celeste, na harmonia entre os planetas e as estrelas. No painel de Visconti, a musa Urânia está assentada no interior de uma nuvem, como símbolo de sua função celeste. A musa ao lado — Calíope — abre uma ponta do véu que a oculta, desvenda a cena aos nossos olhos e, ao mesmo tempo, possibilita que Urânia também veja e perscrute o céu e os astros. Assentada nas nuvens, ela se identifica com seu habitat natural, pode investigar, sondar os maiores mistérios celestes e, talvez, revelá-los aos homens. Urânia está tocando uma siringe ou flauta de Pã, ao lado de um pequeno Cupido, que brinca com ela ou parece querer tomar-lhe a flauta.

Calíope

Calíope é a musa da poesia épica, gênero que teve grande repercussão na Antigüidade. Para Aristóteles, o estatuto deste tipo de poesia era claro: tanto a epopéia como a tragédia são imitações em verso de homens superiores.²⁴

O poeta e compositor épico mais celebrado da Antigüidade grega foi o aedo Homero. Muitas lendas giram em torno de sua existência e da autoria das obras atribuídas a ele: *Ilíada* e *Odisséia*. Segundo Heródoto, Homero viveu na Grécia em cerca de 850 a. c. Muitos o acreditavam cego, sobretudo pela referência de um busto romano, o qual provavelmente foi inspirado em um modelo grego feito no século V a.C.

Calíope, a musa da poesia épica, estará sempre associada aos nomes de Homero e Virgílio. Calíope — a Bela Voz — deverá ser representada também com um aro de ouro na fronte, simbolizando o fato de ser a mais digna, a primeira entre suas companheiras, o que é apontado por Hesíodo na sua *Teogonia*: "... e Bela Voz, que dentre todas vem à frente / Ela é que acompanha os reis venerandos / a quem honram as virgens do grande Zeus".²⁵ (v. 79-81). Para compreender a representação que Visconti fez desta musa é necessário, em primeiro lugar, analisar a sua iconografia no *Parnaso* de Poussin. Nesta obra, a fidelidade ao texto de Ripa é quase completa. A cena da coroação dos poetas, imaginada por Poussin, é conduzida por Calíope, ajudada por Cupido e seus auxiliares, que retiram as coroas de louros das árvores num trabalho incessante, no exato momento da coroação de um poeta ajoelhado diante de Apolo.

Também a musa Calíope de Visconti tem o braço esquerdo erguido, à semelhança da musa de Poussin. Mas a solenidade da cena de Poussin, a seriedade com que cada um dos personagens desempenha seu papel na coroação dos poetas, não faz parte do painel de Visconti. Ao contrário, este pintor parece ter optado por desconstruir aquela cerimônia tal qual foi representada por seus precedentes Rafael e Poussin.

Apolo

Muitos autores concordam que o mito de Apolo é complexo: uma divindade resultante de várias outras, "de um vasto sincretismo e de uma bem elaborada depuração mítica"²⁶. Seu nome não tem etimologia segura, sendo sujeito a muitas interpretações que expressam a ambivalência deste deus arcaico, definido como deus da medicina e da purificação, dos oráculos, da música e da poesia. É

²³ RIPA, Cesare. *Op. cit.* v. 4, p. 195.

²⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 447.

²⁵ HESÍODO. *Teogonia*. *Op. cit.* p. 109.

²⁶ BRANDÃO, Junito. *Op. cit.* 1991, p. 88.

também saudado na literatura, com mais de 200 epítetos e atributos. Na evolução cronológica, Apolo identifica-se cada vez mais com o Deus Solar²⁷.

O mito solar de Apolo foi também objeto de estudos e sínteses dos mitógrafos da Renascença, entre os quais V. Cartari: no seu livro *Imagens dos Deuses*, de 1556, decompôs o mito Solar em vários “mitemas”, ligados entre si por uma interpretação do tipo alegórico,²⁸ assim resumidos: o Sol representa um arquétipo da Divindade, pela diversidade e, ao mesmo tempo, universalidade de seus efeitos. Apolo é também o símbolo da eterna juventude, representado imberbe. É o dia que renasce sempre novo, sendo concebido em muitas imagens como o deus Solar que surge no horizonte ao alvorecer e percorre com o seu carro todo o céu até o entardecer, quando desaparece no horizonte para só retornar no outro dia. É também feita uma analogia entre o Sol, com os nove planetas do Sistema Solar, e Apolo, sentado no meio das nove Musas, representação da Harmonia e do Universo. A partir do mitógrafo renascentista Cartari, várias indicações foram condensadas iconograficamente em uma figura do deus da Poesia, coroadado de raios e de louros, sentado com as Musas no monte Parnaso

Entretanto, o Apolo do painel de Visconti não se apresenta dessa forma. Ali, ele aparece bem à esquerda da composição, tocando uma flauta transversal, que não é seu instrumento característico, a lira ou a cítara. O Apolo de Visconti tem, a meu ver, uma grande semelhança com os nus masculinos de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), escultor e pintor do Renascimento italiano.

A simbologia do painel de Visconti

Entretanto, se a sociedade europeia da longa duração foi um patriarcado e ainda conserva, pelo menos, muitas cicatrizes,²⁹ no fim do século XIX observou-se uma alteração neste quadro, o que foi chamado por alguns teóricos de crise de identidade masculina, derivada dos efeitos do feminismo e das implicações do trabalho moderno, que alteraram os papéis tradicionais de ambos os sexos.³⁰ A desconstrução do masculino ou de uma cultura masculinizada e viril, paralelamente ao crescimento do feminino ou da feminização da cultura na transição do século XIX, apontada por Jacques Le Rider³¹, pode ser percebida nas representações das imagens das Musas apresentadas nesta pesquisa. Nos *Parnasos* de Rafael, Appiani e Poussin, o deus Apolo se reveste de toda a sua majestade no centro do grupo das Musas, simbolizando ao mesmo tempo a supremacia do deus Sol e da figura masculina no patriarcado. É a mesma concepção nas três obras: as Musas parecem se submeter a Apolo, pois se agrupam em torno dele; algumas o olham com veneração. Entretanto, no painel de Visconti, há um deslocamento da figura de Apolo, que se coloca à esquerda da composição, tocando uma flauta transversa. Ele olha para as Musas obliquamente, ao mesmo tempo em que toca a flauta. As figuras dominantes e centrais no painel de Visconti são as Três Graças, nuas e abraçadas entre si e talvez proporcionalmente bem maiores que a figura de Apolo. Se nos *Parnasos* a superioridade e o poder de Apolo eram inquestionáveis, no painel de Visconti este deus se torna uma figura quase secundária.

A simbologia da musa Calíope e a transformação da sua iconografia tradicional por Visconti também podem se constituir em um pretexto para analisar as profundas mudanças ocorridas na modernidade. O *status* social dos poetas e artistas é simbolizado pela coroa de louros outorgada por Calíope: glória máxima pretendida, pois significava o reconhecimento de suas qualidades literárias pelos seus pares e pela sociedade em geral.

²⁷ GRAZIANI, Françoise. Apolo: o Sol mítico. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 66.

²⁸ *Ibidem*. p. 67.

²⁹ PORTER, Roy. A história do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 315.

³⁰ RAMOS, Maria Bernardete. O mito de Adão revisitado: acerca do masculino e do feminino na cultura da nação. *Faces de Eva*. Lisboa, n. 7, p. 45-67, 2002, p. 55.

³¹ LE RIDER, Jacques. *A Modernidade Vienense e as Crises de Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. P. 35.

O painel *Alegoria à Música* de Visconti apresenta uma outra versão da musa Calíope: em vez de coroar os poetas, ela é surpreendida por um Cupido travesso que foge com suas coroas de louros: o movimento dos cabelos de Calíope sugere que eles se soltaram há apenas um instante. Na representação desta musa, acredito que o simbolismo da obra de Visconti se mostrou com toda força e vigor, tais são as implicações contidas no gesto de Calíope e do Cupido que roubou suas coroas. Nesse sentido, o *status* dos poetas à época de Visconti, em plena instauração da modernidade, já não era o mesmo da época gloriosa de Rafael ou Poussin.

Um poema em prosa do próprio Baudelaire intitulado “A Perda do Halo”, de 1865, integrante do “Spleen de Paris”, se desenvolve na forma de diálogo entre um poeta e um “homem comum”³², quando o poeta escorrega e perde seu “halo”.

Para Marshall Berman, o primeiro mistério do poema é o próprio “halo”: sua função na cabeça de um poeta moderno “é satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte”.³³ A analogia do halo ou auréola — luminosidade que envolve a cabeça das imagens Santas — com a coroa de louros dos poetas nas pinturas de Rafael e Poussin é evidente. Os sábios e os poetas que Calíope coroava na Antigüidade ou na Renascença se assemelhavam às figuras santas, cuja auréola também equivale à glória simbolizada pela coroa de louros. O poeta se vê diante da situação de perda da própria santidade, mas descobre, “para seu espanto, que aura de pureza e de santidade artística é apenas incidental e não essencial à arte e que a poesia pode florescer perfeitamente, talvez melhor ainda, no outro lado do bulevar”.³⁴ Neste ponto, convergem o posicionamento de Baudelaire e o de Visconti: o painel *Alegoria à Música*, produzido também neste espaço-tempo da instauração da modernidade, expressa essas mesmas contradições. O artista Visconti lançou-se na busca de novas linguagens, de novos desafios e encontrou em Paris do *fin-de-siècle* este mesmo “palco da cena moderna”. Experimentou as várias tendências artísticas como o Impressionismo, o Pontilhismo e o Simbolismo, que também representaram uma ruptura com os cânones artísticos acadêmicos. A Calíope de Visconti sintetiza na sua representação tanto o novo *status* social do artista como o dos poetas: a perda da aura de santidade e a perda da coroa de louros, porque então eles todos — poetas e artistas — não possuíam o reconhecimento da crítica nem do público: eram apenas pessoas comuns na luta pela sobrevivência e pela busca de sentido num mundo caótico que entrava na modernidade.

³² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 150.

³³ *Ibidem*. p. 152.

³⁴ *Ibidem*. p. 155.