

O Nu e a Questão do Erotismo na Arte Brasileira do Século XIX

Sonia Gomes Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro

É importante enfatizar a presença constante do nu no universo acadêmico e nos ateliês de artistas. Instrumento essencial num código de representação, em que a função narrativa era primordial, o domínio do corpo humano era objetivo obrigatório na formação dos artistas. Assim, o acervo, que a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro vinha formando, expunha aos olhos de seus alunos e visitantes vários exemplos, em que o nu e temas eróticos eram apresentados de forma franca. Mas, se o nu não constituía novidade nesses ambientes artísticos, nem mesmo provocava escândalo entre artistas e críticos, como seria a recepção dessas obras para o público em geral, numa sociedade extremamente tradicional e religiosa, como a brasileira?

Palavras-chave: nu.erotismo.arte brasileira.século XIX.início XX

*

It is important to emphasize the constant presence of the nude in the academic universe and in artists' studios. Essential instrument in a code of representation, in which the narrative function was primordial, the mastery of the human body was an obligatory objective in the formation of the artists. Thus, the collection, which the Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro was forming, exposed to the eyes of its students and visitors several examples, in which the nude and erotic themes were presented in a straightforward manner. But if the nude was not new in these artistic environments and it did not even cause scandal among artists and critics, what would the reception of these works be for the general public, in an extremely traditional and religious society such as the Brazilian?

Keywords: nude.erotism.Brazilian art. 19th century. beginning of 20th century.

Acredito que um bom ponto de partida para a discussão da questão do nu e do erotismo na arte brasileira do século XIX seja a análise dos dois quadros, citados na justificativa da Sessão 7 - Questões do Erotismo na Arte Brasileira - do XXXVIII do Colóquio do CBHA: a *Carioca* de Pedro Américo e a *Moema* de Vitor Meireles, ambos produzidos no âmbito da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Antes, no entanto, é necessário lembrar a presença constante do nu na formação dos artistas no universo acadêmico, desde a primeira etapa da cópia das estampas, passando pela cópia das moldagens de gesso até chegar ao exercício do modelo vivo. Instrumento essencial num código de representação, em que a função narrativa ocupava função primordial, o domínio do corpo humano era objetivo obrigatório na formação dos artistas, assim como a absorção dos modelos antigos e dos então considerados modernos da tradição artística europeia.

O contato com esse nu dessa tradição artística era, portanto, presença constante nos ateliês da Academia, como fica evidente nos incontáveis exercícios de modelo vivo (Fig. 1).



Fig. 1 – À esquerda: Vitor Meireles, *Nu masculino*, s/d, carvão/papel, 61,0 x 43,5 cm MDJVI; à direita: Quirino Campofiorito, *Nu feminino sentado*, 1948, carvão/crayon/papel, 99,5 x 68,5 cm, MDJVI.

Por outro lado, o acervo, que a Academia vinha formando desde os seus anos iniciais, expunha, aos olhos de seus alunos e visitantes, vários exemplos, em que o nu é apresentado de forma franca. Para isso, basta analisar as coleções iniciais da Academia – a Coleção D. João VI (vinda para o Rio de Janeiro em 1807) e a Coleção Lebreton (chegada ao Rio em 1816) - ambas levadas para a Academia em

1832. Encontram-se ali expostos nus e temas de grande erotismo, referentes à mitologia clássica ou ao Antigo Testamento. Cotidianamente, desempenhavam a função didática de iniciar os alunos nos exemplos da tradição pictórica europeia, mas muitas dessas obras eram expostas ao público visitante nas Exposições Gerais da Academia (Fig. 2).



Fig. 2 – À esquerda: Marco Liberi, *Vênus desarmando Cupido*, s/d, óleo/tela, 104 x 86 cm, MNBA – Coleção D. João VI; à direita: Simone Barabino, *Lot e as filhas*, s/d, óleo/tela, 187 x 141 cm, MNBA – Coleção Lebreton. Esse último exemplo trata de episódio do Antigo Testamento, em que as filhas embriagam e seduzem o próprio pai, tocando, portanto, no tabu do incesto.

Também os envios dos pensionistas incluíam nus, assim como temas de grande apelo sexual, como acontece em algumas cópias realizadas em museus europeus, tais como *Tarquínio e Lucrecia*, que trata de um estupro (Fig. 3).

Assim, nos ambientes acadêmicos, o nu não constituía novidade, nem mesmo provocava escândalo, fazendo parte do *métier* do artista.¹

Já em relação ao público em geral, seria preciso uma pesquisa mais ampla, não apenas nos escritos de críticos de arte, mas na literatura em geral, para averiguar como a sociedade – muito tradicional e católica – reagia àqueles temas. Provavelmente haveria diferenças entre a classe mais alta – habituada às viagens e aos museus europeus – e a classe média – como aquela que vemos tão frequentemente nas obras de Machado de Assis – por exemplo, as famílias de Capitu e Bentinho em *Dom Casmurro*. Mas esse estudo exigiria uma pesquisa em torno da história da sexualidade na nossa sociedade, que foge ao escopo dessa comunicação.

¹ Na documentação da antiga Academia, conservada no Museu D. João VI, não encontrei críticas de cunho moralista às obras com figuras nuas ou temas de caráter erótico. Na apresentação de concursos ou em julgamentos de envios, os temas são considerados edificantes, de virtudes ou de vícios, a serem seguidos ou evitados respectivamente. PEREIRA, 2016.



Fig 3 – Vitor Meireles, *Tarquínio e Lucrecia*, cópia da tela de mesmo nome atribuída a Guido Cagnacci, s/d, óleo/tela, 70,3 x 92,8 cm, envio de pensionista, MDJVI.

Prefiro concentrar-me na mudança que ocorre nos nus – assim como em quase todos os demais temas e gêneros – na passagem de uma produção artística mais idealizada, em geral ligada ao romantismo, para os temas realistas ou naturalistas, que procuram se ater à realidade. Para isso, coloco em confronto as duas telas indicados pela nossa Seção – *Carioca* de Pedro Américo (1843-1905) e *Moema* de Vitor Meireles (1832-1903) – com algumas obras posteriores – como *Estudo de Mulher* de Rodolfo Amoedo (1857-1941) - e alguns nus adolescentes de Eliseu Visconti (1866-1944).



Fig. 4 – À esquerda: Pedro Américo, *A Carioca*, 1882, óleo/tela, 205,5 x 134 cm, MNBA; à direita, Vitor Meireles, *Moema*, 1866, óleo/tela, 129 x 190 cm, MASP.

A primeira versão da *Carioca* (Fig. 4) foi realizada na Europa, quando Pedro Américo era pensionista do Imperador: ficou na França de 1859 a 1864, voltando ao Brasil em 1865. Enviou a tela para a 17^a Exposição Geral da Academia de 1865² - não se tendo notícias de nenhuma reação negativa de caráter moralista na imprensa da época. Em seguida – conforme relato usual nas biografias do pintor – Pedro Américo ofereceu a pintura a D. Pedro II, mas foi recusada pelo mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, alegando conteúdo inapropriado. A obra teria sido, então, ofertada ao rei da Prússia, Guilherme I.

Em 1882, portanto 17 anos depois, Pedro Américo pintou uma réplica, que enviou para a 26^a Exposição Geral de 1884: no catálogo aparece o título *Carioca: reprodução com variantes do quadro deste nome*.³ Parece haver, portanto, algumas diferenças entre as duas obras, que não podemos identificar, uma vez que não conseguimos localizar até hoje a primeira versão.⁴

A segunda versão apresenta uma alegoria ao rio Carioca, utilizando-se da figura mitológica da nereida, que simboliza as águas. É sempre representada pela figura feminina nua, junto a vaso vertendo água. Existem inúmeras pinturas com essa temática, entre as quais se destaca tela famosa de Ingres, *A Fonte*.

Pedro Américo opõe a figura feminina bastante destacada em primeiro plano, em pose bastante usual do repertório clássico, à paisagem bastante compacta, tendo ao fundo um espaço vazio, que recebe luz, clareando e aprofundando o espaço pictórico. Trabalha, portanto, em forte contraste entre figura e fundo.

O que poderia ter provocado a recusa do mordomo-mor? Talvez a ênfase exagerada na figura feminina frontal? Faltou-lhe a referência clássica da nereida mitológica? Não condizia com o programa iconográfico dos paços imperiais?⁵

A segunda versão, apresentada ao público na exposição de 1884, não parece ter causado nenhuma reação moralista, apenas comentários estéticos, como a crítica bem-humorada de Angelo Agostini à grossura de sua coxa esquerda!

A *Moema* (Fig. 4) foi pintada em 1866, já depois da volta de Vitor Meireles ao Brasil em 1861, em seguida a um pensionato de oito anos na Europa. Foi

² LEVY, 1990, 165.

³ LEVY, 1990, 275.

⁴ Até o momento de escrever este artigo, não tinha conhecimento de uma fotografia da primeira versão da *Carioca*, que foi mostrada por Alberto Martín Chillón em sua comunicação apresentada no Colóquio CBHA 2018, publicada nestes mesmos Anais.

⁵ Sabe-se que a Coleção Real, vinda com a corte portuguesa em 1807, era constituída por obras provenientes dos Palácios de Mafra e da Ajuda. As obras de temática histórica foram encaminhadas aos dois paços reais: o Paço da Cidade e o Paço de São Cristóvão. Tratam-se de pinturas que narravam feitos relativos à criação de Portugal – como a vida de D. Afonso Henriques – e à expansão imperial – especialmente na Índia. Entre essas obras, havia várias pinturas de Vieira Portuense e de Domingos Sequeira. A maioria tem paradeiro ignorado. Muitas devem ter retornado à Europa com D. Pedro II e foram repartidas entre seus herdeiros.

apresentada na 18ª Exposição Geral desse mesmo ano.⁶ Obra típica do indianismo, seu tema refere-se à personagem homônima do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Faz parte, portanto, da produção de caráter nacionalista, que caracterizou boa parte dos investimentos da Academia nos anos 1860 e 1870.

Assim como na *Carioca*, na *Moema* temos uma figura feminina nua em primeiro plano, só que deitada, em contraste com a natureza ao fundo. Mas, ao contrário da *Carioca*, aqui a paisagem é vasta, compreendendo a extensão da praia com a vegetação ao fundo. O resultado dessa composição é uma grande integração entre figura humana e cenário, inclusive cromática, reforçando a visão romântica da pureza dos índios e sua plena integração à natureza. Além disso, ao contrário da *Carioca* que paira destacada de sua paisagem, aqui o *pathos* da narração - a morte da índia - contamina figura humana e mesmo paisagem.

Vemos, assim, que tanto *Carioca* quanto *Moema* inserem-se na pintura de caráter idealizado - num caso a alegoria ao rio Carioca, no outro a temática de cunho indianista - que predominou em meados do século XIX na Academia, seguindo a orientação inicial dos mestres franceses e, depois, de Manuel de Araújo Porto Alegre.

Agora, é interessante comparar as figuras femininas nuas da *Carioca* e da *Moema*, com *Estudo de Mulher* de Rodolfo Amoedo.



FIG. 5 – Rodolfo Amoedo, *Figura de Mulher*, 1884, óleo/tela, 150 x 200 cm, MNBA.

⁶ LEVY, 1990, 173.

O *Estudo de Mulher* (Fig. 5) foi pintado em 1884, quando Amoedo se encontrava em Paris como pensionista desde 1879. Mandado como envio para a Academia no Rio de Janeiro, junto a outros trabalhos, recebeu elogios dos professores, que se referem a essa obra como típica da *moderna pintura francesa*.⁷

Como nas obras anteriores, temos aqui uma figura feminina em primeiro plano, também deitada como a *Moema*, colocada num cenário – nesse caso, um interior, que nos é apresentado de forma muito aproximada, conferindo grande planaridade à composição. Ao lado do cuidado na representação do corpo feminino, o mesmo cuidado aparece na apresentação de inúmeros objetos: almofada, colcha, leque, painel de fundo. É, assim, notória a intenção de Amoedo de descrever o ambiente em todos os seus detalhes.

A grande mudança operada nessa obra do Amoedo em relação às duas anteriores de Pedro Américo e Vitor Meireles é que não é mais um nu alegórico ou literário, mas alguém real, inserido em ambientes da época, refletindo a realidade contemporânea. Assim, não se trata apenas da nudez feminina, mas de toda a ambiência que remete às situações de pose em ateliês, em grande intimidade, nas quais as relações entre artistas e modelos frequentemente extrapolam a atividade profissional.

Essa temática da pose dos modelos e dos ambientes de ateliês foi muito comum no final do século XIX. Pode, mesmo, em alguns casos, como na *Figura de Mulher* do Amoedo ser considerado uma *academia* – os já tradicionais estudos de figura humana, imprescindíveis à formação de qualquer artista.

Sabemos que a análise da realidade e da atualidade, em oposição à idealização e ao passado, foi a principal reivindicação do realismo. Grande parte da enorme reação a obras realistas – tanto literárias, como *Madame Bovary* de Flaubert, publicado em 1857, quanto plásticas, como o *Dejeuner sur l'herbe* de Manet, 1862-1863 – deve-se à narrativa do presente, retratando situações da sociedade burguesa de então.

No entanto, no caso do Amoedo, a obra não causou nenhum constrangimento, como vimos. Seria interessante analisar a mudança na recepção dessas obras realistas e/ou naturalistas ao longo das últimas décadas do século XIX. Alguns autores têm feito a diferença entre as denominações realismo e naturalismo, na tentativa de melhor caracterizar essas nuances. Dessa forma, passa a ser possível traçar diferenças entre o realismo histórico dos anos 1840 e o naturalismo de final do século, em que se faz a observação direta e em geral sem *pathos* da realidade circundante. Essa é uma questão que merece aqui ser aprofundada.⁸

⁷ PEREIRA, 2016.

⁸ Alguns historiadores da arte portugueses utilizam mais a denominação naturalismo do que realismo e traçam o perfil da produção pictórica em Portugal no final do século, que engloba, entre outros pintores, José Malhoa. SILVA, 2011, L-LXIII; LEANDRO, 2007, 13-46.

Jorge Coli aponta a diferença entre a produção do realismo histórico da voga da pintura naturalismo nas últimas décadas do século XIX.⁹ Realmente, a categoria da pintura naturalista começa a se destacar do realismo anterior, fazendo com que passemos a pensar a produção pictórica de forma diferente: ao lado do impressionismo, do simbolismo e da produção oficial (em geral histórica, mitológica ou orientalizante), devemos acrescentar o naturalismo.

Termo mais reconhecido na literatura, não teve a mesma presença nas artes visuais, mas tem sido utilizado, mais recentemente, para caracterizar uma extensa produção pictórica no final do XIX, muito popular na época, mas hoje em parte esquecida da crítica e do público.

Coli traça o perfil dessa pintura naturalista. Em primeiro lugar, o caráter internacional homogêneo, tendo a França como centro irradiador.

Em segundo lugar, Coli ressalta que as pesquisas plásticas têm menos importância nesse tipo de pintura, que não busca inovar no plano do fazer pictórico. Emprega uma técnica erudita, precisa, impecável – às vezes evoca procedimentos de realistas, como Courbet ou Manet, e também dos impressionistas, mas há poucas referências explícitas de mestres antigos e pouca proximidade como o universo plástico e temático dos simbolistas.

Em terceiro lugar, Coli aponta o interesse da pintura naturalista em descrever e situar socialmente os objetos representados. Sem ingenuidade ou mesmo ideologia, os pintores mantêm-se atrelados às coisas da realidade. A temática, assim, é perfeitamente circunscrita e a relação das coisas com o mundo é mais essencial do que pesquisas plásticas.

No caso de pinturas naturalistas europeias, trata-se de testemunho de uma realidade que é antes de tudo social. Dessa forma, representam aspectos mais humildes, duros e revoltantes, como o trabalho e a vida dos trabalhadores e as formas de trabalho na sociedade industrial. Em geral, há grande interesse na definição de traços gerais – tais como idade, sexo, compleição física, classe social -, mas pouca caracterização psicológica. Coli afirma que essa constitui uma grande originalidade na temática dessa pintura naturalista. Basta comparar com o realismo engajado que se desenvolveu depois de 1848: nele, era de se esperar o florescimento de motivos da condição operária, mas o empenho político desses pintores não se fazia pela figuração do trabalho contemporâneo, com algumas exceções, como *Os quebradores de gelo* de Courbet. Curiosamente havia, no realismo histórico, uma necessidade de evasão do universo urbano criado pela sociedade industrial: pintores mais sensíveis aos problemas sociais, como Courbet e Millet, dedicavam-se à representação do mundo rural.

⁹ COLI, 2010, 285-294.

Trata-se, portanto, de uma pintura voltada para objetividade, documentação e testemunho da realidade. Reduz-se a teatralidade, a exaltação e a celebração, em benefício da constatação: a partir da banalidade, pretende levar o espectador a tomar consciência do mundo.

Coli finaliza sua análise do naturalismo, afirmando a sua presença também no Brasil, destacando os casos de artistas como Almeida Júnior e Arthur Timóteo da Costa.

Acredito que o mesmo objetivo de retratar a realidade, sem teatralidade, exaltação ou celebração, a partir da banalidade de uma cena do cotidiano, pode ser atribuído ao *Estudo de Mulher* de Amoedo.

De qualquer maneira, é importante enfatizar a recepção positiva de obras do tipo do *Estudo de Mulher* no ambiente brasileiro, pois, mesmo com a difusão de novas ideias científicas com o positivismo no final do XIX, a sociedade em geral continuava muito atrelada aos valores tradicionais da família e da religião.

Estudo de Mulher, assim como inúmeras outras representações de interiores de ateliês, referem-se a um espaço social restrito – isto é, a vida em geral boêmia dos artistas e a moralidade das mulheres modelos, que se considerava duvidosa –, portanto, ao largo das famílias tradicionais. Mas, em alguns casos – como em *Menina com Ventarola*, de Eliseu Visconti (Fig. 6) - a cena de interior de ateliê envolve crianças: e mesmo, assim, não há notícias de críticas negativas à exposição do corpo infantil nu.

Mais interessante ainda é verificar a expansão do tema do nu para ambientes domésticos, como em *Duas Irmãs*, de Eliseu Visconti, de 1894 (Fig. 6). Também aqui não se tem notícias de críticas negativas na época. No entanto, hoje, seria uma temática problemática, não apenas no Brasil, mas em outros países, como nos Estados Unidos.



Fig. 6 – À esquerda: Eliseu Visconti, *Duas Irmãs*, 1894, óleo/tela, 58,9 x 80,4 cm, MNBA; à direita: Eliseu Visconti, *Menina com Ventarola*, 1893, óleo/tela, 65,1 x 81 cm, MNBA.

De qualquer maneira, não deve deixar de entrar nessas considerações sobre a pintura realista ou naturalista as mudanças de gosto, não apenas do público, como do mecenato nessa época. Tratam-se de pinturas encomendadas por particulares para serem expostas em residências ou feitas pelos artistas para exposição nos salões, com objetivo de vendas posteriores. Alguns artistas, inclusive, já conseguiam viver da própria profissão, como é o caso de Eliseu Visconti.

No entanto, mesmo levando em consideração o caráter mais privado desse tipo de pintura, é importante pensar que a recepção à pintura de nus ou de temas eróticos pode ser bem mais complexa do que imaginamos à primeira vista.¹⁰ Numa época, como a nossa, em que a erotização generalizada da sociedade atingiu inclusive as crianças, não seria de espantar que estivéssemos levando para obras antigas o nosso olhar erotizado. Isso, naturalmente, não significa que as pessoas daquela época fossem mais liberadas, mas apenas que o controle da sexualidade era exercido de forma diferente do que na nossa época.

Referências Bibliográficas:

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

LEANDRO, Sandra. Teoria e Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX. In *Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística, 2007, p. 13-46.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: período monárquico - catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

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

SILVA, Raquel Henriques. Silva Porto e a pintura naturalista. In: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Orgs.). *Arte portuguesa do século XIX: 1850-1910*. Lisboa: MNAC - Museu do Chiado, 2011. p. L-LXIII.

¹⁰ É notório que houve grande mudança nos hábitos e comportamentos familiares, tanto no Brasil quanto fora, nos últimos 100 anos. Mas acredito que isso não quer dizer que o passado só foi moralista e sexualmente inibido e que nós, no século XXI, somos totalmente liberados – ou pelo menos uma parte da população atual. Sabemos, pela literatura e relatos familiares, que antigamente crianças pequenas brincavam à vontade, com poucas roupas, no verão. Famílias grandes deixavam os filhos mais à vontade, sem a estrito controle que há hoje. Filhos dormiam juntos, às vezes na mesma cama, sem que isso constituísse preocupação para os pais.