

A TELA E A CARNE EM ELISEU VISCONTI.

Kethlen Kohl

Rosângela Miranda Cherem

Resumo: Neste artigo apresentamos algumas reflexões sobre as pinturas de Eliseu Visconti, sobretudo, os nus de crianças, meninas em puberdade ou próximo dela. As obras subvertem a pintura do nu, pois ocultam o desejo do artista de possuir a carne através da criação pictórica.

Palavra-chave: Eliseu Visconti, Nu, Pintura, Erotismo.

Abstract: In this article we present some reflections about the paintings by Eliseu Visconti, above all, the children of naked girls in puberty or near it. How Works subvert the painting of the nude as conceal the wish of the artist to have a meat through the pictorial creation.

Keywords: Eliseu Visconti, Naked, Painting, Eroticism.

A pintura como investigação: entre o tema e a coisa.

Assim como outros artistas, Eliseu Visconti (1866-1944) dedicou muitos anos de sua carreira à pintura, incluindo nus. Conforme dados de seu site oficial, são muitas dezenas entre pinturas, esboços e desenhos deste gênero comum no período, embora não de crianças, sobretudo meninas em puberdade ou próximas dela, cujas telas causam um certo impacto e contrastam com suas cenas mitológicas e alegóricas, bem como paisagens e cenas cotidianas. Seu estudo do corpo subverte a pintura por conter uma mistura de preocupação estética com um bocado de sensualidade e erotismo.

O pintor estudou diversos corpos em seus diferentes momentos, indo da infância à velhice, dos mais perfeitos aos mais desproporcionados, embora não disformes. Uma curiosidade pictórica o fez detalhar, através de diferentes situações, a relação do corpo com o tempo e suas marcas: o veludo da pele das crianças, a carne fosca do idoso, os pelos, as texturas dos tecidos, os objetos complementares ao ambiente.

Aparentemente, diante da natureza dos procedimentos pictóricos em tempos de inquietações impressionistas e estéticas sucedâneas, o artista teria privilegiado as questões técnicas sobre as temáticas. Reconhecendo um meio onde a produção industrial e a reprodutibilidade técnica se acentuavam, reivindicava uma poética que não descuidasse da fatura, o que se confirma pelos seus trabalhos em cerâmica e vidraria. Todavia, observando

atentamente, é possível avistar um cruzamento através do qual procurava manter vínculo com a tradição acadêmica e, ao mesmo tempo, assimilar as interrogações de um realismo ótico sofisticado à maneira de Courbet e Manet, passando pelas entradas de Degas e outros impressionistas. Borrando os limites daquilo que se convencionou rotular de pré-moderno ou tradicional e moderno, voltado para um questionamento acerca da imagem e dos problemas da realidade plástica, seu repertório implicava numa sorte de meta-pintura, ou seja uma abordagem pensante da pintura, onde o assunto era definido nela mesma pelo jogo de composição e desenho, cores e luzes, texturas e formas.

Bem verdade que outros artistas do período e mesmo depois, mantendo sensibilidades e percepções semelhantes, incursionaram pela mesma temática e experimentações vizinhas, multiplicando exemplos como o fizeram na Argentina Eduardo Sívori com *O despertar da criada* (1867, óleo s/ tela, 192 x 131 cm); no México Felipe Gutiérrez com *A caçadora dos Andes* (1891, óleo s/ tela, 100 x 162 cm); no Peru Daniel Hernandez com *Nu Reclinado* (1899, óleo s/ tela, 93,3 x 151,1 cm). Tal parece ter sido também o caso de *Nu com ventarola* (1884), óleo sobre tela medindo 150 por 200 cm, executado enquanto Rodolfo Amoedo era bolsista na capital francesa. Nesta obra, sob a enigmática beleza de um corpo com rosto ausente, o artista materializou seu poder figural de fazer emergir pela matização das cores e sobreposição de texturas uma sensualidade carnal em pele e pelos.

Vulneráveis em seu estado absorto, frágeis em seu sossego instável, entregues à languidão, incôscios ou perturbados pelo olhar alheio, os corpos nascem ora como pretexto para as fantasias dos espectadores (OLIVEIRA, 1991), ora como objeto das mais diversas experimentações plásticas, tornando-se ora corpo que tenta escapar através de um ponto de fuga, insinuando um tempo-espaco que se abre e se fecha sobre aquilo que ali se apresenta, ora jogo de fragmento e forma, mancha e cor viva, que nada pretende aludir para além ou atrás de si (GRUPO VELOX, 1999).

Compondo e recompondo seu próprio arsenal pictórico, é importante assinalar que certos artistas realizaram este movimento a partir da imagem do corpo feminino deitado ou reclinado que reverberava desde as esculturas deitadas nos túmulos ou nos divãs conforme as cerâmicas antigas, relevos funerários e afrescos pompeianos, passando pela infundável série moderna, onde aquelas formas corpóreas retornam desde nas telas de Ticciano, Velásquez e Goya ou, posteriormente, nas de Diego de Rivera e Cândido Portinari. Se no fim dos oitocentos Nietzsche iria vaticinar a morte de Deus para falar do fim das certezas e dos grandes sistemas explicativos, desde algumas décadas antes realistas e simbolistas tentavam encarar os problemas da carne e do corpo feminino em tensão direta com certas noções de

beleza e anti-beleza. O corpo coagulado como matéria artística, literária ou pictórica, emblematizava a carne do mundo e a superfície das coisas, sendo que tanto na Europa como na América Latina tais injunções comparecem, quer no chamado ambiente acadêmico, como naquilo que o interrogou e buscou suceder.

Neste sentido, para alcançar as pulsações contidas nas pinturas de Eliseu Visconti, talvez seja preciso ultrapassar as questões de território e nação para reconhecer que, por vezes mesmo cumprindo certas expectativas e atendendo às encomendas, os artistas conseguiram se distanciar do caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando naquelas formas todo um universo de inquietações e investigações plásticas que vinham sendo delineados desde o alvorecer moderno. Problemática que, por sua vez, adquire maior relevância em relação aos valores esboçados especialmente num tempo em que os sistemas explicativos iam sendo substituídos por sentimentos de extravio e errância, visibilizados na arte pela noção de *bellum* em contraposição ao belo e de desastre em substituição à aura das grandes certezas e crenças. Desse modo, se já parece lugar-comum dizer que estamos imersos no excesso de imagens a que somos bombardeados diariamente, torna-se pertinente à História da Arte considerar um campo em que os diferentes modos de produção e circulação imagética possam ser problematizados.

A série de Eliseu.

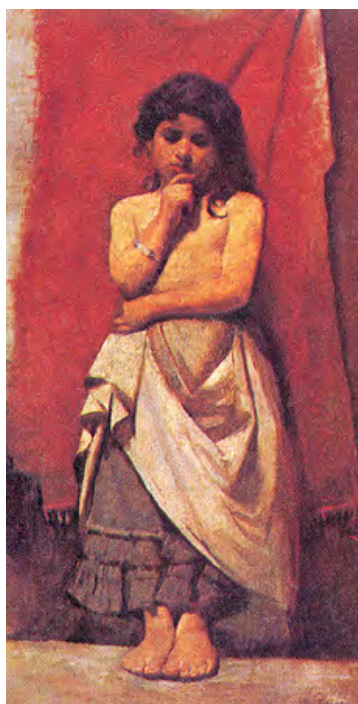


Figura 1 - A caboclinha, Eliseu Visconti. 1891. Óleo sobre tela 96 x 50 cm. coleção particular.

Uma menina semi-nua está parada diante de um manto tingido de vermelho que recobre uma parede. Provavelmente é filha de alguma criada, pois sua pele possui uma tonalidade um pouco mais escura no rosto e na altura dos punhos e mãos. O braço direito porta uma pulseira e sua mão que se apoia no queixo corrobora um ar pensativo. Mais uma vez, parece tratar-se de uma montagem do retratista, pois não há naturalidade e leveza nos gestos, mas uma certa insegurança nos olhos que não fitam o observador e na ausência de sorriso. Destaca-se uma certa rigidez no corpo que está vestido apenas da metade para baixo, permitindo ver uma espécie grosseira de anágua sob uma vestimenta encardida e incompleta. Os pés parecem grandes e grosseiros, indicando alguém que andou muito tempo descalço.



Figura 2 - Nu de pé, Eliseu Visconti. 1892. Óleo sobre tela. 55 x 46 cm. coleção particular.

Assim como a *Caboclinha* essa outra menina nua parece desconfortável em frente ao pintor. Seus olhos melancólicos olham algum ponto distante enquanto a boca fechada parece amargar algo. Suas mãos grandes e desproporcionais sugerem que conhece os trabalhos braçais, quase sugerindo não pertencer ao corpo de uma criança. As pernas quase cruzadas parecem querer esconder sua genitália, enquanto os dedos de sua mão direita parecem contrariados em apontá-la, o que se confirma com a mão esquerda que, pelas costas segura seu punho direito. Pose adulta, corpo infantil, seguramente, o tédio e a contrariedade parecem predominar naquele retrato em situação de constrangimento.



Figura 3- Menina com ventarola, Eliseu Visconti.1893. Óleo sobre tela. 65 x 81 cm. Museu nacional de belas artes, Rio de Janeiro.

Em a *Menina com ventarola* a relação entre corpo e pano é explícita. A pele apresenta uma textura lisa e macia, assim como os lençóis brancos que revelam uma parte do que está na beirada do colchão e contrastam com a parede. A menina encontra-se deitada sobre a cama, aquela criança é uma sorte particular de nudez. Cabelos curtos, olhos abaixados, um corpo que parece querer relaxar, enquanto a perna esquerda se contrai e reserva para não se expor em sua intimidade completa. A sensualidade insinuada se amplia na ventarola, objeto que faz parte do universo feminino e da sensualidade da mulher, deslindando por completo um semblante através do braço direito que se abre. A modelo apresenta estar à vontade, no entanto, sua pose com a ventarola não é natural, salientando que a cena deve ter sido composta pelo pintor.



Figura 4- Torso de menina, Eliseu Visconti. 1893. Óleo sobre tela. 76 x 63 cm. Pinacoteca do estado de São Paulo.

A modelo de cabelos curtos e escuros tem o corpo retorcido e encena uma pose com a mão direita na cintura, embora sentada e encostada na parede. As sobrancelhas levantadas estão muito perto da testa e o olhar sem alegria sugere uma mistura de espanto e desdém. A boca e bochecha ainda são de menina, mas estão longe de parecer esboçar um sorriso. Assim como a caboclinha, essa menina está com o vestido abaixo da cintura, embora este pequeno corpo indique que os seios estão a crescer. Provavelmente esta filha de escravos, serve como um objeto curioso ao pintor que encontra um corpo se transformando em outro, uma menina virando mulher.

A *No Verão* (1894, óleo s/ tela, 58 x 80 cm) se assemelha a *Menina com ventarola* tanto na luminosidade quanto na composição pois a cama parece ser a mesma em um ângulo diferente. As duas meninas deitadas, sendo que uma está dormindo afundada no travesseiro e tão entregue ao sono que o braço escapa da cama. A que está desperta encara o pintor-espectador, destacando-se um olhar suspenso entre a cumplicidade, a melancolia e a interrogação. Há uma espécie de naturalidade da cena cotidiana, ao contrário das outras pinturas que parecem ser artificialmente montadas pelo artista que parece apenas testemunhar o encontro da pele das meninas com o tecido branco dos lençóis em um momento não muito frio do ano.

A composição de *Gioventù* (1898, óleo s/ tela, 65 x 49 cm) se diferencia de todas as outras, a menina se parece com um ser mitológico que vive com os pássaros na floresta, o que aproxima a cena mais da fantasia do que da realidade. Sua pele branca e acetinada contrasta com os olhos negros, realçados pelas sobrancelhas claras e quase despercebidas no rosto delicado. Anelando os cabelos ruivos, seu dedo fino encosta levemente no queixo, num movimento sutil que amplia a sensação de leveza. O tronco desnudo dá a ver os seios pequenos e em formação. Somente da cintura para baixo o corpo está envolvido num fino véu, cuja força de película também se estende ao braço esquerdo. A garota está cercada por pequenos pombos muito brancos num ambiente que parece uma figuração onírica ou irreal.

Menino nu (1897, óleo s/ tela, 100 x 55 cm) Assim como a menina negra o garoto também está deixando de ser criança. O movimento do corpo parece mais suave diante da rigidez das outras modelos. Seu corpo está em desenvolvimento, os braços e as pernas estão crescendo mais rápido que o tronco. As extremidades, mão e pés, já são quase as de um homem. A pele branca e lisa sem pelos ainda é de uma criança. Mais um estuo dos corpos que estão a desabrochar, são magros, finos e desajeitados.

Nem todos os nus de Eliseu Visconti foram de crianças. *Nu masculino de frente* (1893, óleo s/ tela, 80 x 58 cm), trata-se do nu masculino de um homem feito, provavelmente um

modelo usado para alguma aula de pintura, conforme indicam os cavaletes e as telas ao seu redor. Ao fundo encontra-se um outro modelo despido, permitindo reconhecer que o corpo nu era algo comum para um pintor trabalhar, observando estado emocional e biológico, bem como permite exercitar um olhar para as formas e volumes, cores e planos, constituindo-se como uma espécie de objeto a ser explorado e aprimorado através da pintura.



Figura 5- Velho sentado, Eliseu Visconti. 1894. Óleo sobre tela, 98,6 x 72,4 cm. Museu Dom João VI, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Visconti não se contentou em pintar crianças na puberdade ou homens e mulheres na flor da idade. Pintou também corpos velhos e nada viris. É o caso do homem sentado com a mão direita colocada na altura do coração, enquanto deixa a outra descansada sobre a perna. Sobre a genitália traz o que parece ser uma folha ou cobertura verde, lembrando um Adão cansado, cujas mãos avermelhadas de quem se expõe longamente ao sol, contrasta com um corpo enrugado e fosco, a pele flácida, as costas corcundas, os cabelos brancos.

Algumas pinceladas antes de finalizar.

Como atualizar a questão dos nus de Eliseu Visconti? Um caminho parece se abrir quando se considera interlocuções mais recentes sobre a própria carnalidade da pintura. Considere-se a questão da representação pictórica da carne como uma problemática cara a Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2005), quando este autor observa que uma carne nua na arte nunca é como uma carne nua no mundo. Para o autor, a nudez na arte não se

igual a à nudez real, pois é uma nudez simbólica e como tal, simulada, fingida, despojada de sua naturalidade. Ou seja, uma imagem nua na arte não é uma nudez real, mas uma desnudez, isto é, uma nudez idealizada. Ao ironizar a confusão entre nudez e desnudez, compara-a com o recalque freudiano, mecanismo de defesa no qual o sujeito cria uma anulação retroativa do desejo carnal que originou a apreciação artística, ficando apenas com a forma abstrata e metafórica da nudez. Tal confusão ignora a desnudez como um recalque da nudez real e carnal, um recalque do desejo. Em chave pós-freudiana, pondera que o recalco nunca é aniquilado, mas funciona obliquamente, podendo-se considerar que a desnudez artística tira sua força, fascinação e sentido disso mesmo que busca ocultar, do desejo pela carne, do desejo do artista de possuir, de submeter, de criar a carnalidade, e do desejo do expectador de espia-la, destrinchá-la.

Dentre muitas possíveis, outra interlocução pertinente permite cruzar, ainda que com certos cuidados conceituais, as leituras de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1994) e Deleuze (DELEUZE, 2007) os quais parecem concordar num aspecto: a carne é anterior ao corpo e a sua conceitualização, figuração e/ou simbolização, enquanto o corpo é um conceito histórico, formado através de simbologias ao longo da história humana. A carne não tem forma, apenas o corpo a possui, é um poro aberto, atravessado pelo mundo e pela alteridade, é anterior ao humano, elo entre o humano e o animal, o abrigo da animalidade no homem. A carne é pré-histórica, pré-linguística, anterior a todo conceito, a toda forma. Antes de passar pela fase do espelho no narcisismo primário, a criança não tem um corpo, ela não se vê como um corpo formado, cujos membros formam um esquema figural. Ela é uma massa de carne, que não distingue entre uma boca que suga e um seio que nutre, ela é um poro aberto. Somos todos, homens e animais, de carne e sangue e ossos e tripas e excrementos, mas através da história, da cultura e da linguagem a criança aos poucos se constitui em um corpo imagético, conceitual.

Explicando a capacidade de Rembrandt de representar a própria carnalidade, Jean Genet (GENET, 2002) assinala que o pintor nos confronta com o igual valor de todas as coisas, porque todas são reais, existem. Em todos os seus personagens *os corpos cumprem bem suas funções: digerem, estão quentes, pesados, respiram, evacuam*. Rembrandt parece querer mostrar que a carne está presente, que ela nasce, apodrece e morre e tudo isso tem o mesmo valor, logo, não precisa ser escamoteado atrás de uma figuração simbólica do corpo. Após pintar inúmeros corpos, em suas últimas obras Rembrandt vai direto ao assunto, pintando a própria carne. É como um grito ousado que assume de um só golpe que não somos apenas um corpo imagético e simbólico, mas que somos tudo isso: somos *de carne, de bife, de*

sangue, de lágrimas, de suores, de merda, de inteligência, de ternura, de outras coisas ainda, ao infinito, sem que nenhuma negue as outras, ou melhor: cada uma saudando as outras.

Ao explorar o corpo e apreciar as pinceladas imprecisas, Eliseu Visconti permite certas aproximações com as questões do orgânico, da pele e da carne, bem como da pintura como ornamento capaz de revestir sua condição efêmera e perecível. Por certo não estava sozinho, embora não tenha sido associado ao modernismo de 22, suas inquietações traziam muito do que consideravam os contemporâneos de Freud, como Klimt (1861-1918) e Schiele (1890-1918). Certamente, não leu Nietzsche (NIETZSCHE, 1987), mas concordaria com o fato de que o conhecimento não é nobre e nem sublime, é logro, disfarce e engano assentado sobre a mentira, a matéria é um erro e o mundo não é orgânico. Considerando que a existência humana pressupõe o engano e que apenas o artifício faz a existência suportável, somente a filosofia pode fazer da existência um fenômeno estético e a arte fazer da mentira uma potência.

Referências:

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Vênus rajada*. Argentina: Ed. Losada, 2005.

GENET, J. *Rembrandt*. Ed. José Olímpio: Rio de Janeiro, 2002.

GRUPO VELOX (Org.). *Pintura latinoamericana*. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: *Obras incompletas*. São Paulo, Nova Cultural, 1987, vl. I.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet (org). *O desejo na Academia, 1847 -1916*. Catálogo de Exposição. PINACOTECA-SP, PW, 1991