

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM NARRATIVAS, IMAGENS E SOCIABILIDADES

BRENDA MARTINS DE OLIVEIRA

O percurso do olhar: um estudo do “nu feminino” de Baptista da Costa do Museu
Mariano Procópio e sua relação com a pintura do entre século XIX e XX.

JUIZ DE FORA

2019

BRENDA MARTINS DE OLIVEIRA

O percurso do olhar: um estudo do “nu feminino” de Baptista da Costa do Museu
Mariano Procópio e sua relação com a pintura do entre século XIX e XX.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História, área de
concentração: Narrativas, Imagens e
Sociabilidades, da Universidade Federal
de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof^o. Dr.^o Martinho Alves da Costa Junior.

JUIZ DE FORA

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Brenda Martins de.

O percurso do olhar : um estudo do "nu feminino" de Baptista da Costa do Museu Mariano Procópio e sua relação com a pintura do entre séculos XIX e XX. / Brenda Martins de Oliveira. -- 2019. 143 p. : il.

Orientador: Martinho Alves da Costa Junior

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

1. Baptista da Costa. 2. Nu feminino. 3. Arte brasileira. 4. Iconografia. 5. Representação feminina. I. Costa Junior, Martinho Alves da , orient. II. Título.

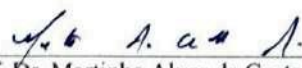
BRENDA MARTINS DE OLIVEIRA

**O PERCURSO DO OLHAR: UM ESTUDO DO NU FEMININO DE BAPTISTA
DA COSTA DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO E SUA RELAÇÃO COM A
PINTURA DO ENTRE SÉCULOS XIX E XX**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade Federal de
Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do
título de MESTRA EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 06/06/2019.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior - Orientador


Profa. Dra. Maraliz Castro Vieira Christo (UFJF)


Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi (UFU)

AGRADECIMENTOS

As célebres palavras de Simone de Beauvoir “*não se nasce mulher, torna-se mulher*”, diz respeito à construção da identidade. E é desta maneira que vejo minha trajetória na academia, vai além de um desejo e amor pela história da arte. Todo aprendizado proporcionado pela realização deste trabalho significa também uma maneira de construção da minha identidade.

Para tanto, é fundamental aprender a ver, educar o olhar, e por isso, eu agradeço imensamente ao meu orientador Martinho Alves da Costa Junior que de forma tão bonita, me ensinou a ter calma, e o fundamental: olhar para a obra! O que foi ensinado por ele, vai muito além do aprendizado da pesquisa, é mais profundo, até mesmo pessoal, mudou minha forma de ver.

Agradeço também, com enorme carinho a Maraliz de Castro Vieira Christo pelos grandes e valiosos conselhos durante a realização da pesquisa que tanto iluminaram o meu olhar. Também as palavras de apoio tão importantes em momentos de tanta delicadeza, o meu muito obrigada!

Agradeço aos membros da banca Maraliz Christo e Alexander Gaiotto Miyoshi, em primeiro lugar por terem aceitado fazer parte deste trabalho, e sobretudo, pelas observações que tanto enriqueceram o meu olhar.

Aos meus colegas de profissão, os membros do LAHA, que compartilham comigo de forma tão bonita as conquistas e os avanços em suas respectivas pesquisas. Um grupo que divide o conhecimento para conquistar demonstrando verdadeiro amor pelo que faz. Em especial a minha amiga Eponina Monteiro, com quem pude dividir as frustrações da pesquisa e da vida. Também a Emila Grizende e João Brancato que de forma generosa tanto colaboraram com a realização deste trabalho.

Um especial agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora por ter me acolhido e me proporcionado uma formação de tanta qualidade. Agradeço também ao departamento de História da Universidade Federal Viçosa pela formação de qualidade, em especial a minha querida orientadora da graduação Karla Denise Martins que tanto incentivou minha entrada no mestrado.

Ao Museu Nacional de Belas Artes, ao Museu Dom João VI, Pinacoteca de São Paulo, ao projeto *DezenoveVinte*, meu agradecimento pelas grandes contribuições. Meu especial agradecimento a toda equipe do Museu Mariano Procópio, em especial

Eduardo Machado (Edu) que sempre recebeu minhas solicitações com enorme delicadeza e me doou seu tempo e sabedoria.

Aos meus amigos, pessoas incríveis que tive a sorte de encontrar nesta caminhada, em especial, Hellen e Ana Beatriz por estarem sempre ao meu lado, me incentivando, lendo, revisando e criticando meus textos com muito bom humor. À minha irmã Ana Clara por colocar um pouco de doçura e tranquilidade neste momento. E minhas amigas Débora, Pâmela, Ariela, Yasmin e Jardel, muito obrigada por tanto.

Por fim, a minha doce Marcela, minha filha, que me ensinou a ver a vida de uma forma mais intensa. Em especial, neste período, com sua criatividade e perspicácia, é capaz de tornar tudo ainda mais interessante. A todos os meus familiares, que sempre me apoiaram de forma incondicional, em especial, a minha mãe Renata, grande mulher que me dá todo apoio para que eu seja quem quiser ser, obrigada!

RESUMO

Este trabalho parte da análise do nu feminino do artista Baptista da Costa, que faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. A crítica de arte que historicamente colaborou para que artistas adquirissem visibilidade a partir de uma face de seu trabalho, contribuiu para Baptista da Costa se difundir por suas paisagens na história da arte brasileira. O artista que pôde desfrutar da admiração de seus pares - ainda em vida - será analisado em outra perspectiva neste trabalho. A partir de uma obra - um nu feminino - nossa análise abrange a relação deste corpo com a estrutura responsável pela formação do olhar do artista e como suas obras acompanham os movimentos modernos e interagem com a cultura brasileira no final do século XIX e início do século XX. Esse estudo do corpo para um paisagista é uma forma de pensar Baptista da Costa de outro ângulo. Sua produção representa figuras femininas a partir de uma força iconográfica comum.

PALAVRAS-CHAVES: Baptista da Costa, nu feminino, arte brasileira, iconografia, representação feminina.

ABSTRACT

This work stems from an analysis of the female nude by artist Baptista da Costa, a painting held in the collection of the Mariano Procópio Museum in Juiz de Fora. Art criticism, which has historically played a role in shaping the visibility of artists by highlighting specific aspects of their work, contributed to Baptista da Costa's recognition primarily through his landscapes within the history of Brazilian art. However, this artist, who enjoyed the admiration of his contemporaries during his lifetime is approached here from a different perspective. Focusing on a single work, a female nude, this study explores the relationship between the depicted body and the artistic framework that shaped the artist's gaze, while also considering how his works align with modern movements and engage with Brazilian culture at the turn of the 20th century. For a painter known for landscapes, studying the body provides a new way of understanding Baptista da Costa's work. His representations of female figures are inscribed within a shared iconographic tradition.

KEY- WORDS: Baptista da Costa; feminine nude; brazilian art; iconography; feminine representation.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 – O corpo para o paisagista: um novo olhar sobre Baptista da Costa.....	19
1.1 – A vida do artista.....	19
1.2 – Traço iconográfico: Especificidades do feminino.....	29
1.3 – Fortuna crítica.....	36
1.4 – Aproximações com a paisagem.....	42
2 – O nu feminino de Baptista da Costa do Museu Mariano Procópio.....	49
2.1 – O olhar para a obra: corpo feminino em destaque.....	49
2.2 – Estudo de nu de Baptista da Costa.....	62
2.3 – A trajetória possível.....	69
2.4 – Composição: uma cena de banho.....	74
3 – A tradição das formas do corpo feminino.....	82
3.1 – A forma da Vênus.....	83
3.2 – Outras tradições.....	89
Capítulo 4 – A representação feminina: o sentido e a forma.....	99
4.1 – A persistência da forma do nu feminino: Marabá.....	99
4.2 – Possibilidades de sentido para o mesmo traço.....	109
4.3 – Introspecção: a representação feminina de Baptista da Costa.....	119
Conclusão.....	135
Referências bibliográficas.....	138

Introdução

Essa pesquisa foi realizada a partir de uma obra do acervo do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora do artista Baptista da Costa que se tornou conhecido, sobretudo, como um paisagista. O nosso trabalho se concentra no estudo de um nu 143 feminino visando analisar sua representação do corpo feminino. É um novo olhar para um artista tão importante para a história da arte brasileira, foi aluno, professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes até o ano de sua morte, deixando uma produção com grande potencial para estudo.

Caminho até a pesquisa

Antes de direcionarmos o nosso olhar para o nosso objeto é interessante relembrar o início do aprendizado no campo da história da arte. O modo como aprendi a ver da forma como vejo hoje possibilitou o desenvolvimento deste trabalho. Inicialmente, na graduação em História pela Universidade Federal de Viçosa, a descoberta da História da Arte foi o grande motivo para que continuasse a trilhar os caminhos da História.

O curso de História da UFV não conta com um especialista em História da Arte em seu corpo docente, sendo assim, na grade curricular temos apenas uma disciplina optativa para englobar todo o conteúdo – responsável pelo contato inicial na área. No decorrer do curso de maneira intuitiva persegui genuinamente esse caminho. A arte se transformou em um grande afeto, no sentido mais profundo do termo, que nasce no contato íntimo entre observador e obra e tudo o que essa relação provoca, mais até do que com o domínio da metodologia de pesquisa e conhecimento teórico.

No início da pesquisa, orientada pela Professora Doutora Karla Denise Martins, a obra *A má notícia* de Belmiro de Almeida foi apresentada com o objetivo de confluir dois grandes interesses: História da Arte e a representação feminina. Na obra em questão uma mulher está debruçada sobre uma poltrona, de cabelos soltos, a mão sustenta o peso da cabeça. Ao seu lado, no chão, uma carta de borda preta, típico de documentos que informam notícias de óbito, essa provavelmente era a má notícia que o título da obra anunciava.

Figura 1 – *A má notícia*, 1897

Belmiro de Almeida. Óleo sobre madeira.



Fonte: Museu Mineiro. Belo Horizonte, MG.

Figura 2 – *Arrufos*, 1887

Belmiro de Almeida. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 3 – *Amuada*, s/d

Belmiro de Almeida. Óleo sobre madeira.



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

Essas pinturas de gênero apresentam uma tensão psicológica que observamos associada ao universo feminino: este elemento atraiu o meu olhar. Pesquisar a vida do artista, e o contexto histórico da arte brasileira no século XIX e XX, só fez crescer o interesse por Belmiro de Almeida. Interesse que se estendeu com as visitas aos museus.

Belmiro de Almeida estendeu o interesse especial pelas representações femininas e o estado emocional a partir do qual foram representadas. *Amuada*, *A má notícia* e *Arrufos* foi a primeira ideia de pesquisa proposta para o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aprendendo a ver

Baptista da Costa chega até mim em uma reunião com os Professores Dr. Martinho Alves da Costa Junior e Professora Dr. Maraliz de Castro Vieira Christo. O artista foi apresentado a partir de seus nus feminino. Destacando a potencialidade de uma pesquisa que partiria de um nu feminino do acervo do Museu Mariano Procópio, considerando que se trata de um artista ainda não estudado. Suas paisagens obtiveram maior visibilidade na história da arte, sendo este um dos pontos que torna esse o objeto de pesquisa ainda mais interessante – a proposta de apresentar outra perspectiva.

Figura 4 – *Sem título*, s/d

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 79 × 57,5 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio. Foto: Brenda Martins de Oliveira.

Figura 5 – *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, c. 1925

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 126 × 155 cm.



Fonte: LINS, 2012, p. 139.

Figura 6 – Nu, 1915

Baptista da Costa. Óleo sobre madeira, 45 × 56 cm.



Fonte: Acervo da Fundação Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife.

O nosso objeto de pesquisa dialoga com outras duas obras do mesmo artista. Além dessas, o Museu Mariano Procópio apresenta outras obras deste artista em seu acervo, nas quais outras figuras ampliam nossa percepção sobre o corpo na produção do artista. Como as obras a seguir:

Figura 7 – *Mulher Pintando no Jardim*, 1912

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 8 – *Pensativa*, s/d
Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 82 × 56 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 9 – *Alguns Raios*, s/d
Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 10 – *Estudo para o painel decorativo Ciclo do Gado*, cerca 1924

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 75 × 48 cm (sem moldura).



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 11 – *Marina*, 1904

Baptista da Costa. Aquarela, 34,5 × 50,7 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 12 – *Sem título*, s/d

Baptista da Costa. Crayon sobre papel, 49,5 × 49,5 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 13 – *Três Estudos para Decoração Parietal*, cerca 1917

Baptista da Costa. Técnica não especificada.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Baptista da Costa foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, assim como Belmiro de Almeida. O contexto já me era familiar, posteriormente, fui adentrando no universo do artista a partir de sua obra e duas biografias, nas quais um elemento se destaca: a evidente diferença da personalidade de Belmiro e Baptista. Enquanto o primeiro fora tempestuoso, audacioso sua imagem era descrita pelo crítico Gonzaga Duque como a de um verdadeiro *dândi*. (DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 209-211) Baptista parecia mais calmo, silencioso, que observa mais do que fala, um homem sensível, talvez até um pouco melancólico.

Além da personalidade de um homem que foi admirado por seus colegas de profissão, passei a admirar também a força de suas obras que colecionou muitos elogios da crítica. De fato, um grande número de paisagens, muito bem executadas, com tons de verde de tirar o fôlego foi realizado. A delicadeza e perspicácia para expor a entrada da luz no ambiente, ou a neblina são admiráveis nas obras do artista. No entanto, não são somente paisagens. O artista perpassa por variados gêneros de pintura com a mesma qualidade técnica, apresentando seu tema com naturalidade. Em especial, seus nus femininos que exibem a graça e sensualidade de um corpo carnal. Ao se aproximar do nu feminino do Mariano Procópio, por exemplo, é possível perceber a carnação da pele, a textura das torções musculares, uma naturalidade que o artista utiliza no corpo feminino, assim como se compromete com os verdes de sua paisagem. Além das características formais, a figura feminina apresenta emoção na tela, de modo menos eloquente do que em outras obras com as quais podemos comparar.

Partindo das obras algumas questões surgiram: Seria possível pensar em uma relação dos nus com as paisagens de Baptista da Costa? É possível pensar em um traço

iconográfico em comum entre seus nus? Esse traço iconográfico poderia se relacionar ao mesmo traço percebido nas paisagens? Seria possível pensar o lugar que o nu feminino do Museu Mariano Procópio ocupa na produção do artista? Essas questões se mantiveram latentes e, de certa forma, direcionam nosso olhar durante todo o trabalho. A análise e comparação das obras, objetiva responder a uma pergunta central: que corpo Baptista da Costa representa?

Para tanto, o recurso metodológico que norteará essa pesquisa parte do objetivo primordial de analisar a obra. Como considera Jorge Coli, “não há dúvida, é preciso partir da obra.” Uma vez que o “olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define, ” (COLI, 2005, p.21) é substancial partir dos elementos descritos na representação. Para isso, será utilizado o método formalista, que consiste em analisar os elementos estéticos da obra, “parte da teoria da ‘pura-visualidade’ que, no plano teórico, teve seu maior expoente em Konrad Fiedler, e no plano da aplicação histórica em Heinrich Wölfflin” (ARGAN, 1992, p. 34). Influenciando nossos objetivos, que estarão mais voltados para o estudo formal da obra e sua relação com as imagens durante nosso processo comparativo.

Este método mostra que existe afinidade nos sistemas de sinais representativos entre os artistas da mesma época e do mesmo circuito cultural (ARGAN, 1992, p.35). A comparação entre as imagens pode contribuir para alcançarmos alguns dos nossos objetivos, sobretudo, compreender a representação feminina para Baptista da Costa a partir do nu feminino do Museu Mariano Procópio.

Antes de adentrarmos no universo da imagem, é interessante nos ater ao contexto que o estudo da figura na formação do artista traz. Fica evidente a importância do método pedagógico do ensino de artes realizado pela Academia Imperial de Belas Artes. Ivan Coelho de Sá em sua tese *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura Acadêmica brasileira: a metodologia na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX* analisa os estudos de nu durante as reformas acadêmicas no Brasil e observa que “o modelo que norteava a metodologia acadêmica de ensino da figura ainda era o modelo ideal, clássico” (SÁ, 2004, p. 377). Em outro momento o autor destaca que “os alunos acabavam usando mais a imaginação, idealizando formas e proporções, do que copiando exatamente os modelos que permanecem apenas como uma referência estrutural” (SÁ, 2004, p. 424). É evidente a relação do ensino com um processo de idealização das formas, uma vez que Baptista da

Costa se formou nesta instituição é inegável que exista uma presença desses estudos na sua produção.

Por mais que não se tenha um estudo profundo sobre o artista e sua formação especificamente, existem várias pesquisas que já trabalharam a questão da formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes, inclusive, que se dedicaram especificamente a compreender os estudos de modelo vivo. Trabalhos que são importantes para o fundamento desta pesquisa, destaco a tese de Ivan Coelho de Sá, Stephanie Dahn Batista, Elaine Dias, Martinho Alves da Costa Junior e Alexander Miyoshi que a partir do estudo do corpo na instituição muito acrescentam a este trabalho. Ainda os trabalhos de Sônia Pereira Gomes sobre a formação do artista na Academia, Arthur Valle, Camila Dazzi, Ana Cavalcanti os quais nos permite compreender profundamente e historicamente essa instituição de ensino que foi fundamental para a arte brasileira do século XIX e XX, sendo possível acompanhar por meio desse tema, os processos de mudanças ocorridas em decorrência da reforma na Academia.

Sabemos que a AIBA se espelhou na metodologia de ensino da Academia de arte francesa que atribuía ao desenho uma importância fundamental (PEVSNER, 2005, p. 93). De modo que o aprendizado do desenho precisava passar pelo domínio da representação de uma figura. Esse método estabelecia-se por fases, inicialmente o que era considerado menos complexo - desenho de partes do corpo - para fases mais complexas - desenho com *sfumato*, por exemplo, ou *academias* coloridas, nas quais era representado o corpo inteiro. Baptista da Costa em seu aprendizado artístico se destaca não somente pelas paisagens, como também pelas figuras muito bem-acabadas executadas desde o início da carreira.

Pensando a obra de arte como mais do que um objeto, sendo o próprio sujeito da pesquisa, a intuição é um elemento fundamental, na qual “não cabe o conceito, a definição, a explicitação racional, ela dirige-se à humanidade” (COLI, 2018). É necessário aprender a ver e essa foi a importância fundamental dos professores do Laboratório de História da Arte da UFJF, passei a olhar a arte de outro modo, como se passasse a usar uma nova lente. É um “trabalho que avança por meio do silêncio, por meio da observação: é como se o olho se tornasse inteligente” (COLI, 2018).

O olhar que se aguça para os elementos formais encontra na tradição de representação ou nos artistas contemporâneos a Baptista da Costa um universo comparativo rico que aqui se apresenta como a iconografia do nu feminino.

1 – O corpo para o paisagista: um novo olhar sobre Baptista da Costa

Quando se fala em Baptista da Costa as principais informações vinculadas ao seu nome são as de um exímio paisagista, muito lembrado e elogiado pelos críticos. Essas informações estão em pleno destaque, quando realizamos uma rápida busca na internet, por exemplo. Os sites que abordam a história da arte brasileira ou de leilões de obras de arte costumam anunciar uma pequena biografia do artista, dados de sua trajetória na Academia e o extenso número de paisagens realizadas ao longo de sua vida, são esses detalhes que geralmente estão em evidência.

Contudo, nenhum estudo aprofundado e atual sobre sua obra foi realizado. Os principais estudos sobre o artista encontram-se em duas biografias e um catálogo. A primeira escrita por Carlos Rubens, que faleceu antes da publicação em 1947; a segunda é escrita por Nagib Francisco de 1984. Ambas dão destaques à biografia do artista enquanto um exímio pintor de paisagens. Temos ainda o catálogo organizado pelo cardiologista e colecionador de arte Roberto Hugo da Costa Lins denominado *Álbum João Batista da Costa Cento e vinte pinturas selecionadas*. Neste trabalho, de todas as 120 pinturas selecionadas 84 são paisagens, outras 13 são paisagens animadas por alguma figura humana, ou até mesmo animais, como em *prisioneira*, as demais se dividem entre retratos, nus e natureza morta.

Podemos notar o destaque dado às paisagens do artista, o que é compreensível, uma vez que, a maior parte de sua produção, de fato, se dedica a este gênero de pintura. No entanto, com a mesma acuidade Baptista da Costa realiza obras de outros gêneros de pintura, sendo um deles – o nu.

Nosso objetivo, para além do estudo do nu, sobretudo o feminino, é de compreender as especificidades para este artista em relação a essa temática à luz de uma nova possibilidade de leitura da própria figura do artista, ou até mesmo, da imagem do artista.

1.1 – A vida do artista

Devo minha carreira artística a um ato de independente rebeldia: fugindo à noitinha de casa de meus parentes da roça, quando órfão de pai e mãe; dormindo em plena mata; apresentando-me depois de diversas fases de minha vida, entre os oito e doze anos, ao diretor do Asilo de Meninos Desvalidos, em possôa, pedindo a minha admissão nessa casa, onde me eduquei, matriculando-me na Academia de Belas Artes, por ordem o Barão de

Mamoré, quando Ministro do Império; encaminhando-me na vida sem conselhos de ninguém, mas com coragem e altivez; trazia para o desempenho do cargo, para suprir todas as lacunas que pudessem existir, a minha capacidade de trabalho, meu bom senso que nunca me abandonou, o amor à minha profissão, e, sobretudo, a idéia fixa de fazer alguma coisa pela arte do nosso Brasil (RUBENS, 1947, p. 133-134).

A partir desse breve relato sobre sua própria vida, percebemos alguns elementos importantes do início de sua trajetória. Sua vida não foi fácil, mas teve um final feliz, é uma comovente história a ser contada, digna de romances e folhetins.

Baptista da Costa nasceu em Itaguaí, interior do estado do Rio de Janeiro, em 24 de novembro de 1865. Com apenas oito anos de idade, ficou órfão, devido a morte de seu pai e mãe em um acidente. Carlos Rubens informa que a guarda de Baptista ficou destinada a parentes próximos, mas, por não ter sido bem acolhido, ainda criança fugiu, o que mais tarde o levou a pedir abrigo ao Asilo de Meninos Desvalidos na cidade do Rio de Janeiro.

No asilo estudou e associou a algumas atividades foi “encadernador, enquanto outros frequentavam as oficinas de alfaiate, marceneiro, sapateiro; etc. e tomava parte na banda e na orquestra, tocando, numa, trombone, e noutra, bombardino(...)” (RUBENS, 1947, p. 10). Além da encadernação e banda, aprendeu desenho com o professor Antônio Araújo de Souza Lobo. Segundo o crítico Walmir Ayala “este asilo diferia frontalmente do que sabemos dos congêneres de hoje: a assistência artística era fundamental e grandes mestres dedicam-se à revelação de vocações” (FRANCISCO, 1984, p.88).

Carlos Rubens mostra que além de frequentar as aulas de desenho, enquanto jovem, o futuro artista desenhava nas paredes do Asilo com carvão. No entanto, não obtivemos nenhum desses seus primeiros registros. Por mais que tenha se envolvido com outras atividades artísticas, foi descoberto antes como desenhista e é a partir deste caminho que seu horizonte se alarga. Com o incentivo de Souza Lobo e a mando do Barão de Mamoré ele foi matriculado na Academia Imperial de Belas Artes em 1885.

Carlos Rubens chama atenção para um constrangimento que o artista sofreu na instituição, seu uniforme acabou sendo motivo de chacota, uma vez que as cores brim pardo ou azul com botões amarelos, aproximava sua aparência de um “guarda urbano” o que lhe rendeu este apelido.

Baptista sofreu muito. Não era nobre nem filho de Conselheiros... Suportou ironias e agressões. Estudava e sofria no Asilo, sofria e estudava na

Academia. Mas também num e noutro estabelecimento desfrutava amizades confortadoras. Havia quem nele não enxergasse apenas o pano azul e os botões de metal (RUBENS, 1947, p. 14).

Por mais complexa a situação que tenha vivido na juventude, sua biografia, assim como os críticos de arte reforçam sua personalidade estável e educada. Os relatos sobre o artista refletem um homem introspectivo, silencioso. Uma pessoa que pondera suas palavras antes de dizê-las, características que parecem tê-lo acompanhado por toda a vida é influenciado seu trabalho.

É possível notar certa resiliência com a vida, sobretudo, com a triste morte de seu primeiro filho e primeira esposa, durante sua estadia na Europa – realizada graças à conquista do prêmio de viagem. O artista passou pela vida de maneira contida, sem nenhum envolvimento em escândalos durante toda sua vida. Parece ter encontrado no universo da arte um campo para lidar com sua sensibilidade, o que é possível perceber na expressividade psicológica de seu trabalho.

Destacamos aqui a característica de seu comportamento introspectivo porque observamos este elemento muito presente em suas obras, tanto em seus nus, sobretudo os femininos, quanto nas paisagens. Nagib Francisco também observa que “a pintura suave de Batista da Costa revelava o homem tanto quanto o artista. Dotado de personalidade introspectiva, e mesmo de uma inata melancolia, acostumou-se mais a ouvir do que a falar” (RUBENS, 1947, p. 14). Na verdade, são inúmeros relatos de críticos que apontam esta característica.

Pietro Maria Bardi, por exemplo, o classificou como “o paisagista de fina intuição, conseguindo às vezes se expressar com cândida emotividade” (FRANCISCO, 1984, p. 87). Chamaram-lhe também de “o poeta das cores”. Nagib Francisco recupera o olhar de Carlos Rubens:

Baptista era todo manso e discreto. Não se exaltava nunca. Seus gestos eram tímidos e a sua voz sem ternura, mas calma. Ria-se com discrição e lhanza. Como Machado de Assis, quando conversava na rua ou em casa de amigos, era sempre medido e prudente, procurando não dizer demais nem ofender. Atencioso, amável, não fugindo propositalmente à conversa, as palavras não lhe saíam com espontaneidade. Não tinha os ímpetos de um Parreiras, verboso e jovial nos seus setenta e dois anos, nem malícia e humor de Amoedo, culto e irreverente, nem a irrequieta mordacidade de um Belmiro de Almeida (FRANCISCO, 1984, p. 82).

Rubens o compara a outros artistas e a impressão que se tem é que Baptista foi um homem comedido e dedicado. Durante o tempo em que foi aluno da Academia

Imperial de Belas Artes Baptista foi aluno de professores como Zeferino da Costa, Rodolpho Amoedo e José Maria de Medeiros, nenhum deles especialistas em paisagens. Inclusive Zeferino da Costa é um dos grandes nomes de estudos da figura e modelo vivo dentro da Academia.

Por mais que o artista tenha realizado uma grande quantidade de paisagens, os estudos da figura humana são muito presentes e importantes em sua formação. Por isso, encontramos figuras humanas tão bem executadas, vestidas ou nuas, o artista dominava essa representação.

A figura humana desempenhou um papel fundamental nos métodos da Academia - inspirado na *École de Beaux-Arts*. Antes do ensino institucional de artes no Brasil, durante o período colonial, Ivan Coelho de Sá observa que “o aprendizado artístico era empírico, centralizado inicialmente nas oficinas das Igrejas” (SÁ, 2004, p. 315).

Além disso, outro elemento importante nessa temática é o pudor público com o corpo, que se transformou em uma espécie de empecilho para o desenvolvimento do ensino, uma vez que, o aprendizado do corpo nu era uma etapa fundamental desta metodologia. Para solucionar este problema, inicialmente, era utilizado “imagens idealizadas poderiam ser copiadas, facilmente, das gravuras que ilustravam os livros religiosos trazidos da Europa” (SÁ, 2004, p. 316).

Neste contexto, antes da Academia se consolidar no Brasil, Manuel Dias de Oliveira, também conhecido como *Brasiliense* ou *Romano*, foi um pintor fluminense que teve oportunidade de estudar em Lisboa e Roma e que, influenciado por esse aprendizado, ofereceu um estudo mais especializado na área. Inspirado nos métodos da Academia em que estudou, Dias conciliou o cientificismo com a idealização. Assim, o “sentido da imitação não é naturalista ou realista, mas platônico” (WINCKELMANN, 1975, p. 19) no qual buscavam seguir um belo ideal de belo, mesmo utilizando o modelo como inspiração.

Os ensinamentos desse professor resistiram até 1816, entrando em declínio com a chegada da Missão Francesa. “O projeto da Missão Francesa para a Escola de Artes se desenhou sob os moldes do academicismo oficial francês, que seguia as doutrinas neoclássicas com suas máximas morais e cívicas da arte, sendo patrocinado pelo e estando a serviço do Estado” (BATISTA, 2011, p. 122).

Lebreton, que coordenou a Missão artística, considerava o desenho e o estudo do modelo vivo como a base para os estudos acadêmicos. A partir dessa reforma o desenho

ganhou um importante espaço dentro da Academia - base do aprendizado artístico de Baptista da Costa.

No projeto fica evidente que ele não só reconhecia a importância fundamental do desenho como conferia-lhe um status racional associando-o à pintura, escultura, arquitetura e gravura que denominava artes do desenho e estendendo sua aplicação também ao estudo dos ofícios (SÁ, 2004, p. 330).

Atribuir importância ao desenho com o objetivo de associá-lo a um status racional era a maneira de racionalizar a Academia. A partir de então, o ensino de arte no Brasil se afirmou institucionalmente, tendo como base um ideal científico. O olhar para o corpo se difere da maneira como Manuel Dias ensinara a seus alunos, até então. Passou a existir uma preocupação com a representação anatômica científica, o que impulsionou uma aproximação do modelo acadêmico brasileiro ao modelo ideal francês: “fundamentado no Classicismo, privilegiando o desenho racional, o estudo da figura humana e a pintura histórica” (SÁ, 2004, p. 334). Nesse processo de ensino, o aprendizado acontecia por fases.

Primeiramente começava-se a estudar a figura humana por parte – cabeças, torços, mãos, pés – e, só depois, o corpo inteiro, passando-se então à cópia das moldagens de esculturas clássicas. Somente no estágio final do aprendizado do desenho é que se introduzia a cópia do modelo vivo, exatamente o mesmo método secular utilizado na Beaux-Arts (SÁ, 2004, p. 418).

Além desta sequência em que se começa do menos complexo e vai aumentando o grau de dificuldade até representar a figura como um todo. A técnica utilizada também apresentava sua gradação.

evidencia-se no embasamento de geometria dado ao desenho e na hierarquização conceitual e técnica de todas as disciplinas: o desenho era pré-requisito para a pintura e, conseqüentemente, a monocromia para a policromia, a linha para o *sfumato* e as técnicas a seco de desenho para a pintura a óleo. Tudo isso tendo como foco principal o estudo da figura humana que também deveria ser pautado numa sólida fundamentação teórica (SÁ, 2004, p. 363)

Essa sequência do aprendizado na Academia é apontada por Sonia Gomes Pereira como um lugar comum na história da arte. Alguns outros trabalhos já se aprofundaram neste assunto, um dos mais relevantes, a tese de Ivan Coelho de Sá e a própria Sonia Gomes Pereira. Por isso, compreender o processo de aprendizado de Baptista da Costa não será um dos objetivos, basta retomar as teses sobre o aprendizado

na instituição. Essa retomada nos mostra a importância que o desenho e o estudo da figura humana assumem neste espaço.

Muitos críticos chamam atenção para as figuras muito bem executadas que animam as paisagens do artista, ou para os belos retratos, ou pinturas de gênero de Baptista da Costa, o nu é muito pouco citado pela crítica. Ao retomar a formação fica evidente que antes das paisagens, o artista, foi desenhista, sendo esta a especialidade de grande parte de seus professores.

Após sua formação na *Academie*, Baptista começou a participar de Exposições. Em 1890, expõe “três paisagens, duas naturezas mortas e os retratos de Margarida Berna (que viria a ser sua primeira esposa) e de Beatriz Berna (FRANCISCO, 1984, p. 23). Já em sua primeira participação ele recebeu uma menção honrosa obtida por seus retratos, o que mostra a sua distinta capacidade de representação da figura.

Figura 14 – *Retrato da Senhora Margarida Berna*, 1890
Baptista da Costa.



Fonte: (LINS, 2012, p. 24)

Margarida Berna está em um plano de fundo escuro, com apenas alguns detalhes no canto superior esquerdo e um pequeno móvel no inferior esquerdo. Sentada em uma poltrona elegante, seus cabelos presos, rosto perfilado, apresenta traços finos. Suas roupas são escuras e um laço azul claro chama atenção ao redor de seu pescoço. Notamos as mãos, muito bem realizadas, que repousa sobre o colo enquanto segura um leque em tom claro, sendo este o elemento mais claro da obra. O retrato em questão se trata, portanto, de uma figura, bem trabalhada e elegante.

Posteriormente, o artista apresenta uma exposição individual em 1892 nos salões da própria Escola. Segundo Nagib Francisco essa exposição “demonstrou inequivocamente a vocação do artista como promissor paisagista e conquistou a atenção

do público e da imprensa” (FRANCISCO, 2004, p. 23). As duas telas - *No Asilo dos Meninos Desvalidos* e *Mangueira* – foram adquiridas pela instituição em 1895.

Com a proclamação da República, em 1890, a Academia Imperial de Belas Artes também passou por algumas alterações, passando a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. As mudanças se estendem a gestão da Escola que passa a ter como diretor Rodolfo Bernardelli.

Já na Primeira Exposição Geral da República, em 1894, Baptista da Costa conquista o tão desejado Prêmio de Viagem com a tela *Repouso*. Obra em que a artista demonstra, novamente, sua maestria na representação de figura, só que agora um corpo masculino.

Figura 15 – *Repouso*, 1894

Baptista da Costa.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A figura sentada sobre o chão de terra, ao seu redor um pouco de vegetação se espalha, como um tapete verde que cobre o chão. No plano de fundo uma estreita árvore exhibe seu tronco, mas é cortada pelas margens da obra. Mais a fundo, no canto superior, uma vegetação aparece mais iluminada, apresentando verdes mais claros, revelam montanhas e três pequenas casinhas. O elemento em destaque na obra é, sem dúvida, o homem em primeiro plano, que veste apenas calças jeans e um modesto chapéu de palha. As calças estão dobradas, deixando à mostra os pés descalços que sujos de terra conferem uma aparência mais rústica à figura.

Seu peito está inteiramente à mostra, e é apresentado de maneira carnal, com músculos naturalmente delineados. Suas mãos remetem ao trabalho evidenciado em seu toque sobre a enxada segurada à frente de seu corpo. O rosto aparece perfilado

revelando os traços de um lavrador que segura seu instrumento de trabalho durante uma pausa nos afazeres.

Esta obra se aproxima de *O Derrubador Brasileiro* de Almeida Junior. Ambos representam tipos nacionais, descalços, com o peito à mostra, segurando seu instrumento de trabalho dando uma pausa em meio à paisagem. Embora demais semelhanças, o trabalhador de Almeida Junior transpira uma sensualidade exacerbada, enquanto o de Baptista da Costa parece estar mais acanhado.

Figura 16 – *O Derrubador Brasileiro*, 1879

Almeida Junior. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

E foi com *Repouso* que Baptista conquistou o seu Prêmio de Viagem indo para Paris em 1896, acompanhado de sua esposa, Margarida Berna, que conheceu através dos amigos Bevenuto e Heitor Berna, casando-se em 1894. Já em Paris o artista estudou na *Academie Julien* onde aprendeu com importantes artistas como Jules Lefebvre (1836-1911) e Robert Fleury (1837-1912).

O contato com a *Academie Julien* é um momento importante para pensarmos o estudo do nu para o artista, uma vez que esses estudos, sobretudo, os de modelo vivo, apresentavam algumas dificuldades na Academia brasileira. Uma delas é o pudor com o corpo e as questões que se relacionam com a moral do período, que de certa forma atrasa o estudo de modelos vivos dentro da instituição.

Além disso, outro fator que comprometeu este aprendizado foi a discrepância dos tipos físicos dos modelos existentes no Brasil com o modelo idealizado que era trabalhado na Academia, como Stephanie Batista evidencia retomando Ivan Coelho de Sá.

O estudo diário da figura humana foi prejudicado, porém, pela falta dos meios básicos. A prática real enfrentava a carência de modelos e quando havia algum, esses muitas vezes não correspondia a uma aparência favorável para um desenho. Como o ser modelo era uma atividade mal vista no rígido moralismo da época, apenas pessoas marginalizadas estavam disponíveis. Os modelos, dessa maneira, tinham traços extremamente fortes devido ao trabalho manual, ou magros em decorrência da desnutrição (BATISTA, 2011, p. 129)

Antes do século XX “os artistas brasileiros encontravam os modelos femininos apenas nos *ateliers* privados das metrópoles europeias durante as estadas de estudo no exterior” (BATISTA, 2011, p. 119). A conquista do Prêmio de Viagem foi uma possibilidade de estreitar os estudos com o corpo, sobretudo o feminino.

Lefebvre executou figuras femininas a partir de primorosos desenhos. É possível perceber a linha que contorna os corpos muito bem executados. Algumas delas estão em um espaço escuro, como *Chloe*, por exemplo.

Figura 17 – *Chloe*, 1875

Jules Lefebvre. Óleo sobre tela.



Fonte: Young and Jackson Hotel, em Melbourne, Austrália.

A brancura da pele da figura é destacada no contraste com o plano de fundo escuro, evidenciando o aspecto aveludado, marmóreo do corpo condizente aos ideais discutidos na academia. Comparando os nus de Lefebvre aos de Baptista da Costa, percebemos muitas semelhanças, sobretudo compositivas. Elementos como o plano de fundo escuro que realça a brancura da pele, a anca que desenvolve uma curvatura graciosa, a mão que toca uma superfície rochosa, a forma do desenho, a carnação da pele, aproximam esses dois artistas.

No entanto, por mais que a forma de apresentar o corpo feminino tenha aproximações, uma diferença se destaca: a maneira com que Baptista constrói a carnção da pele. É possível perceber pinceladas mais livres, soltas, o desenho não persiste a linha da mesma forma que Lefebvre, nem os efeitos de claro e escuro.

Ainda no exterior, além de Paris, também identificamos algumas passagens de Baptista da Costa pela Alemanha e Itália, especificamente na Ilha de Capri. E esta última viagem marca um triste acontecimento em sua vida pessoal, a morte de sua esposa logo após o nascimento de seu primeiro filho. O acontecimento fez com que ele antecipasse o seu retorno ao Brasil para 1898 e logo em seguida, já em seu país de origem, sofresse também pela morte de seu primeiro filho, ainda aos oito meses de idade.

Esses acontecimentos pessoais, não o afastaram de sua carreira, em 1899 realizou uma exposição na Casa Postal, no Rio de Janeiro e em 1900 conquistou uma medalha de ouro de segunda classe na Exposição Geral de Belas Artes da ENBA, chegando a ser premiado pela obra *Transe doloroso*. Embora não tenha dado uma grande pausa para viver o luto, o artista traduz sua tristeza para sua arte. Apresentando uma obra um pouco diferente das anteriores. *Transe doloroso* é intenso, apresenta os tons escuros e uma atmosfera evidentemente melancólica.

Figura 18 – *Transe doloroso*, 1899

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu do Estado do Pará (MEP).

A obra apresenta um leito de morte por meio de uma cena forte em um ambiente com pouca luz, apenas iluminado nos lençóis brancos que cobrem o menino na cama e nas mangas do vestido da moça que se ajoelha e chora ao seu lado. No canto escuro, do lado esquerdo do quadro, um homem sozinho, afastado da cena, está sentado com um cão que observa o que acontece com atenção. Ao pé da cama há um menino que

também observa. *Transe doloroso* é bem diferente das outras obras do artista, o silêncio é um elemento presente, mas não a tristeza com essa intensidade. É possível notar uma carga emocional, até mesmo sombria. Em um artigo sobre esta obra Marcelo José Pereira Carvalho nota que:

Pode-se imaginar como seria, para o homem do final do século XIX, a dor na internalização do próprio luto: tornar-se-ia questão vital compartilhá-lo. A arte proporcionou ao pintor, portanto, a possibilidade de tornar pública sua própria experiência. Eternizando as memórias da esposa e do filho falecidos ou, no limite, o seu momento pessoal de dor pela perda, Baptista da Costa produziu seu *Doloroso transe* na linha de fronteira entre rupturas e permanências nas atitudes modernas do homem ocidental perante a Morte, “em que a tradição hesita, atropelada pela modernidade” (CARVALHO, 2015, p. 15).

Posteriormente, Baptista da Costa constitui uma nova família, que se casa em 1905 com Noemi, irmã do conhecido médico Oswaldo Cruz, com quem tem quatro filhos.

Na ENBA, foi nomeado professor de pintura em 1906 sucedendo Rodolfo Amoedo, para ocupar a cadeira de Eliseu Visconti, já que o titular estava na Europa. Posteriormente, nomeado Diretor da Escola Nacional de Belas Artes substituiu novamente Rodolfo Bernardelli, cargo que ocupou até o ano de sua morte em 1926.

Várias outras exposições e prêmios marcaram sua vida. Além de uma postura generosa no meio artístico que apesar das adversidades da vida, o tornou conhecido não pelos tristes acontecimentos e sim pela qualidade de seu trabalho. A pesquisa nos mostrou um Baptista da Costa unanimemente admirado por, além de um excelente artista, ter sido um homem moralmente correto e ético, um professor no sentido mais profundo do termo.

1.2 – Traço iconográfico: Especificidades do feminino

Ao apresentar a vida do artista, já apontamos algumas características do corpo que dizem respeito à sua formação, sobretudo, na Academia Imperial de Belas Artes. O corpo ocupa um papel central nos aprendizados da instituição, uma vez que é a base do aprendizado do desenho independente da especialidade do artista.

Captar o corpo dessa forma específica, isto é, artisticamente, significa conhecê-lo por dentro e por fora na base científica das proporções, a sua anatomia e até fisiologia. Para tanto, a Academia Imperial de Belas Artes ofereceu para os seus discípulos – aliás, como a tradição acadêmica desde as

primeiras instituições na Itália no século XVI -, um ensino especializado sobre essa forma particular e fundamental: o estudo da figura humana. Logo no primeiro Estatuto da ainda chamada Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, primeira nomeação da Academia, em 12 de Outubro 1820, criou-se a disciplina da “Aula do Nu” (BATISTA, 2011, p 117-118).

O corpo era estudado nas aulas de nu, já que era a base científica das proporções. E como já destacamos que se trata de um aprendizado acontecesse por fases, ou seja, por partes do corpo, para depois ao corpo inteiro.

No nível mais elementar da cópia das gravuras – chamadas na França de *modèles de dessin* -, contavam, sobretudo, a questão dos contornos e a percepção preliminar das áreas de luz e sombra por meio das hachuras e, mais tarde, do *sfumato*, quando se passa do lápis para o carvão.

Assim, os desenhos a partir de cópias de estampas eram de dois tipos: o *dessin au trait* (desenho em traço), apenas com contornos, fazendo o esboço com leves indicações, e o *dessin ombré* (desenho sombreado), com a marcação das sombras. Esse processo vai determinar, mais tarde, a maneira de tratar os desenhos mais complexos: primeiro, perceber e desenhar a forma geral (usando a recomendação de fechar um pouco os olhos para captar mais o conjunto do que os detalhes): e, depois, partir para o detalhamento de luz e sombra.

Após a cópia das estampas no nível elementar, seguia-se a cópia das moldagens de gesso (*bosses*) - estágio que, na França, era chamado *passer à la bosse* (PEREIRA, 2016, p. 116)

Sonia Gomes Pereira, em seu livro sobre *Arte, Ensino e Academia* apresenta esta metodologia com rigoroso detalhe e mostra que o artista passaria dos desenhos simples, para a cópia de estampas, depois estátuas. Por último, como uma das fases deste aprendizado, passaria para os estudos de modelo vivo, estágio denominado de *passer à la nature*, onde se obtinha como resultado as *academias*, que eram os exercícios artísticos fruto da observação do modelo vivo.

O corpo nas *academias*, e nesse caso, as obras que são frutos deste exercício, apresentam em sua maioria, uma função clara: estudo da anatomia, das musculaturas, do gesto e posição. Geralmente são obras em posições mais rígidas, não tão naturais. Existem tradicionais poses para estes modelos uma vez que esta etapa tem a função de aprendizado. Essas obras se apresentam tanto em desenho do grafite e papel, quanto coloridos e/ou pintadas, em ambos os casos recebem o nome de *academia*.

Figura 19 – *Estudo de cabeça*, s/d
Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Figura 20 – *Nu de menino*, 1889
Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 65 x 44 cm.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Foto: Bira Soares.

Figura 21 – *Sem título*, s/d
Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Figura 22 – *Sem título*, s/d
Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Figura 23 – *Sem título*, s/d

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Figura 24 – *Sem título*, s/d

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Figura 25 – *Nu masculino de pé (academia)*, 1890
Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 81 x 49,8 cm, nº 3261.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Figura 26 – *Nu masculino de costas*, 1889

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Foto: Bira Soares.

Alguns dos exercícios realizados por Baptista da Costa, que atualmente faz parte do acervo do Museu Dom João VI. São obras em que, além da maneira semelhante de apresentar o corpo, apresentam alguns elementos recorrentes no cenário, como os panejamentos no plano de fundo, os blocos de madeira que ajudam a sustentar a pose.

A pose em que os modelos se encontram também parece ter a finalidade de promover uma torção específica, colaborando para a ideia de estudo do corpo. No entanto, se comparado a outras *academias* de outros artistas, percebemos que os modelos de Baptista da Costa tem uma corporalidade menos rígida, mais natural.

A maior parte desses estudos acontecem a partir do corpo masculino. A respeito da preferência deste gênero, Stephanie Dahn Batista observa:

(...) não é a linha bela, sinuosa e fluida de um corpo feminino que marca o modelo do que seja a beleza universal. Enquanto a beleza carnal e sensual é vinculada ao corpo feminino, a beleza universal é reservada ao corpo

masculino remetendo ao conceito de liberdade. (...) A perspectiva neoclássica, como alicerce de toda a atuação do ensino artístico na Academia Imperial, desde a Missão Francesa, projeta um corpo masculino, naturalizado pelas disciplinas e elimina o corpo diferente (BATISTA, 2011, p. 154)

A pesquisadora apresenta questões importantes para a análise, no entanto, é preciso destacar que existiu uma carência de estruturas que possibilitaram aos artistas brasileiros o estudo do corpo feminino, sobretudo, no século XIX, uma vez que, era difícil encontrar modelos femininos para desempenhar a função. (BATISTA, 2011, p. 163-164).

Stephanie Dahn Batista também observa que “os corpos masculinos apresentam uma linha mais nítida, como era convencional nas academias masculinas; já o modelo feminino, com um tracejado mais suave modulando o corpo e delineando menos a epiderme” (BATISTA, 2011, p. 168) Entretanto, quando analisamos a prática, pelo menos para Baptista da Costa, isso não se confirma. Por mais que só tenhamos encontrado uma *academia* de um corpo feminino, notamos que o artista a realiza de maneira similar as *academias* masculinas – são corpos carnavais, descritos com naturalidade, em posições, de certo modo, descontraídas, se comparadas às outras *academias*. E com o traço da sensualidade menos vigoroso, em relação aos outros nus do artista, que observamos adiante.

Além das *academias*, o corpo ocupa também outro espaço – o de gênero de pintura. São as obras que normalmente ocuparão os salões e que serão expostas ao público. E para este gênero, também foram feitos estudos, mas não como as *academias* que tinham visivelmente a função do aprendizado. Os estudos para as obras tinham a função de esboço, de preparação para a obra final, que seria, então, exposta.

Além das *academias*, o artista apresenta um outro grupo de obras que apresentam nus femininos. Considerando as questões de Batista a respeito da diferença do espaço que os corpos masculinos e femininos ocupam na Academia, enquanto o corpo masculino é o alicerce do ensino artístico, o feminino é vinculado à beleza carnal e sensual (BATISTA, 2011, p. 154). Percebemos a diferença na intenção de representação, enquanto alguns se relacionam ao processo de aprendizado, outras obras apresentam corpos menos engessados, sensualizados e com uma intencionalidade psicológica.

Figura 27 – Marabá, 1922

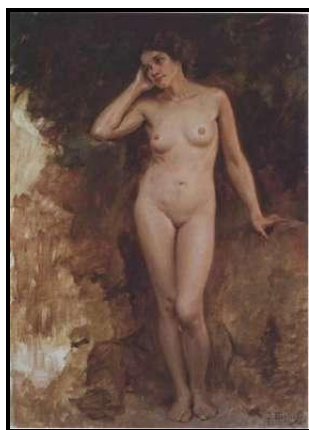
Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm.



Fonte: Coleção particular.

Figura 28 – *Sem título*, s/d

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 79 x 57,5 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 29 – *Nu*, s/d

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 58,2 x 43,2 cm.



Fonte: Pinacoteca Aldo Locatelli. Fotógrafo: Flávio Krawczyk.

Figura 30 – *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, c. 1925

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 126 x 155 cm.



Fonte: LINS, 2012, p. 139.

Figura 31 – *Nu*, 1915

Baptista da Costa. Óleo sobre madeira, 45 x 56 cm.



Fonte: Acervo da Fundação Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife.

Dessa maneira, podemos dividir este gênero de pintura realizado por Baptista da Costa em dois grupos: as *academias*, o corpo masculino é mais utilizado, as obras a serem expostas todas são femininas.

Percebemos, então, especificidades para o corpo feminino como sensualidade e beleza carnal, além de um traço iconográfico comum, a expressão de um mesmo sentimento. Nagib Francisco retoma o crítico Adalberto de Mattos em 1926 que nota nos retratos de Baptista da Costa características essenciais como caráter pessoal, emoção, psicologia e técnica, são encontradas. É possível perceber que estas características também são notadas no gênero nu. (FRANCISCO, 1984, p. 99-100)

1.3 – Fortuna crítica

Baptista da Costa colecionou inúmeras críticas sobre seu trabalho. A maioria delas é positiva, e exalta a beleza de suas obras, sobretudo as paisagens, tecendo numerosos

elogios sobre a forma do artista que o transformou em uma espécie de intérprete da paisagem.

Manoel Constantino Gomes Ribeiro no Catálogo da Exposição Comemorativa do centenário de nascimento do artista publica a seguinte opinião: “Embora haja em sua bagagem artística algumas produções fora do gênero a que se dedicou, como retratos, nus, interiores, etc, J. Batista foi visceralmente um paisagista e como tal firmou sua reputação nos meios artísticos nacionais” (FRANCISCO, 1984, p. 111).

Em outro Catálogo de Exposição apresentado pelo Museu Nacional de Belas Artes em 1942, evidência: “dedicou-se quase exclusivamente à paisagem. Sua obra neste gênero é uma série magnífica de interpretações da natureza brasileira” (FRANCISCO, 1984, p. 105). Frederico Barata percebe que o artista amou apaixonadamente a nossa natureza e através da sua dedicação a um só gênero ele pode adquirir uma pincelada justa, exata, precisa, para representar a paisagem brasileira da forma que precisava ser representada (FRANCISCO, 1984, p. 79).

Além de ser percebido unicamente como paisagista, como “o poeta da cor” (FRANCISCO, 1984, p. 39), é importante notar que também foi percebido como um artista acadêmico, Quirino Campofiorito, por exemplo, nos apresenta esta imagem do artista: “não foi um pintor de marcante expansividade técnica, de denúncias emocionais, porque isto não cabia em seu temperamento retraído, aparentemente humilde, porém dotado de confiança no fazer consciente e com firme persistência” (FRANCISCO, 1984 p. 51)

De fato, Baptista da Costa é um dos grandes nomes da representação da paisagem brasileira. Aprofundando em sua produção como um todo, percebemos que ele não se dedica somente a um gênero de pintura, o que o crítico Nogueira da Silva notou em suas figuras muito bem executadas.

Batista da Costa, que até aqui era, com Antonio Parreiras de parelha, considerado como o nosso maior paisagista, afirma-se cada vez mais um figurista de reais e abundantes merecimentos. A sua ‘Amuada’, deste ano, vem colocá-lo entre os nossos marechais do gênero. Bem haja! (FRANCISCO, 1984, p. 95)

Sob mesma perspectiva, Adalberto de Mattos faz uma contundente crítica para a Ilustração Brasileira em 1926, observando a complexidade da obra de Baptista da Costa, que além de um exímio paisagista também é capaz de executar maravilhosas figuras.

Sem exceção, cronista ou crítico de arte, referindo-se a Baptista da Costa, deixava-se levar pelos predicados invulgares que o ilustre artista possui como

paisagista, esquecendo-se das outras qualidades incontestavelmente iguais às primeiras. Para todos, Batista da Costa é única e exclusivamente um paisagista; realmente ele o é, e ocupa, sem favor, o lugar de inconfundível destaque entre os maiores de todos os tempos, na paisagem em nossa terra; porém, grandes injustiças é não quererem os coevos reconhecerem nele o mesmo mérito com relação aos seus quadros de figura. As obras de composição avultam na sua bagagem grandiosa; os seus retratos atingem também número considerável; eles não são meras cabeças pintadas com a exclusiva preocupação da semelhança relativa, porém, outras qualidades reúnem em dosagem superior, tudo quanto no verdadeiro retrato deve existir: caráter pessoal, emoção, psicologia e técnica.

Sem exagero, a personalidade de Batista da Costa vive em uma esfera cuja periferia só é dada transpor aos dotados de polimorfa visão artística; tão rara qualidade tem o pintor demonstrado em toda sua bagagem: no quadro de composição, na paisagem e no retrato (FRANCISCO, 1984, p. 99-100).

Além de tecer elogios às obras, Mattos aponta para a aproximação da obra de Baptista e Corot, um expoente artista da Escola de *Barbizon* que se enveredou por paisagens realistas românticas na segunda metade do século XIX.

Figura 32 – *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, c. 1925

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 126 x 155 cm.



Fonte: LINS, 2012, p. 139.

Figura 33 – *Banho de Diana*, 1873–1874

Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875). Óleo sobre tela.



Fonte: Pushkin Museum.

Ao aproximar Baptista de Corot, a semelhança entre eles, sobretudo, compositiva, adquire força. No entanto, a principal característica que distingue esses dois trabalhos é a paleta de cores. Enquanto em *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos* Baptista da Costa apresenta uma paleta de cores exacerbada, um pouco diferente de outras de suas paisagens; Corot em *Banho de Diana* confere uma paleta de menor vibração cromática, ressaltando um aspecto plástico percebido em outras obras.

Figura 34 – *Misty Morning*, 1865

Jean-Baptiste Camille Corot. Óleo sobre tela (*huile sur toile*).



Fonte: Minneapolis Institute of Art.

A paleta de cores de Corot é um importante elemento que contribui com a melancolia da obra. O verde menos vigoroso, o aspecto frio e nublado, as árvores enormes compondo paisagens etéreas que ressaltam o silêncio.

Traço também encontrado na obra de Baptista da Costa, porém nota-se uma pincelada mais precisa que realça o aspecto natural da paisagem brasileira, característica que não passou despercebida pela crítica.

O Sr. Baptista da Costa quis fugir de sua fórmula já tão conhecida entre nós, e de S. Paulo nos traz uma pequena obra-prima - "Névoas da manhã" - que, como paisagem, é perfeita; mas "a perfeição não existe sobre a terra"... e o Sr. Baptista da Costa não se contentou em ter realizado talvez a sua melhor paisagem, e coloca naquele ambiente admirável uma figura desproporcional, em relação à paisagem, que prejudica a harmonia de tão admirável trecho de natureza. "Em plena natureza" e "A volta do rio" são paisagens iguais às anteriores.

"Uma tradição que desaparece" acusa surpreendentes qualidades no primeiro plano. Os verde estão justos, bem manchados - a coloração esplêndida. O morro do Castelo em ruínas parece cortado a canivete, e não nos dá a impressão de terra, mas de madeira - tal a dureza, o modelado, a estrutura que o Sr. Baptista da Costa imprimiu nas massas afogueadas do barro brasileiro (MAURÍCIO, 1923, p. 93).

Virgílio Maurício ressalta que a perfeição não existe sobre a terra, a figura que o artista colocou para animar a cena estava desproporcional, prejudicando a harmonia da composição. Em outras obras desse mesmo *salon* o crítico faz observações sobre as paisagens serem iguais. Já outros críticos, observaram seu cuidado com a representação, por aplicar uma técnica justa, sem que uma pincelada estivesse fora do lugar. Nota-se que toda essa "perfeição" observada na obra do artista desperta outras impressões, como demonstra Mário da Silva sobre a pintura de 1921:

O professor Baptista da Costa é ótimo técnico, desenhista e pintor. A não ser aquelas duas lenhosas figuras de "Hora romântica", poderíamos dizer que tudo o que os seus quadros representam é objetivamente perfeito, no sentido de que tudo que é objetivo é mudo e sem vida porque a vida das coisas é o nosso espírito quem lh'a dá. E, assim sendo, as paisagens e figuras do sr. Baptista, desde o "Dia luminoso" até "O ator Edmundo Silva", são artisticamente falsas, por lhe faltarem aquela espiritualidade ou subjetividade que ao artista cabe dar às coisas. Por certas preferências, se nos afigura o sr. Baptista da Costa um temperamento amante da tranquilidade das campinas, dos [...] claros e dos céus lípidos; um temperamento para quem um pôr-do-sol é sempre triste, o romper de uma aurora sempre alegre (SILVA, 1921, p. 3).

Para Mário da Silva as paisagens do artista no *salon* de 1921 apresentam artisticamente falsas, faltam espiritualidade ou subjetividade, característica observada

como necessária aos artistas após a reforma de 1890, como conclui Camila Dazzi em sua tese de doutorado *“Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*” (DAZZI, 2011).

Castro e Silva também se referiu de maneira negativa as obras de Baptista, considerando-o como um artista um pouco monótono em tudo que faz:

Passemos às paisagens. A natureza, objetivamente, é muito menos prosaica que o homem! Mas, ainda assim, afora o Sr. Baptista da Costa (“Tarde Calma”, “Últimos raios do sol”), que tem o defeito de copiar-se de 12 em 12 meses, um pouco monótono em tudo o que faz, o Sr. Argemiro Cunha (“Caminho do Porto”) discípulo do Sr. Baptista da Costa, mas menos metuculoso, menos efeminado do que ele (CASTRO E SILVA, 1920, p. 14).

Independente da forma de olhar para a obra de Baptista da Costa, há um ponto em comum nas observações acerca de sua personalidade: uma pessoa introspectiva, até mesmo melancólica.

O artista conquistou a medalha de honra na Academia, eleito por seus companheiros de profissão, em uma disputa com mais de setenta artistas, os quais constam importantes nomes da história da arte deste período. O comentário de Carlos Oswald sobre esse momento nos chamou atenção.

Tornei-me um sucessor de Baptista da Costa que, como todos sabem, foi o pintor de Petrópolis. Fui muito amigo deste sisudo caboclo que, reciprocamente, gostava de mim. Nós nos compreendíamos, comunicando-nos por meio de poucas palavras. Os pintores não precisam de conversas prolixas para explicar o que sentem. Frequentemente, João Batista da Costa descia de Petrópolis em minha companhia. Encontrava-o na estação, comprávamos juntos as passagens e sentávamos um ao lado do outro (ele em geral do lado da janela). Depois das rotineiras perguntas a propósito da saúde das respectivas famílias, dava ele uma olhada no ‘Correio da Manhã’ e, em seguida, quando o trem começava a descer, o Batista virava a cabeça, atraído pela paisagem, e ficava parado, olhando o suceder-se maravilhoso do panorama.

Eu calado, ele caladíssimo. Que havíamos de dizer? Ambos paisagistas, embebidos do milagre visual que presenciávamos, absorvidos e distraídos pela contínua mudança das formas, das cores, das distâncias, dos tons... Primeiro as montanhas, depois, na Baixada, as planícies, os rios, o horizonte infinito... Chegando ao Rio era só dizer: ‘Até logo’...

Com Batista da Costa, quando diretor da Escola Nacional de Belas Artes, deu-se um fato que muito me honrou: no ano em que foi posta em prática a premiação máxima do Salão Oficial (que no tempo da administração Rodolfo Bernardelli nunca a ninguém foi entregue), premiação denominada ‘Medalha de Honra’ porque são os próprios expositores que por maioria de votos premiam um colega, foi ganha, parece-me em 1917, por Batista da Costa. Lembro-me que mais de setenta artistas faziam parte da memorável reunião. E que artistas! Amoedo, Bernardelli, Visconti, etc. tudo quanto havia de mais ilustre em arte. Quando se apurou a eleição verificou-se que tinha sido eleito, por unanimidade, João Batista da Costa. Só um voto divergia – era o dele naturalmente, e sabe o leitor o nome que Batista escolheu entre tantos mestres? O de Carlos Oswald!

E é por isso que eu jamais concorri à medalha de honra, é porque sempre julguei tê-la ganho naquela ocasião. Todos votaram no Batista e o Batista votou em mim! (FRANCISCO, 1984, p. 110)

Nagib Francisco retoma Carlos Oswald para evidenciar sua admiração pelo artista. Além disso, essa percepção também é uma história interessante sobre a personalidade: calado, observa a paisagem durante toda a viagem. Notamos que em praticamente todos os relatos ou críticas o silêncio é um elemento constante, o que percebemos como sua forma de expressão.

1.4 – Aproximações com a paisagem

As paisagens de Baptista da Costa confluem em um elemento em comum observado pela crítica, sua forma de representar, ou melhor, interpretar a paisagem brasileira, de maneira natural. Conseguiu transpor os verdes da natureza brasileira, a umidade da paisagem como pode ser observado nas obras a seguir.

Figura 35 – *Saudoso recanto* (Rio Piabanha em Petrópolis – RJ), 1912

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Particular, Rio de Janeiro. (LINS, 2012, p. 80).

Figura 36 – *Sapucaieiras engalanadas*, 1922

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 98 × 146 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 37 – *Praia de Copacabana* (Rio de Janeiro – RJ), 1906

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: LINS, 2012, p. 71

Figura 38 - *Vista da Baía do Rio de Janeiro tomada do alto da Serra de Petrópolis*,
1915

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Particular, Niterói. (LINS, 2012, p. 95).

Figura 39 – *Praias de Ipanema e Leblon com Morro Dois Irmãos* (Rio de Janeiro –
RJ), 1918

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro. (LINS, 2012, p. 69).

Vários tons de verde são exuberantes, a forma que o artista mistura as cores para deixar a claridade entrar no ambiente, a composição do céu de maneira intensa com nuvens carregadas, o azul vigoroso, às vezes exacerbado próxima de uma paleta utilizada pelos pintores simbolistas.

Em uma análise mais profunda dessa produção, encontramos paisagens animadas por figuras bem executadas. Percebemos a partir dessa relação que quando há figuras em meio a paisagem, há um protagonismo direcionado à paisagem, ela é o elemento central da obra que recebe maior riqueza de detalhes como é possível notar a seguir.

Figura 40 – *Plenilúnio*, 1919

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Biblioteca Estadual de Niterói. (LINS, 2012, p. 111).

Figura 41 – *Paisagem com o Rio Piabanha* (Petrópolis – RJ), 1911

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Carlos Carvalho, Rio de Janeiro. (LINS, 2012, p. 79).

Plenilúnio e Paisagem com o Rio Piabanha apresentam paisagens em diferentes momentos do dia. A primeira representa o crepúsculo da noite, enquanto a segunda representa um momento do dia em que o sol claro banha o lago promovendo uma mistura de verde. Há figuras nas duas paisagens, o homem sentado que pesca e é observado por outra figura que percorre a estrada de terra no plano de fundo no canto superior do quadro, ambas aparecem com sutileza na imagem.

Em *Plenilúnio* uma criança de vestido rosado anima a paisagem do final da tarde, enquanto observa alguns animais no plano de fundo. Notamos que essa paisagem nos é familiar, em uma das obras que compõem nosso objeto de estudos é possível perceber uma paisagem similar. No entanto, os tons são acentuados, o azul é ainda mais vigoroso, o céu do final da tarde apresenta uma beleza silenciosa. Elemento que também pode ser notado na obra a seguir.

Figura 42 – *Ave Maria* (Petrópolis – RJ), 1916

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Airton Queiroz, Fortaleza. (LINS, 2012, p. 96).

Em *Ave Maria* uma moça de blusa branca com mangas, saia marrom, cabelos castanhos preso, situada no primeiro plano envolvida por uma paisagem densa. Os verdes do primeiro plano margeiam a obra ao redor do horizonte que se abre no plano de fundo e nos oferece a vista de uma igrejinha e algumas casas ao seu redor. No plano de fundo, montanhas são cobertas por um intenso verde, a cidade é Petrópolis, que foi representada diversas vezes pelo artista.

A moça em primeiro plano segura o pingente de seu colar, provavelmente um objeto religioso, enquanto o observa de maneira suave, calma, silenciosa. A obra em si nos transmite tranquilidade, apesar desta figura ter mais presença do que anteriores, ainda assim, diante da imponência da paisagem, o protagonismo não está voltado para a moça. Entretanto, quando o artista trabalha com o nu na paisagem, notamos que o corpo protagoniza a obra, tornando-se o elemento central.

Na comparação, o elemento psicológico das figuras se ressalta é a ideia de introspecção, silêncio e calma que adquire forma. Dentro de toda essa composição existe um silêncio que paira no ar. Seja por meio da neblina que cobre um pequeno vilarejo, ao amanhecer, vista do alto de uma montanha, a partir de um horizonte de vegetação baixa e verde que harmoniza com o restante da obra como em *Paisagem com neblina*.

Figura 43 – *Paisagem com neblina* (São Paulo – SP), 1923

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção José Oswaldo de Paula Santos, São Paulo. (LINS, 2012, p. 123).

Figura 44 – *Paisagem com rio e barco em São Paulo*, 1924

João Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. (LINS, 2012, p. 129).

O silêncio e calmaria que o pequeno barco de madeira vazio pousando sobre um rio de águas tranquilas que o reflete como um espelho. A vegetação é plana e se espalha de forma rasteira entre o rio. No plano de fundo o céu nublado complementa a introspecção de *Paisagem com rio e barco em São Paulo*.

Em *Paisagem com árvores e casa rústica* o artista apresenta uma modesta casinha branca de telhado de madeira isolada em meio à natureza. Obra em que nem o clima é efusivo - o sol não aparece para aquecer o ambiente, pelo contrário, o céu que ocupa mais da metade do plano de fundo está tomado por nuvens brancas.

Figura 45: *Paisagem com árvores e casa rústica*, 1910.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Roberto Hugo da Costa Lins, Rio de Janeiro. (LINS, 2012, p.75)

Figura 46: *Prisioneira*, 1905.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. (LINS, 2012, p 66)

Em *Prisioneira* o sol ilumina metade da paisagem, em primeiro plano há um animal aprisionado atrás de uma pequena cerca que a impede de desfrutar da paisagem no plano de fundo, no entanto, observar a beleza do horizonte colorido e luminoso no canto superior esquerdo do quadro. Elementos que evidenciam o estado melancólico no qual o animal se encontra, assim como temos notado em outras de suas obras. A ideia de silêncio e introspecção se mostram presentes na produção do artista.

Em uma aproximação das paisagens com os nus elaborados pelo artista percebemos semelhanças que vão além do caráter plástico. A naturalidade em sua composição colabora com uma iconografia que associa esses dois gêneros de pintura em Baptista da Costa. Para tanto é fundamental um olhar mais preciso para a representação do corpo para o paisagista a partir do nu feminino do Museu Mariano Procópio.

2 – O nu feminino de Baptista da Costa do Museu Mariano Procópio.

Considerando que o “olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define” (Coli, 2005, p.21), como assinala Jorge Coli: não há dúvida, é preciso partir da obra. Portanto, é substancial partir da descrição dos elementos que cruzam o olhar, para compreender os sinais que são emitidos pela imagem.

A imagem que norteia nosso estudo é um nu feminino medindo 79 x 57 cm sem moldura, no canto inferior direito é possível notar a assinatura do artista, mas, não faz referência a data ou ao título. Informações que também não constam na instituição do qual faz parte, nem durante a pesquisa. No verso da moldura encontramos um carimbo da Galeria Jorge. Se este carimbo estivesse na tela poderia ser um indício da participação da obra em alguma exposição na Galeria, mas como o carimbo está na moldura acreditamos que seja apenas uma referência do local emoldurado.

2.1 – O olhar para a obra: corpo feminino em destaque.

Figura 47: *S/ título*, sem data.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 79 x 57,5 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Foto: Brenda Martins.

A partir do gênero nu de pintura, o objeto deste estudo apresenta uma figura feminina em pé no primeiro plano. A pele alva é realçada pelo contraste com o plano de fundo escuro cujas pinceladas são evidentemente soltas e rápidas, sobretudo, quando se aproxima das margens na parte inferior do quadro. Ao corpo se nota pinceladas mais

precisas, o cabelo está preso de maneira descontráida, apenas alguns fios fora do lugar, acompanhando a linha do rosto que transparece certa informalidade. Os traços da face são delicados, os olhos voltados para cima, a cabeça levemente inclinada para o lado amparada pela mão que toca a lateral da face.

Figura 48: *Detalhe, s/ título.*

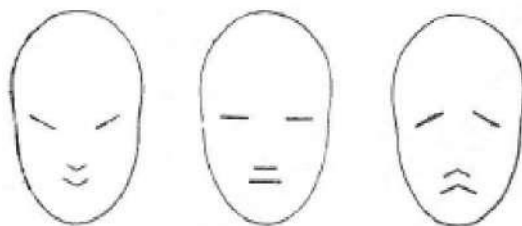
Baptista da Costa. Óleo sobre tela



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

O rosto apresenta um elemento iconográfico que o aproxima de uma extensa iconografia da representação feminina que converge para a ideia de introspecção. Monique da Silva Queiroz, em sua dissertação, analisa a essência estrutural de uma composição a partir do que foi proposto por Charles Blanc: “de acordo com Blanc a composição é a arte de colocar em ordem os elementos da imagem [...], mas também compreende a invenção do pintor, a ideia, a criação própria do artista” (QUEIROZ, 2015, p. 37). São elementos que contribuem para criar a ideia de sentimentos - uma estrutura de linhas compositivas gerais de sustentação que auxilia a organização visual.

Figura 49: Sem título



Fonte: BLANC, C. *Gramática de las Artes Del Dibujo*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1947.

p.38

Monique Queiroz nota que as três figuras acima são essenciais na composição, os artistas aplicam para significar sentimento: “linhas diagonais expansivas expressam

alegria, linhas horizontais caracterizam serenidade; e linhas diagonais convergentes correspondem a um sentimento de tristeza” (QUEIROZ, 2015, p. 37).

A figura feminina na obra de Baptista da Costa apresenta um olhar a partir de linhas diagonais convergentes, como Blanc apontou - um recurso para representar tristeza. Além do olhar e do semblante sério, outro elemento o posicionamento da mão que toca o canto do rosto corrobora com a composição dessa ideia.

O braço se ergue e produz uma torção no quadril, no entanto, ele não se levanta completamente e toca delicadamente o rosto, posicionamento semelhante à forma das figuras da vasta iconografia de melancolia. No entanto, nas figuras melancólicas a mão que toca o rosto, ampara todo o peso da cabeça. É um gesto que indica prostração e cansaço, entregue ao efeito da gravidade.

Figura 50: *Melencolia I*, 1514
Albrecht Dürer (1471-1528).



Fonte: National Gallery of Victoria

Melencolia I de Albrecht Dürer apresenta a mão em punho que sustenta o peso da cabeça. O corpo sofre ainda mais o peso da gravidade, significa que é pesado, triste e melancólico. Outro exemplo dessa iconografia a *Melancolia* de Lagrenée traz a mão que sustenta o peso da cabeça, porém, diferente de Dürer a mão não está em punho, seu gesto está mais próximo da figura de Baptista.

Figura 51: *Melancolia*, s/d.
Louis Jean-François Lagrenée (1724-1808).



Fonte: Musée du Louvre.

Seu olhar, apesar de não se revelar por completo, é cabisbaixo e persiste na representação da figura presa em seus pensamentos, introspectiva. É possível encontrar outros nus femininos a partir do elemento iconográfico da mão que toca levemente o rosto, o que amplia nosso processo comparativo com a obra de Baptista da Costa.

Figura 52: *Nu feminino*, 1895.

Eliseu Visconti. Óleo sobre tela, 80 x 44 cm.



Fonte: Coleção particular. Disponível em: Projeto Eliseu Visconti. Acesso em: 16/08/2018.

Eliseu Visconti apresenta uma figura feminina em pé, um de seus braços, atrás de seu corpo, enquanto o outro toca o canto da face que delicadamente se inclina revelando um olhar calmo e perdido. É possível notar a ideia de apatia e moleza na expressão do rosto, o que repercute pelo corpo entregue ao efeito da gravidade, ao mesmo tempo em que certa rigidez também pode ser notada.

O corpo é realizado com naturalidade, as pinceladas são mais soltas e descrevem a anatomia da figura com muita verdade. Os pelos do sexo aparecem, no entanto, coberto por um jogo de iluminação, elemento iconográfico que evidencia uma aparência

natural. O plano de fundo indica o espaço de um ateliê a partir de pinceladas rápidas e paleta de cores pouco variadas concentra-se, sobretudo, em tons de marrom e creme, tanto no corpo quanto no fundo.

Figura 53: *Busto feminino*, 1898.

Eliseu Visconti. Óleo sobre tela, 39 x 46 cm.



Fonte: Coleção particular. Disponível em: Projeto Eliseu Visconti. Acesso em: 16/08/2018.

Em *Busto feminino* uma figura de cabelo castanho aparece em um ângulo próximo de seu rosto. Alguns pontos de luminosidade contornam os traços, o cabelo informalmente preso - como na obra de Baptista da Costa - e a mão aberta no canto do rosto de olhar distante. A fisionomia também é similar ao nosso objeto de estudos, no entanto, a partir de outro recorte, o que poderia indicar a possibilidade de ser a mesma modelo.

Ao retomar alguns pontos da metodologia de ensino da academia, compreendemos que o aprendizado do desenho deteve o estatuto “da ciência da pintura” (PEVSNER, 2005, p. 93). A figura humana representou um papel fundamental nessa estrutura de ensino, sobretudo, na etapa de realização das *academias* – obras realizadas a partir do estudo e observação do modelo vivo.

Ivan Coelho de Sá destaca a complexidade desse trabalho, já que era necessário que se posicionasse durante extensos períodos de tempo em determinadas posições mais indicadas para serem estudadas - conhecida como posição acadêmica. A pose de modelo vivo “tinha finalidade de acentuar as torções e os músculos a serem estudados pelos alunos e cujos volumes eram definidos pela alternância de claro-escuro, procurando-se destacar determinadas áreas anatômicas através da incidência proposital de luz” (SÁ, 2004, 428). Cabe frisar que a escolha de algumas poses poderia comprometer a naturalidade do modelo, questão que retomaremos à frente.

Por conta da dificuldade do trabalho de modelo vivo, os artistas contavam com diversos acessórios para auxiliar nas poses guiadas pelos professores. O modelo ficava contra a parede forrada de tecido branco de preferência próximo de uma janela. Notamos também adereços que foram utilizados como suportes de poses como: bancos, tamboretes, biombos, suportes para os pés, almofadas, bastões de apoio, tiras suspensórias penduradas do teto para segurar os braços. Todos esses elementos apresentavam a função de aliviar o cansaço e as dores diante da imobilidade da pose, além disso as aulas aconteciam em sessões, permitindo o descanso do modelo. (SÁ, 2004, p 427-428)

Ivan Coelho de Sá destaca que no Brasil, quando havia modelo: “no centro da sala, sobre um estrado acima do qual – se houvesse necessidade, dependendo da hora do dia – penduravam uma luminária. Os alunos eram distribuídos em torno do estrado, com seus respectivos cavaletes ou pranchetas” (SÁ, 2004, p. 427). Essa prática aparece em interessantes registros fotográficos, como a imagem a seguir: uma aula de modelo vivo na Escola Nacional de Belas Artes.

Figura 54: *Aula de pintura, ENBA, concurso de fim de ano. RJ, 1912*



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

É possível perceber artistas ao redor do modelo vivo pintando a partir de diferentes ângulos. *O Busto feminino* foi realizado em 1898, sabemos que nesse período Eliseu Visconti estava em Paris conforme aponta Ana Cavalcanti (CAVALCANTI, 1999). Mesmo não sabendo a data que o nu feminino de Baptista da Costa foi realizado, sabemos que em 1898 o artista também estava em Paris - pelo prêmio de viagem conquistado em 1894, com o quadro *O repouso* na Primeira Exposição Geral da República. Ele foi para Paris somente em 1896, retornando ao Brasil em 1898.

Mesmo que não tenhamos encontrado algum documento que possa confirmar essa hipótese, não podemos descartar completamente a possibilidade de ambos os

artistas terem trabalhado a partir da mesma modelo, talvez até na mesma aula de modelo vivo.

Outra questão que corrobora com essa ideia é a escassez de modelos vivos femininos no Brasil, sobretudo, no século XIX. Característica que Ivan Coelho de Sá destacou ao notar o evidente esforço dos artistas para encontrar modelos que além da experiência necessária, atendessem ao ideal de beleza. A solução encontrada foi utilizar modelos diferentes do padrão estético estabelecido na instituição, sem a experiência almejada para esse trabalho (SÁ, 2004, 317).

Questão que encontra raízes mais profundas na sociedade do período - o pudor com o corpo. Particularidade que se acentua para o corpo feminino, como observa Stephanie Dahn Batista, ao recuperar um momento em 1858 em que uma mulher posou como modelo vivo AIBA.

Este modelo vivo [vivo do corpo feminino] foi o primeiro que a Academia ofereceu ao estúdio dos artistas brasileiros. (...) O dia 10 de maio de 1858 marcará, pois, para as Belas Artes no Brasil, uma época notável (...). Coube-me a ventura de ajudar a V. Exa. Na realização deste grande progresso na Academia (BATISTA, 2011, p. 165).

A presença do modelo vivo feminino na Academia brasileira será mais comum a partir do século XX. “Segundo Sá, não havia modelos femininos disponíveis entre os anos 1860 e 1880 só reaparecendo na primeira década do século XX” (BATISTA, 2011, p. 165). Desse modo, os prêmios de viagem eram uma oportunidade de os alunos terem contato com o estudo da figura feminina a partir do natural. Oportunidade que se transforma em item de exigência da academia para os artistas que conquistaram prêmios de viagem. Era pedido que enviasse algumas obras ao Brasil para compor o acervo da instituição.

No primeiro ano: os pintores precisavam entregar doze academias ou estudos de modelos vivos, ou de estátuas antigas, e uma cópia de painel que lhes for designada pela Academia do Rio de Janeiro; os escultores: duas academias nuas, em gesso, e uma cópia de baixo-relevo indicada pela Academia. (DURAND, 1989, p. 12)

Caso a obra de Baptista da Costa tenha sido realizada para esta ocasião, também não encontramos registros desse envio.

Retomando o posicionamento da mão que toca o rosto, o *Estudo de nu feminino* atribuído a Mário Villares, apresenta a modelo em pé, um de seus braços para baixo enquanto o outro apoia o queixo com a mão em punho.

Figura 55: *Estudo de nu feminino*, 1905.

Atribuído a Mário Villares Barbosa. Óleo sobre tela.



Fonte: Pinacoteca de São Paulo.

O corpo, a partir de pinceladas minuciosas, apresenta uma descrição anatômica precisa, bastante natural, revelando uma verdade quase científica da pele. Os pelos estão presentes no sexo feminino, o que confere um aspecto natural. No plano de fundo retângulos de diferentes tamanhos e cores remetem ao panejamento colocado no ateliê para compor o fundo e criar um rigor geométrico.

A iluminação deixa o corpo em evidência, sobretudo na região do busto, realçando a tridimensionalidade do desenho e os detalhes anatômicos. A maneira com que o artista trabalha na descrição dessa figura, acentua pontos de tensão desde o rosto que mesmo tendo traços delicados parece tenso. O pescoço apresenta uma marcação bem visível. Em baixo dos seios, na região da anca, os pontos de tensão também estão bem marcados.

Comparando ao nu feminino de Baptista da Costa, a partir desses pontos de tensão, nota-se na obra de Baptista mais leveza, no entanto, ao aproximá-la do *Nu feminino* de Georgina de Albuquerque, por exemplo, as tensões na obra de Baptista se tornam evidentes.

Figura 56: *Nu feminino*, c.1906-07.

Georgina de Albuquerque (1885-1962). Óleo sobre tela, 81,5 x 50 cm.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, Foto: Arthur Valle.

Georgina de Albuquerque apresenta um corpo feminino a partir de formidável naturalidade, as pinceladas soltas e o posicionamento relaxado se evidenciam. Os ombros descontraídos, os braços caídos ao redor da figura reforçam a ideia de leveza ou prostração. Seus pés tocam completamente o chão, os calcanhares estão bem próximos e os dedos se afastam formando uma distância angular. A modelo tem traços delicados e sua cabeça se inclinou delicadamente para o lado direito, o olhar acompanha esse movimento. Seu posicionamento possui menos pontos de tensão que as obras analisadas anteriormente, o que reflete pouca energia, quase cansaço.

Em um primeiro momento, percebemos que a obra de Baptista apresenta um corpo leve, gracioso e sensual, elementos que se ressaltam, sobretudo, na curva da anca a partir do posicionamento das pernas. A comparação colabora para a percepção dos pontos de tensão, especialmente no detalhe abaixo do pescoço e acima do peito. Esse traço iconográfico remete a um confronto de percepções elucidado por Kenneth Clark a partir da diferença semântica dos termos *naked* e *nude*.

A língua inglesa, na sua riqueza lexical, permite estabelecer a distinção entre *naked* e *nude*. *To be naked* (estar despido) emprega-se no sentido de <<estar desprovido de roupa>>, e a palavra implica a ideia de um certo embaraço, o impudor que a maior parte das pessoas sente nessa situação. Pelo contrário, a palavra *nude* (nu) não contém em si, na aplicação culta, qualquer ideia de desconforto ou impudor. A vaga imagem que ela projecta não é a dum corpo em situação pouco normal, e indefinidamente desprotegido, mas sim a do corpo equilibrado, pujante e como consciente da sua própria razão de ser: o corpo recriado (CLARK, 1963, p 25).

O termo *naked* tem relação a estar despido, livre de roupas, o que consiste na existência de um desconforto com a nudez. Já o segundo termo, *nude*, não apresenta

relação com obscenidade e desconforto. Essa diferença de percepção revela a relação do pudor com a nudez.

A obra de Baptista da Costa se trata de um corpo nu sem nenhum elemento que denota pudor ou desconforto. O braço da figura, apoiado em uma estrutura, expõe o corpo inteiramente nu ao olhar, não é um gesto que intenta suavizar ou esconder, como na iconografia da Vênus Pudica. A figura parece estar perdida em seus pensamentos, introspectiva, afastada de seu mundo, o que também evidencia certa vulnerabilidade.

Essa polarização entre as formas de nudez apresenta inconsistências na prática da análise, sobretudo, evidenciando relações entre pudor e arte, que tem seu ápice no século XIX. Gabriela Oliveira em sua dissertação sobre o artista Virgílio Maurício dialoga com algumas críticas às classificações de Clark, na qual Lynda Need, no artigo *The Female Nude Pornography, Art and sexuality* no campo do debate entre pornografia e arte, salienta que essa separação conceitual contribuiu para colocar a grande arte como contemplativa, enquanto a pornografia incitaria o observador à ação (OLIVEIRA, 2016, p. 222).

O artista expõe outros elementos iconográficos importantes, os seios arredondados e delicados, na concavidade o pintor realçou uma sombra para dar destaque a um pequeno volume, harmonizando às proporções do desenho. Os mamilos foram pintados em um tom de marrom claro numa rápida pincelada. À baixo dos seios nota-se uma pequena inclinação do corpo para o lado direito. Esse efeito é produzido pela marca de pinceladas mais escuras na pele, o que reverbera em dobras embaixo do seio direito, destacando um leve caimento. O seio esquerdo possui uma iluminação ao redor de seu mamilo, tornando-o mais evidente.

Uma torção para o lado direito da figura se desenvolve pelo corpo, o que também é proporcionado pelo posicionamento de suas pernas. A perna direita reta apresenta pé todo apoiado no chão sustentando o peso de seu corpo. A perna esquerda se inclina para frente, formando um ângulo atrás do joelho, em uma posição similar prestes de se mover: é a quebra do repouso. Esse posicionamento é um artifício que atribui graça à figura e ressalta a sua sensualidade, a partir do traço iconográfico das representações de Vênus.

A posição foi inventada para o corpo masculino, mas por um desses felizes acasos que muitas vezes acompanham as descobertas do génio, o corpo feminino obteve um benefício mais duradouro, porque esta posição de equilíbrio criou automaticamente um contraste entre o arco de uma das ancas,

que sobe impetuosamente até se aproximar da esfera do seio, e a longa, suave ondulação da outra que se encontra em atitude de abandono repouso (...). A este maravilhoso equilíbrio da forma deve o nu feminino a força plástica que prevalece ainda nos nossos dias. A curva da anca, a que os franceses chamam *déhanchement*, é um motivo de particular importância para o espírito humano porque, por meio duma simples linha, num instante de percepção lhe unifica e revela as duas fontes da nossa compreensão. É quase uma curva geométrica; e no entanto, como demonstra a história, é o símbolo vivo do desejo (CLARK, 1963, p. 82).

A pose que foi pensada inicialmente para figuras masculinas apresenta uma força inegável que se consolida na tradição de representação do corpo feminino na história, desde Praxíteles. A curva geométrica que a anca da figura de Baptista desenvolve, acompanha o posicionamento de suas pernas, proporcionando-lhe sensualidade, a transforma em um “símbolo vivo do desejo”.

Além disso, Baptista da Costa abstrai o sexo feminino, não representa os pelos e usa a posição das pernas para cobrir. Essa inclinação, faz com que uma perna sobreponha à outra, num gesto de carícia no toque do corpo em si mesmo, corroborando com a ideia de mistério, tornando-a ainda mais sensual. Essa é uma pose de Academia que se instaura como um hábito entre os pintores.

Ivan Coelho de Sá salienta que “o modelo que norteava a metodologia acadêmica de ensino da figura ainda era o modelo ideal, clássico” (SÁ, 2004, p. 377). O autor evidencia que “os alunos acabavam usando mais a imaginação, idealizando formas e proporções, do que copiando exatamente os modelos que permanecem apenas como uma referência estrutural” (SÁ, 2004, p. 426). Sabemos que na Academia existiu uma tendência à idealização das formas, sendo que Baptista da Costa se formou nessa instituição, percebemos a presença desses estudos norteando a produção artística.

O artista demonstra continuidade dos estudos Acadêmicos clássicos, no entanto, percebemos uma descrição anatômica que também se aproxima do que estava sendo difundido na instituição em conformidade às discussões sobre a modernidade no espaço de arte daquele período. Sá observa a predominância de um idealismo-científico, “tratava-se de conjugar duas vertentes opostas mas que, para a Academia, acabava tendo um sentido prático: o idealismo clássico do belo e o cientificismo, este, em sintonia com os estudos ‘avançados’ de anatomia no século XIX” (PEREIRA, 2016).

As pinceladas do plano de fundo são mais rápidas e extensas do que as que compõem o corpo e exibem uma mistura de cores escuras na paleta de tons verde e

marrom, no entanto, de uma forma mais abstrata. Em alguns pontos notamos o acúmulo da tinta que acompanha a pincelada, em outros, menos tinta expondo as tramas do tecido. Elementos que sugerem um ambiente fechado, poderia se tratar de uma rocha, ou uma caverna, ou até mesmo algum tipo de vegetação cravada sobre a superfície. Aproximando os detalhes do plano de fundo é possível perceber as rochas com um pouco de vegetação. A superfície recebe mais luminosidade em alguns pontos, transformando a ideia de um plano absolutamente difuso em superfícies mais sólidas que sustentam o peso do braço e a mão que busca por apoio.

Jules Lefebvre, professor de Baptista da Costa em Paris, apresenta características similares em *Chloe* e no estudo para esta obra.

Figura 57: *Chloe*. 1875.

Jules Lefebvre. Óleo sobre tela



Fonte: Young and Jackson Hotel, Melbourne

A pele do corpo apresentado com naturalidade é sem dúvida um ponto em comum entre os artistas, apesar de Lefebvre apresentar linhas mais precisas em seu desenho, o que confere um aspecto mais tridimensional.

Figura 58: Detalhe. Jules Lefebvre *Chloe*



Figura 59: Detalhe. Batista da Costa, S/ título.



O ambiente em que estão inseridas é muito similar na comparação. A superfície rochosa no chão e no canto inferior direito do quadro, sustentando a posição da modelo apresenta a mesma solução formal de Batista da Costa. A mão de *Chloe* toca um panejamento azul que ganha destaque na cena ao repousar sobre a rocha evidenciando seu brilho. Já na obra de Batista da Costa, o artista não define completamente o plano de fundo, mas no local onde a mão repousa aberta, notamos uma superfície sólida.

Além dos tons verde e marrom, percebemos alguns indícios de um pigmento dourado que se deve a ação do tempo sobre as aplicações do verniz. Ao retirar a obra da moldura, as laterais apresentam uma camada de preparação da tela exposta sem tintas, um pouco de verniz escorrido e gotejado contrasta com a parte sem verniz: o efeito da coloração atual contrasta com sua cor “original”.

Figura 60: Detalhe. Batista da Costa, sem título.



Figura 61: Detalhe. Batista da Costa, sem título.



É possível perceber que os tons mais escuros do plano de fundo foram empregados na parte superior do quadro, dando destaque a pele alva o corpo é realçado, o que lança luz aos detalhes anatômicos do corpo.

2.2 – Estudo de nu de Baptista da Costa.

Pensar o lugar do objeto de estudo deste trabalho na produção do artista corrobora com a possibilidade de entender sua trajetória. Considerando as etapas metodológicas do ensino na Academia, visto que se trata de um corpo muito bem-acabado, seria possível pensar essa obra com o estatuto de uma obra final?

Em virtude desse questionamento buscamos compará-la aos nus realizados pelo artista. Para tanto, é interessante aprofundar na última etapa da metodologia de ensino do desenho da figura humana. “Na Academia e mesmo na Escola Nacional de Belas Artes, os estudos de modelo vivo misturam-se às cópias de escultura como exercícios imprescindíveis ao domínio da representação do corpo humano” (PEREIRA, 2016, p. 124).

Stephanie Dahn Batista evidencia que o nu desempenhou duas funções na Academia: estudo da figura para aprimoramento do desenho e de gênero de pintura. Os estudos da figura humana em que os artistas treinavam o desenho e o conhecimento das medidas e proporções do corpo eram chamados *academias*, como já observado.

De um lado, existem os estudos de desenho e pintura, as famosas *academias*, momento de aprendizagem dos alunos e não direcionado ao público, apenas circulando no espaço interno da Academia. São esses corpos modelos que forjam posteriormente o repertório figurativo para a pintura histórica. De outro lado, há as obras finais, as pinturas do gênero nu que concorrem às exposições gerais da Corte, aos salões de arte em Florença e Paris ou também às exposições universais, como em Filadélfia (1876) e Paris (BATISTA, 2011, p. 119).

Nesse momento, os alunos eram orientados a executar primeiro as *academias* desenhadas e só depois as pintadas, etapa em que os modelos vivos apresentavam em posições que evidenciam sua musculatura e as torções desses corpos, “em um padrão de pose que ainda remete, em grande parte, à estatuária antiga” (PEREIRA, 2016, p. 125). Era o momento de aprender a partir da cópia do natural, no entanto, notamos que existe uma naturalidade na forma construída. A implementação dessa etapa no Brasil iniciou-se com Félix-Émile Taunay - então diretor da Academia Imperial de Belas Artes

durante o período de 1834-1851 - por meio de um didatismo baseado em princípios clássicos.

Elaine Dias em *Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX* analisa o uso do modelo vivo no século XIX. A pesquisadora ressalta algumas dificuldades já apontadas para esse trabalho no Brasil. Primeiramente, não era nem reconhecido como uma profissão propriamente dita, uma das soluções encontradas foi empregar escravizados negros libertos.

Nenhum escravo negro, no entanto, apareceu para a sessão providenciada por Taunay. Ainda que aparecessem para ocupar o cargo, certamente Taunay se depararia com a inexperiência na composição das poses clássicas, fundamentais ao aprendizado. Era, em vão, a busca por um escravo negro, ainda que suas belas formas artísticas o autorizassem a tal exercício. Ao mesmo tempo, supondo que fosse contratados, a sociedade certamente seria contrária à atitude de Taunay, gerando uma crise de cunho moralista contra o estudo do nu a partir de um homem negro. (DIAS, 2007)

Essa profissão no Brasil, só começou a se desenvolver tardiamente na segunda metade do século XIX. Sônia Gomes Pereira recupera um desenho de modelo vivo de Rodolfo Amoedo que talvez seja “o primeiro sinal de uma mudança no gosto em direção à maior naturalidade – postura que será adotada pela geração de passagem do século” (PEREIRA, 2016, p. 126).

Figura 62: *Nu masculino sentado*, 1881.

Rodolfo Amoedo. Carvão vegetal sobre papel, 65 x 49,5 cm.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro.

Nu masculino sentado foi executado durante a estadia do artista em Paris e a pesquisadora ressalta alguns pontos como primeiros sinais de mudança em relação ao que vinha sendo executado: “começa a aparecer certo tratamento de fundo no desenho,

dando maior efeito e contraste com a figura” (PEREIRA, 2016, p. 126) Além disso, também podemos notar mais naturalidade no posicionamento do modelo, característica que se torna cada vez mais comum nesse tipo de representação.

A observação de modelo desprende-se de poses retóricas e volta-se de maneira mais franca para o registro do cotidiano, com maior naturalidade. Além disso, surgem preocupações com a incorporação do fundo, dando ao desenho um sentido de composição. Mais adiante o modelo vivo abrange a representação de diversos tipos de corpo humano, em diferentes idades, sem idealização formal (PEREIRA, 2016, p. 129).

A incorporação de um plano de fundo e a presença dos subsídios de ateliê é um elemento importante para essas obras, pois, como Sônia Gomes Pereira evidencia, é uma maneira de dar a esses desenhos o sentido de composição. Sendo composta, mais do que uma solução formal da obra, envolvia nesse processo a adequação dessa solução ao tema (PEREIRA, 2016, p. 143). Portanto, é uma forma de transformar o estatuto desse tipo de desenho, de certa forma, em obra final. O plano de fundo, cada vez mais, vai mostrar os acessórios que auxiliam as poses do modelo vivo no ateliê.

Baptista da Costa realiza algumas *academias*, é possível perceber a importância dessas obras como estudo de corpo: as torções, músculos e o efeito da luz que se desenvolve nas figuras é evidente. Além disso, também são obras em que notamos uma preocupação compositiva.

Figura 63: *Nu de menino*, 1889.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 65 x 44 cm.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro. Foto: Bira Soares.

Figura 64: *Nu masculino de costas*, 1889.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro. Foto: Bira Soares.

Em *Nu de menino*, notamos uma *academia* em que o modelo foge um pouco do tradicional - se trata de um menino.

A escolha dos modelos vivos para esta aula será feita pelos Professores das Secções de Pintura, e Escultura, que os deverão procurar em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas estudarem e fielmente representarem em suas composições (AIBA, *Estatuto 1855*, p.4).

Ivan Coelho de Sá lembra que já no estatuto de 1855 existiu uma abertura para modelos de variadas idades, etnias e tipos físicos, além disso, também objetivavam uma representação não idealizada.

A Reforma Pedreira, de certa forma, apesar de conceitualmente ainda defender o Classicismo, já abriu caminho para o enfraquecimento do idealismo na medida em que previa o estudo do natural através de modelos que fossem “todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar suas composições” (SÁ, 2004, p. 593).

Baptista da Costa realiza o estudo da figura de um menino com naturalidade, e traz os elementos da composição do ateliê. Pereira chama atenção para essa naturalidade e o cuidado com a composição na qual “o contraste da figura com o banco de marcação geométrica e pano vermelho estendido ao fundo – e a tendência à aplicação da cor ‘esticada’ em extensões maiores” (PEREIRA, 2016, p. 146).

Elementos também presentes em *Nu masculino de costas* em que o corpo da figura masculina é descrito de maneira natural revelando as torções da pose. A figura apoiou um braço em um bloco de madeira, e o outro na altura da costela. A posição evidencia a musculatura das costas a partir da luz e sombra.

Em outra *academia*, o artista representa uma figura masculina aparentemente com mais idade que os outros. O modelo está sentado em um banco de madeira talhada,

apoando os braços sobre a superfície de um bloco com o rosto sobre o braço. A posição proporciona torções ao corpo, o que revela musculatura da figura. De cabelos castanhos e pele alva, o modelo se destaca no panejamento vermelho do plano de fundo.

Figura 65: S/título, s/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro.

Figura 66: S/título, s/d.

Baptista da Costa: Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro.

Em outra *academia* masculina, a partir de um foco um pouco diferente das obras anteriores, a figura encara o observador. Sua posição também aparenta mais naturalidade: em pé, com as nádegas apoiadas sobre blocos de madeira, pernas cruzadas e a mão apoiada no topo dos blocos. No plano de fundo, novamente, blocos de madeira, panejamento em tons terrosos que cobrem a parede e destaca a pele do modelo em primeiro plano.

Essa perspectiva é usada em outras duas *academias*. Em *Nu masculino de pé* o pintor realiza um estudo de um corpo masculino negro, colocado em pé, em primeiro plano, de frente para o observador com uma pequena inclinação para o lado, ele encara o observador de cima para baixo. Os braços relaxados ao redor de seu corpo, sugerem segurança reforçada na força do olhar.

Figura 67: *Nu masculino de pé (academia)*, 1890.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 81 x 49,8 cm, nº 3261.



Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

O abdome detalhadamente descrito e os pontos de luminosidade realçam as torções. É um corpo carnal e seu sexo representado com naturalidade, sobretudo, na proporção, os pelos ao redor do sexo acentuam essa percepção.

Para Stephanie Batista “é nessa pintura que acontece uma aparente quebra de tabu trazendo o corpo negro deliberadamente excluído até então no âmbito do estudo sobre a figura masculina nas *academias* da AIBA no XIX” (BATISTA, 2011, p. 160). A pesquisadora ainda cita - *Nu masculino de costas* de Jurandir dos Reis Leme.

Essas *academias* mostram o rompimento com o modelo clássico, o corpo de um menino, o que reflete mais idade ou o modelo negro, são formas que se tornam mais frequentes a partir da década de 1870.

Afastam-se do padrão mais antigo – que foi observado nos desenhos de modelo vivo da geração anterior – com poses retóricas. Procuram figuras comuns, de diferentes idades, e preocupam-se com a ambientação do modelo em posições estruturadas. Além disso, prestam-se a experiências com matéria pictórica – seja na cor estendida em carnadas mais uniformes, seja na fragmentação em pinceladas livres – evidenciando que essas escolhas corriam por conta de pesquisas plásticas individuais (PEREIRA, 2016, p. 146)

Nesse período, a partir de variadas experimentações plásticas, as figuras vão sendo utilizadas, como aponta Sônia Gomes Pereira, partindo de pesquisas individuais dos artistas. Os corpos femininos também adquirem uma aparência cada vez mais natural. Como na *academia* a seguir.

Figura 68: S/título, s/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Baptista da Costa usa a perspectiva do modelo que olha para o observador de cima para baixo. A figura feminina, em pé, apoia seu braço na cintura e encara o observador com firmeza, posição que proporciona uma leve torção ao quadril. O corpo apresenta vigor e naturalidade, seus pelos estão presentes na descrição do sexo. A modelo não é longilínea, como a figura do nu feminino que se localiza no Museu Mariano Procópio.

Essa obra sofreu com a ação do tempo, apresenta algumas marcas, sobretudo nas extremidades. No entanto, é possível notar que o plano de fundo indica se tratar de um ateliê, realizado a partir de pinceladas rápidas que contrastam com pinceladas mais delicadas aplicadas ao corpo.

Notamos nas *academias* realizadas por Baptista da Costa formas naturais, posicionamento menos rígido. No entanto, no objeto de estudo deste trabalho existe uma sensualidade e tensão psicológica que conferem outras profundidades à essa figura. Nosso objeto de estudo não parece ter a finalidade somente do estudo do corpo. Como nas *academias* em que notamos o objetivo de estudar diferentes corpos, em variadas posições e experimentações plásticas. Stephanie Batista ressalta ser “o momento de aprendizagem dos alunos” (BATISTA, 2011, p. 119). A pesquisadora ainda acrescenta que esse momento não era direcionado ao público e tinha a função apenas de circulação no espaço interno da instituição.

Ivan Coelho de Sá explica que com a academização do realismo existiu uma ruptura com as academias historiadas, que eram estudos do corpo nos quais se utilizavam temas da Antiguidade ou Bíblicos como subterfúgio para representação da nudez. “Nestas academias realistas não há mais necessidade de transformar o modelo

num personagem e sua condição de modelo que posa para fins de estudo é assumida na íntegra” (SÁ, 2004, p. 596).

Ao invés de fundos fantasiosos, os modelos são inseridos no cenário real do ateliê aparecendo telas, cavaletes, cubos e outros modelos à distância. Na verdade, a academia não-historiada sempre existiu no Academismo, principalmente nos estudos de desenho. No entanto, não havia uma predisposição em evidenciar o cenário do ateliê, eliminando-se, normalmente, os vestígios que o denunciassem, quase sempre utilizando fundos “desfocados” com alternância de claro-escuro para destacar a figura (SÁ, 2004, p. 597).

Essas *academias* apresentam um aspecto plástico muito próximo dos esboços e estudos para outras obras em que “o desenho tem também o sentido de plano inicial da obra” (PEREIRA, 2016, p. 115). O esboço inicial também era denominado de *esquisse*, em que as pintadas “eram feitas rapidamente, apresentando a composição em linhas gerais, sem grande detalhamento, ao contrário da obra acabada - *fini* -, em que a composição passava, então, por rigoroso tratamento técnico” (PEREIRA, 2016, p. 115).

Monique da Silva Queiroz aponta uma situação paradoxal, na qual “duas diretrizes antagônicas acerca do ensino acadêmico que aparentemente opostas se complementam - a cópia e o esboço” (QUEIROZ, 2015, p. 16). Dessas diretrizes, a cópia representa tradição, relacionada ao tradicional processo metodológico; enquanto, o esboço, individualidade e originalidade, associado à criação do artista.

A importância e mesmo a autossuficiência da *esquisse peinte* no caso dos concursos de composição, em que não se passava à execução da obra final, confirmam o enorme destaque que se dava à composição, como primeira materialização da ideia do artista. Isso tem um elo (...) com o comportamento dos impressionistas, de eliminar o *fini* e dar à *esquisse peinte* o estatuto de obra final (PEREIRA, 2016, p. 144).

Há uma aproximação entre as *academias* não-historiadas e o esboço da obra. Pereira aponta a proximidade entre esboço e obra final - o esboço pode modificar seu estatuto e vir a ser a própria obra acabada. O que nos possibilita pensar o lugar do nosso objeto de estudo como todas as possibilidades apresentadas e até mesmo como uma obra acabada.

2.3 – A trajetória possível

O objeto desta pesquisa chega até nós a partir de muitos silêncios: não sabemos quando foi executado, por onde circulou até chegar ao Museu Mariano Procópio, nem

em que circunstâncias passa a integrar esse acervo. Ao aprofundar na formação do artista - Academia Imperial de Belas Artes e *Academie Julian* – é possível dar início ao preenchimento de algumas lacunas.

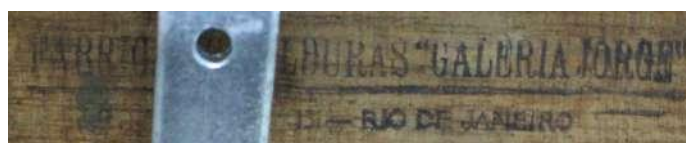
O nu do Museu Mariano Procópio se trata de um corpo bem-acabado, que apresenta formas naturais exibidas por meio de uma descrição carnal, evidenciadas pela atenção com a anatomia do corpo, que apresenta uma profundidade psicológica e sensualidade.

No verso da obra algumas marcações no chassi atrás da moldura, escrito “H12 Flores grandes”; nos dois lados menores da moldura um carimbo com os dizeres: Fábrica de moldura “Galeria Jorge”/ Rua do Rosário 131 – Rio de Janeiro.

Figura 69: Detalhe do verso. Baptista da Costa. Sem título.



Figura 70: Detalhe do verso. Baptista da Costa. Sem título.



A Galeria Jorge foi um espaço dedicado a exposições de artistas do período e um local para emoldurar os trabalhos. Nos jornais não encontramos notícias que mostrem alguma exposição que tenha exibido um nu feminino de Baptista da Costa. É provável que este carimbo seja por conta do local emoldurado e não um indício de ter sido exposto.

Ampliando a análise para outras que integram o mesmo acervo, notamos que ambas apresentam a mesma marcação no verso: uma numeração, a dimensão, no entanto, todas as outras telas possuem título. O nosso objeto não mostra a numeração e as dimensões, que provavelmente foi feito pelo próprio artista.

Encontramos um leilão de vários itens da casa do artista que aconteceu após sua morte, em 04 de setembro de 1929, noticiado no *Jornal do Commercio* (1929, p. 20). Os itens leiloados foram especificados por número e uma breve identificação do que se trata, mas sem fotos. Nesse montante dois itens indicam: “uma pintura a óleo de

Baptista da Costa”, “um nu feminino ou estudo de nu feminino”, o que pode se referir a nosso objeto, mas não temos como ter certeza.

Desse modo, a análise formal ganha uma importância substancial neste trabalho, para tanto, o comparatismo entre as obras de Baptista da Costa nos permite identificar outras possibilidades a partir de *Banhista: paisagem com árvore, lago e nus femininos*.

Figura 71: S/título, s/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 79 x 57,5 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Foto: Brenda Martins.

Figura 72: *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, c. 1925.

Baptista da Costa. Óleo s/tela, 126x155cm.



Fonte: Coleção particular RJ (LINS, 2012, p. 139.)

Em primeiro plano um corpo com as mesmas dimensões e posição do nosso objeto, no entanto, inserida em uma composição com mais elementos. Uma segunda

figura feminina deitada com as pernas na lateral observa o horizonte que se abre entre as árvores que fecham o primeiro plano. A paleta de cores desta paisagem é um pouco diferente das outras do artista que analisamos no primeiro capítulo, apresentam uma vibração cromática mais acentuada no dourado do chão e azul turquesa no plano de fundo. Em alguns pequenos pontos a textura da matéria sobre a qual foi realizada aparece, o que pode indicar uma obra que não foi acabada, mas não necessariamente.

Em janeiro de 1926, ano da morte de Baptista da Costa, o crítico Adalberto de Mattos escreve para *Ilustração Brasileira* exaltando o artista não somente como paisagista, mas como um grande pintor de figuras. Ao final da crítica, Mattos menciona uma obra ainda inacabada que acompanhou o processo.

No momento, o mestre entrega-se a uma tela onde graciosos e movimentados nus aparecem emoldurados pela natureza, pela beleza característica das suas paisagens sempre cheias de encanto. (MATTOS, 1926, p. 104)

Considerando a data e a breve descrição, tal obra poderia se tratar de *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*. Se ela ainda estivesse sendo realizada naquele momento, talvez Baptista da Costa não tivesse tido tempo o suficiente para terminá-la. Aprofundando em suas paisagens encontramos uma aquarela com um aspecto cromático similar a obra anterior.

Figura 73: *Marina*, 1904.

Baptista da Costa. Aquarela, 34,5 x 50,7 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, MG.

As pinceladas soltas, a trama da materialidade que aparece e a paleta de cores com cores intensas, remete aos tons artificiais do universo simbolista. Ao aproximar as duas paisagens é possível perceber semelhanças tanto na pincelada quanto na cor.

O artista emprega pinceladas soltas e a trama do suporte aparece em outras obras do acervo do Museu Mariano Procópio.

Figura 74: *Estudo para o painel decorativo Ciclo do Gado*, 1924.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Figura 75: *Ciclo dos criadores de Gado*, 1925.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 222x152cm (sem moldura).



Fonte: Museu Paulista.

No estudo para o painel decorativo da Sede do Museu Paulista uma figura masculina em primeiro plano, apoiada na árvore estreita, apresenta botas executadas por pinceladas rápidas, assim como os estudos que precedem composições maiores. O artista assina ao lado do desenho, diferente do objeto de estudo, não assinado.

2.4 – Composição: uma cena de banho.

Os detalhes do plano de fundo do nu feminino de Baptista da Costa apresentam pinceladas livres e ágeis pela obra. A paleta de cores mostra o marrom como tom predominante, misturado a algumas pinceladas verdes, sugere um ambiente fechado que assemelha uma caverna. Pensar essa imagem como um estudo do corpo para outra obra, já que o corpo feminino é retomado nas duas obras, confere o *status* de composição, sobretudo na comparação com a obra a seguir.

Figura 76: *Nu*, 1915.

Batista da Costa. Óleo sobre madeira, 45 x 56 cm.



Fonte: Acervo da Fundação Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife.

Nú, a menor tela que dialoga com a composição, é possível perceber um corpo em primeiro plano, na mesma posição que o nu feminino do Museu Mariano Procópio. No entanto, a modelo ampara o braço que toca o canto do rosto, no galho de uma árvore enquanto o outro se estica e alcança o tronco do outro lado. A árvore ocupa quase metade do plano de fundo e ultrapassa o enquadramento, produzindo grande presença na paisagem.

No plano de fundo, ao lado da árvore, um horizonte se abre e é observado por outra figura feminina que está sentada com as pernas de lado, de costas para o observador, com uma das mãos apoiada no chão. Posicionamento que proporciona uma curvatura que desenvolve um movimento gracioso para suas costas.

A paleta de cores varia nos tons ocre, dourado e verde a partir de pinceladas rápidas e contínuas revelando manchas de tinta em algumas partes, semelhante ao *ébauche*:

Era o primeiro esboço, em que eram colocadas as linhas gerais, amplas massas de luz e sombra e as meias-tintas de uma pintura. Os alunos eram instruídos a usar basicamente cores terra, dos marrons escuros aos cremes

claros. Sobre essa primeira base seria feita a pintura final. (...) Essa prática era muito importante, por dar ao aluno o aprendizado de observação aliado ao manejo das tintas – o processo de colocação, sucessiva e metódica, das diferentes camadas sobre a tela (SQUEFF, 2012).

Como primeiro esboço, essa técnica comum em obras em *plein air* para que depois fosse finalizado no ateliê, típico processo da pintura de paisagem. Squeff ressalta que *ébauche*, há predominância de cores que variam do marrom escuro ao creme claro. O que é evidente nas cores utilizadas na composição por Baptista da Costa.

Banhistas: paisagens com árvores, lago e nus femininos é a maior das três obras, com medidas de 126 x 155 cm. O artista retoma a solução formal para o corpo da figura feminina em primeiro plano. Semelhante à anterior, no entanto, as figuras e a vegetação estão invertidas e a paleta de cores também é mais variada com tons mais claros e vibrantes, além de uma variação maior também na descrição dos detalhes na paisagem.

A plasticidade do corpo feminino também se modifica nas composições. A carnção da pele, as pinceladas minuciosas, o cabelo em castanho mais claro, um pouco avermelhado.

Figura 77: *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, c. 1925.

Baptista da Costa. Óleo s/tela, 126x155cm.



Fonte: Coleção particular RJ (LINS, 2012, p. 139).

De certa forma, toda a obra apresenta pinceladas mais rápidas e soltas, o que também confere mais luminosidade em alguns pontos. E a segunda figura de costas para o observador, remete ao posicionamento da iconografia de mulheres na natureza e cenas de banho. Como em *Nu* de Antoine Calbet, obra que integra o acervo do Museu Mariano Procópio, a curva das costas de uma figura feminina sentada sobre uma toalha branca na praia.

Figura 78: *Nu*. s/data

Antoine Calbet. Técnica Mista, 10 x 14 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora.

O corpo feminino foi representado por linhas suaves, o que lhe confere leveza, parece se dissolver na paisagem devido a aproximação cromática entre corpo e paisagem. O plano de fundo se destaca e o mar representado em vigoroso azul contrasta com o azul suave no céu, conferindo profundidade ao horizonte.

A banhista de Baptista da Costa também está de frente para a paisagem do segundo plano aparece em um triângulo formado pelas árvores que ultrapassam o enquadramento e emolduram as laterais. A paisagem é formada por um lago que acompanha a perspectiva das montanhas, acima delas há um pequeno círculo branco, a lua reflete a luminosidade no lago.

Figura 79: *Plenilúnio (Estudo)*, 1919.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Jaime Rotstein, Rio de Janeiro. (LINS, 2012, p. 110).

Figura 80: *Plenilúnio*, 1919.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Biblioteca Estadual de Niterói. (LINS, 2012, p. 111).

Baptista da Costa que se tornou conhecido especialmente por suas paisagens realizou um estudo para a obra que nomeou *Plenilúnio*. As nuvens, a luz e as cores, principalmente no topo das árvores do canto esquerdo são elementos que se aproximam da paisagem da composição de nus femininos na natureza, exceto pela inserção da menina de vestido rosa e cabelos presos com a mão apoiada na cintura olhando para os animais que pastam a sua frente.

Sabendo que plenilúnio significa lua cheia, entendemos o que nosso olhar consegue perceber capta tons - se trata do momento crepuscular. A lua começa a trazer a noite e para representar a iluminação desse momento, cores peculiares na atmosfera. Como as que encontramos em *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*. O emprego de cores artificiais, como o azul turquesa, lilás e dourado que cobre o chão e fazem parte dos mundos imaginados que não se encontram na natureza, elemento iconográfico de uma paleta de cores difundida por certos pintores simbolistas.

Baptista da Costa - conhecido como “o poeta do verde” - devido à variedade de tons, sobretudo o verde musgo que corroborou com o aspecto natural de suas paisagens (RUBENS, 1947, p. 33) apresenta outro pensamento de pintura para este gênero de pintura. *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos* os tons e cores se diferem desse aspecto revelando um possível flerte com o espírito artificial do movimento Simbolista. Como é possível observar na paleta exacerbada de artistas como Eliseu Visconti ou Puvis de Chavannes.

Figura 81: *Antigo Observatório Nacional*, 1903.

Eliseu Visconti. Óleo sobre tela, 46 x 80 cm.



Fonte: Coleção Particular. Localizado no site do Projeto Eliseu Visconti

Figura 82: *Vista para o mar*, 1902.

Eliseu Visconti. Óleo sobre tela, 56x65 cm.



Fonte: Coleção Particular. Localizado no site do Projeto Eliseu Visconti

Ambas as obras de Visconti apresentam a paleta exacerbada, em *Antigo Observatório Nacional* os tons de verde aplicados à vegetação que se misturam ao marrom e dourado, formam uma superfície de cores similares às que foram utilizadas por Baptista da Costa para a vegetação em primeiro plano que margeia sua obra.

Vista para o mar duas crianças em primeiro plano apontam para o horizonte azul do oceano que ocupa quase toda a paisagem que abre entre as flores de cores fortes margeando o primeiro plano. Aline Viana Tomé ressalta que:

O imperativo da obra parece ser o estudo de cores complementares, os gradientes do azul do mar recebendo as mais variadas gamas da cor laranja, que vão dos telhados das casas em Copacabana, passando pelas vestimentas e exuberantes flores, chegando à embarcação e ao céu em um tom mais claro (TOMÉ, 2016, p. 152).

As cores complementares produzem um contraste interessante na obra e cria um uma presença decorativa característica que o pintor francês Puvis de Chavannes explora em *Summer* e *Deux Pays*.

Figura 83: *Summer*, 1891.

Pierre Puvis de Chavannes. Óleo sobre tela.



Fonte: Cleveland Museum of Art.

Figura 84: *Deux Pays*, 1882.

Pierre Puvis de Chavannes. Óleo sobre tela.



Fonte: Musée des Beaux-Arts de Bayonne.

O pintor utiliza o posicionamento das representações de Vênus para a temática banhistas, trabalhando com a tópica de mulheres nuas na natureza, que se apresentam em uma extensa iconografia.

Figura 85: Grupo de obras de Baptista da Costa do gênero nu.



Coleção particular



Fundação Museu de Arte
Contemporânea de
Pernambuco



Museu
Mariano
Procópio

Comparando percebemos a força dessa iconografia, a figura que parece estar perdida em seus próprios pensamentos, introspectiva e distante. Mesmo não estando sozinha, como na composição com outra figura, elas não se comunicam, o que reforça a ideia de afastamento. Em outros dois nus femininos, Baptista da Costa apresenta a persistência da forma e da iconografia relacionada ao nu feminino. São figuras femininas introspectivas, perdidas em seus pensamentos, afastada de seus mundos.

Figura 86: *Marabá*, 1922.

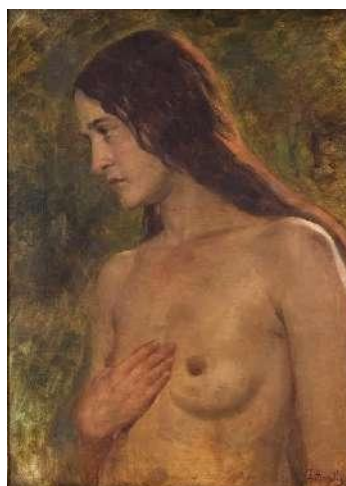
Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 200x150cm.



Fonte: Coleção Particular

Figura 87: *Nú*, s/data.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 58,2x43,2cm.



Fonte: Pinacoteca Aldo Locatelli. Fotografia: Flávio Krawczyk.

Em *Marabá* variados verdes são empregados à paisagem, sobretudo, o verde musgo que colabora para criar um aspecto de umidade. Há um caminho sem vegetação

atrás da figura e o seu posicionamento sugere que ela percorreu por esse caminho. Seu semblante e sua mão apoiada sobre o peito, sugerem a introspecção semelhante às obras anteriormente. O corpo da figura feminina também foi descrito com naturalidade realçando.

Baptista da Costa representa um busto feminino muito similar a *Marabá*. O plano de fundo e a paleta nos tons marrom, creme, verde e dourado é semelhante aos outros nus femininos. Juntas, essas obras representam um conjunto de mulheres a partir da mesma forma e da mesma tensão psicológica.

3 – A tradição das formas do corpo feminino.

No capítulo anterior, direcionamos o nosso olhar ao nosso objeto deste estudo e as questões que surgem a partir da análise das formas. Encontramos referências que associam essa análise comparativa a algumas tradições iconográficas, tais como as cenas de banho, que dão sentido como temática à composição. Para tanto, “por composição entendia-se muito mais do que a solução formal da obra” (PEREIRA, 2016, p. 143). Esta também se relaciona a maneira que o pintor adequar as soluções das formas ao tema. Para isso, Sônia Gomes Pereira observa a importância do conhecimento da tradição para as composições.

Assim, a composição exigia do artista o conhecimento de toda uma tradição, compreendida, sobretudo, pelos modelos antigos e a partir do Renascimento, os quais ilustravam como os grandes mestres resolveram os problemas de adequação da forma às características do tema. Isso implicava, em termos de formação do artista, a necessidade de ver os modelos; daí o esforço de realizar, sempre que possível, viagens à Itália, e de copiar aqueles modelos, seja *in loco*, seja através de cópias pintadas, gravadas, esculpidas ou moldadas. As academias de arte, mesmo as mais longínquas dos modelos europeus, sempre procuraram prover as suas coleções desse material didático, imprescindível nessa estrutura de ensino (PEREIRA, 2016, p. 143).

Nas composições os artistas enfrentam a adequação da forma ao tema, nesse sentido a cultura visual e o conhecimento da tradição corroboram com soluções formais, o que vai consolidando uma iconografia. Monique da Silva Queiroz ressaltou uma situação paradoxal em que duas diretrizes opostas se complementam – a cópia e o esboço – de maneira que, a cópia representava tradição e o esboço originalidade (QUEIROZ, 2015, p. 16). É, sobretudo, a partir da cópia de estampas e de esculturas que as soluções formais são perpetuadas na cultura.

Winckelmann é um dos historiadores da arte que defendeu a força da tradição e o gesto de imitação dos antigos como melhor forma de aprendizado. Para ele, imitar os inimitáveis era uma forma de tornar-se inimitável.

A imitação destas obras poderia ensinar mais rapidamente, pois o artista encontra aqui, numa, a soma do que está disperso em toda a natureza, e aprende, através da outra, a que ponto a mais bela natureza pode elevar-se acima de si própria, destemida e sabiamente. (...) Mesmo se a imitação da natureza pudesse tudo dar ao artista, certamente não lhe daria a exatidão do contorno, que só os gregos sabem ensinar (WINCKELMANN, 1975, p. 13).

É possível perceber que Baptista da Costa assume a forma extraída da tradição como solução para a iconografia de seus nus femininos que se relaciona à iconografia da Vênus e de mulheres na relva.

3.1 – A forma da Vênus

Nascida de uma concha de madrepérola, gerada pela espuma do mar, essa personagem é conhecida pela mitologia grega como Afrodite, e pela romana como Vênus. Deusa do amor e da beleza eternizou-se na história da arte como modelo de representação da beleza e sensualidade feminina evidenciados em seu erotismo.

Os escultores desejavam que suas esculturas fossem ao mesmo tempo fiéis à realidade e belas (WINCKELMANN, 1975, p. 45). A cultura que proporciona a oportunidade de observação do corpo quotidianamente, corroborou com uma construção de beleza natural e beleza ideal. Winkelmann destaca que o estudo da natureza para a composição de belo ideal é um caminho mais longo e mais penoso do que o estudo das obras da Antiguidade (WINCKELMANN, 1975, p. 47).

Figura 88: *Vênus de Cnido*, do século II A.C.

Cópia romana de Praxíteles. Mármore.



Fonte: Musée du Louvre.

Figura 89: *Vênus Pudica ou Capitolina*.

Mármore, 193 cm.



Fonte: Museu Capitolini.

A partir dos modelos clássicos de Vênus, a *Vênus de Cnido* provavelmente instituído por Praxíteles apresenta a deusa segurando um panejamento com uma mão com o braço flexionado, enquanto a outra à frente do sexo, como se fosse o cobrir. O peso de seu corpo é sustentado pelo pé direito, que está completamente apoiado na superfície, e o outro, eleva-se produzindo inclinação ao quadril, movimento que atrai atenção para as curvas graciosas, realçando suas torções, culminando em beleza e sensualidade.

Clark destaca que enquanto a *Vênus de Cnido* apenas pensa no banho ritual para o qual está prestes a entrar, a *Vênus do Capitólio* posa (CLARK, 1963, 86). Essa figura usufrui de suas mãos na tentativa de cobrir seu corpo: a mão esquerda realmente cobre seu sexo, entretanto a direita esbarra levemente sobre o seio esquerdo, sem o cobrir por completo. O sentido de *naked* aparece: um nu despido em que reside a ideia de pudor, de desconforto com a nudez.

Figura 90: *Vênus de Esquilino*, Por volta de I A.C.

Mármore.



Fonte: Musei Capitolini.

Figura 91: *Vênus de Milo*, por volta de 1300-100 A.C.

Cópia romana de Praxíteles. Mármore, 202 cm.



Fonte: Musée du Louvre.

Vênus de Esquilino e *Vênus de Milo* apresentam uma solução formal semelhante às anteriores. O pé apoiado no chão sustenta o peso do corpo, a perna inclinada e uma torção no quadril culmina em curvas graciosas. Mesmo quando o sexo se apresenta coberto por um panejamento como em *Vênus de Milo*, a sensualidade que emana desses corpos atinge a forma plástica que foi compreendida pela história como ideal. E os artistas se baseiam nesse posicionamento seguindo-o como uma sedimentada solução formal.

Clark ressalta a escala matemática dessa solução formal: “a unidade de medida é a cabeça. Tem a altura de sete cabeças; há a distância de uma cabeça entre os seios, uma do seio ao umbigo, e uma do umbigo à divisão das pernas” (CLARK, 1963, p. 76). O que Clark observa como os “princípios plásticos essenciais do corpo feminino”.

Os seios tornar-se-ão mais cheios, as cinturas mais delgadas e as ancas descreverão um arco mais generoso; mas, fundamentalmente, aquela obra contém já a arquitectura do corpo que orientara as observações dos artistas mentalizados pelo classicismo, até ao fim do século XIX (CLARK, 1963, p. 79).

Essa forma do corpo feminino perpetuou no imaginário dos artistas. Em *Nascimento de Vênus* de Botticelli, o pintor apresenta a deusa sobre uma concha emergindo do mar. O mar sobre o qual a concha flutua, a conduz por ondas até a margem, onde outra figura está à espera da deusa com um manto nas mãos para lhe cobrir. Outras figuras também estão presentes na representação, mas o fundamental nessa obra para o nosso estudo é a Vênus.

Botticelli aproveita a mesma solução formal da Vênus Pudica ou Capitolina, que cobre o sexo, revelando certo pudor. O posicionamento das pernas produz a inclinação do quadril, destacando a sensualidade da deusa que segura algumas mechas de seus longos cabelos e com ele cobre o sexo, a outra mão cobre apenas um dos seios, deixando o outro aparente, assim como na escultura grega.

Figura 92: *Nascimento de Vênus*, 1483.

Sandro Botticelli (1445-1510). Têmpera sobre tela, 172.5 x 278.5.



Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença.

O corpo apresenta uma plasticidade polida, a pele é alva, marmorizada, as linhas de grafismo comandam o desenho. Um pouco de rubor em seu rosto é realçado e harmoniza com seus cabelos rubros e esvoaçantes.

A figura de Baptista da Costa não utiliza as mãos de forma pudica - para se cobrir, como a Vênus de Botticelli ou a própria *Vênus Pudica* - pelo contrário, estica os braços e os apoia em superfícies, gesto similar ao levantar dos braços da *Vênus Anadyomène* de Ingres, em que o artista apresenta a mesma posição das esculturas gregas. A figura de Ingres também toca os cabelos longos. Porém, diferente de

Botticelli os cabelos não cobrem pudicamente o sexo: o corpo com os braços erguidos exhibe uma graciosa torção erótica.

Figura 93: *Vénus anadyomène*, 1807-1848.

Jean- Auguste Dominique Ingres. Óleo sobre tela, 163 x 92cm.



Fonte: Musée Condé, Chantilly.

A seus pés, alguns cupidos tocam sua perna sobre uma espuma branca vinda do mar. Ela está inserida em um ambiente escuro e profundo que evidencia o encontro do mar e do céu na perspectiva do horizonte. A tonalidade é um dos elementos que conferem um ar melancólico à cena como em *Vénus Marine* (ou *Vénus anadyomène*) de Théodore Chassériau.

Figura 94: *Vénus Marine ou Vénus anadyomène*. 1838.

Théodore Chassériau. Óleo sobre tela, 65,5 x 55 cm.



Fonte: Musée du Louvre.

A Vénus cabisbaixa e perfilada, fecha os olhos e contempla a sua própria beleza. O posicionamento da perna que se inclina enquanto a outra sustenta o peso do corpo é evidente. Seus braços se levantam, expõe o corpo à mostra e seguram a cabeleira escorrendo das águas até as pontas das longas madeixas da cor do sol. Martinho Alves

da Costa Júnior destaca que “a atmosfera crepuscular e tempestuosa contrasta com a forte beleza marmórea da deusa de braços fortes e largos, ou mesmo atléticos. O nascimento é encarado, de fato, como algo melancólico, solitário e inóspito em um local entre a areia e o lamaçal” (COSTA JÚNIOR, 2013, p. 121). A Vênus nasce sozinha, não rodeada de cupidos como apresenta Ingres e Bouguereau que a partir da atmosfera crepuscular o aspecto melancólico é percebido como algo silencioso. É possível perceber uma ideia de introspecção semelhante ao ambiente que Baptista da Costa constroi para sua figura. De fato, o cenário é bem diferente, mas o sentido que as figuras femininas carregam as aproximam: silêncio ou até mesmo solidão.

Em *Nascimento de Vênus* de William-Adolphe Bouguereau o posicionamento das pernas é o mesmo. A anca que inclina para o lado torce o corpo num movimento gracioso, da mesma maneira que as esculturas gregas e o nu de Baptista da Costa.

Figura 95: *Nascimento de Vênus*, 1879.

William-Adolphe Bouguereau. Óleo sobre tela, 300 x 218 cm.



Fonte: Museu de Orsay, Paris.

A Vênus de Bouguereau nasceu de uma concha branca que flutua sobre as águas, ao redor de diversas figuras que comemoram o seu nascimento. No plano de fundo, além de nuvens, cupidos se dispõem em uma formação centrípeta, estabelecendo equilíbrio à imagem. Assim como em suas obras, o artista trabalha com uma pincelada minuciosa por toda a tela, sobretudo, no corpo em que a polidez e a brancura da pele conferem um aspecto marmóreo. Ao levantar os braços e segurar as mechas do cabelo a deusa fecha os olhos como a Vênus de Chassériau, no entanto ela não está sozinha, mas o seu gesto também não demonstra interação com as outras figuras da composição.

O pintor valoriza e persiste nas linhas do desenho, apresenta as formas de modo suave, dando leveza ao corpo. Diferente de Baptista da Costa que trabalha com

pinceladas menos delicadas, realçando a pictórica carnação de um corpo natural que tem os detalhes anatômicos destacados.

Da mesma maneira, a figura feminina de Alexandre Cabanel em *Nascimento da Vênus* se deita sobre as águas e estica seu corpo preguiçosamente erguendo os braços ao alcance do topo da sua cabeça, pousando a mão sobre a testa. Os cabelos são longos e avermelhados e se espalham sobre o mar. A atmosfera que envolve as Vênus de Cabanel e Bouguereau e as pinceladas minuciosas que descrevem seus corpos assumem formas muito próximas: são corpos polidos, mármore e suaves.

Figura 96: *Nascimento de Vênus*, 1863.

Alexandre Cabanel. Óleo sobre tela, 130 x 255 cm.



Fonte: Musée d'Orsay, Paris.

Martinho Alves da Costa Júnior anuncia a existência de um elemento preponderante nessas obras que possuem uma vida profícua: “elas levantam os braços, ajeitam a cabeleira de modo que o corpo sensual e desejado – seja etéreo ou carnal – seja exibido para o espectador de forma convidativa” (COSTA JÚNIOR, 2013, p. 139).

As figuras femininas representam uma personagem clássica – a Vênus – se trata de uma figura que não faz parte do mundo em que esses artistas vivem. A maneira que elas são apresentadas prioriza as linhas do corpo, de modo que a linha do desenho contorne o colorido suavemente. São corpos idealizados que não expõem as nuances de um corpo natural, o que faz todo sentido, afinal, não se trata de uma figura qualquer, é uma deusa que está sendo representada.

3.2 – Outras tradições

No subcapítulo anterior notamos que, por mais que Baptista da Costa não tenha representado a Vênus em seu nu feminino que faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio, a solução formal para sua figura se relaciona à tradição iconográfica dessas Vênus. De certa maneira, Baptista da Costa aproveita a forma da Vênus e desloca seu sentido. Se considerarmos seu nu feminino como uma obra acabada, o artista apresenta

o corpo feminino sem nenhum subterfúgio para apresentar a nudez, seria um corpo, citando Clark, consciente da sua própria razão de ser: um corpo recriado (CLARK, 1963, p. 82).

Quando Manet realizou sua famosa *Olympia* um furor de críticas caiu sobre ele, como salienta T. J. Clark em *A pintura da vida moderna* (CLARK, 2004). *Olympia* está deitada sobre uma cama com as pernas cruzadas, seu corpo está despido, no entanto, ela usa sapatos de salto, uma pulseira no braço que fica em evidência, um fino colar preto que forma um laço na frente do pescoço e uma flor atrás da orelha. Seu olhar encara o observador e o sexo da figura não está descrito, ele foi coberto por sua mão. Jorge Coli ressalta a importância de se analisar esse gesto.

Olympia não deixa cair, casualmente, sua mão para velar o sexo – como no caso de seu remoto protótipo, a *Vênus de Urbino*, que Daniel Arasse interpreta como um gesto de masturbação. Ela tapa o púbis com a mão espalmada, de modo decidido. Gesto “profissional”. O cliente chegou, ela está nua; expõe-se, mas esconde, talvez por resquício de pudor, o ponto mais desejado do corpo, suprema moeda de negociação (COLI, 2021, p. 7).

O profissionalismo do gesto de *Olympia* de quem se cobre não de forma pudica, e sim como uma cortesã, confere à retirada da mão uma moeda de troca. O observador possui um lugar nessa obra, segundo Coli “trata-se do lugar do cliente” (COLI, 2021, p.7). O cliente pode ser percebido pela mulher, que em segundo plano, oferece a moça um buquê de flores, como se um presente houvesse chegado; e o gato sobre a cama, aos pés de *Olympia*, que se arrepia como se assustasse com a presença de alguém. O observador faz parte da obra como o *voyeur*, é o olhar do cliente.

Figura 97: *Olympia*, 1863.

Edouard Manet. Óleo sobre tela, 130 x 190 cm.



Fonte: Musée d'Orsay, Paris.

Figura 98: *Vênus de Urbino*, 1538.

Ticiano. Óleo sobre tela, 119 x 165 cm.



Fonte: Galleria Degli Uffizi. Florença

O posicionamento de *Olympia* se assemelha ao da *Vênus de Urbino*, no entanto, como apontou Coli, a mão que cobre o sexo assume outro sentido. Manet utiliza o modelo da Vênus como solução formal, porém representa uma cortesã. O fato é que, uma mulher nua foi representada, sem nenhum elemento que atenuasse a exposição.

Além disso, o artista revela a identidade da mulher no título da obra, *Olympia*, nome comumente usado por cortesãs (CLARK, 2004, p. 7). “Onde outros artistas ‘corrigem a natureza’ quando pinta uma Vênus, Manet apresenta uma ‘verdade’, escolhendo para ser Olimpia ‘uma moça contemporânea, o tipo de moça que encontramos todos os dias na rua’” (FER, 1988, p. 28). Esse deslocamento do sentido da forma da Vênus para *Olympia*, pode ser comparado à Baptista quando o artista aproveita o posicionamento da Vênus em pé para representar um corpo descrito de forma carnal, natural, não a partir de uma polidez marmórea, idealizada.

Em *O almoço na relva* Manet coloca uma figura feminina nua, sentada sobre a relva ao lado de dois homens vestidos. No plano de fundo, outra mulher também está vestida com roupas íntimas, se banhando no lago. O corpo da figura nua recebe mais iluminação que as demais, sua pele é alva e se destaca. Seu braço se apoia sobre a perna que está inclinada, e a mão sustenta seu queixo, diferente de um gesto que transparece melancolia. O olhar da figura encara o observador de maneira que o atrai para dentro da obra.

A composição de uma mulher nua com dois homens vestindo trajes da época causou impacto no período. Nessa obra, o nu não é mais o outro¹. O artista aproxima a nudez ao período em que a obra foi realizada. Se em *Olympia*, o artista revela a identidade da figura, em *O almoço na relva* Manet coloca sua figura nua

¹ Em *O desejo na Academia*, Pessanha destaca que o nu é sempre o outro, que uma obra deste gênero de pintura geralmente utiliza-se de subterfúgios para atenuar o pudor público e reduzir o impacto da nudez. (PESSANHA, 1991, p 44).

compartilhando o mesmo espaço que personagens que podem ser identificados como contemporâneos, a partir de seus trajes.

Figura 99: *Almoço na relva*, 1863.

Édouard Manet. Óleo sobre tela, 215 x 271 cm.



Fonte: Museu d'Orsay, Paris

Figura 100: *The Judgment of Paris*, 1515-1518.

Marco Antonio Raimundi, a partir de uma pintura perdida de Rafael. Gravura.



Fonte: British Museum

Em *O almoço da relva* uma composição clássica também foi utilizada, o posicionamento das figuras se assemelha a obra *O julgamento de Páris*. Obra em que várias figuras exibem seus corpos a partir de desenhos em que o grafismo é realçado destacando a tridimensionalidade do desenho e a presença linha.

O conjunto do canto inferior direito do quadro exhibe três figuras sentadas interagindo, uma delas olha para o observador com a mão apoiada no queixo. À frente, um homem segura uma folha e a movimenta em direção à figura que nos encara, logo atrás uma terceira figura se distrai olhando para outro canto da cena.

O artista busca inspiração no mundo antigo, em uma composição da tradição clássica, para ajustá-la a elementos contemporâneos. Baptista da Costa também se inspira na tradição, a partir do posicionamento da Vênus, para trabalhar com elementos

contemporâneos a ele, que estavam em evidência nas discussões sobre a modernização dos métodos acadêmicos, como a pincelada rápida, as figuras mais planas, valorização do esboço, sensualidade atribuída ao corpo feminino que não representa um tema e sim um corpo recriado (PEREIRA, 2016).

Além da tradição da Vênus, Baptista da Costa utiliza outra iconografia para a sua composição em *Banhistas: paisagem com árvore lago e nus femininos*, a tópica de mulheres na natureza e/ou banhista.

Gabriela Oliveira, em sua dissertação, a partir de questões levantadas por Linda Nochlin nos mostra que a tópica banhista “no fim do século XIX, sobrepujou até mesmo os nus femininos pautados na tradição bíblica ou mitológica, inscrições narrativas estrategicamente depositadas sobre a figura nua feminina” (OLIVEIRA, 2016, p. 223). Essas inscrições que Nochlin aponta o subterfúgio para a representação da nudez.

Em *O desejo na Academia* Pessanha assinala que o nu deve ser sempre o outro “nu de outras eras, de outros povos” (PESSANHA, 1991, p. 44). Os temas bíblicos e mitológicos, como a Vênus, foram utilizados como recurso de distanciamento dos olhos contemporâneos, para atenuar o pudor do público com a nudez, o que Pessanha denomina de nu antigo. Já os nus intimistas “explora cenas de intimidade – particularmente cenas de banho – só que envoltas em atmosfera de exotismo: mostrando uma lascívia distante, oriental” (PESSANHA, 1991, p. 44).

Encobertos pelas pesadas vestes no cotidiano, o corpo da mulher era exposto com frequência nos Salões parisienses, personificando seres mitológicos e alegóricos: corpos deslocados para contextos idealizados, distantes, como os haréns do Oriente, ou mesmo para os tempos remotos da história pátria. Tal recuo espaço-temporal garantia a exibição do nu feminino de modo adequado aos olhos do grande público (OLIVEIRA, 2016, p. 242).

O corpo precisava ser exposto da forma adequada, o tema, portanto, foi um modo de encobri-lo, moralizá-lo. O exótico é representado como o outro, aquilo que se desconhece, ou que se conhece pouco, e que se cria um tipo de fetiche. Como nosso objetivo não é problematizar as questões que envolvem pudor e nu feminino, mas observar como se apresentam a forma do corpo nessas imagens, não aprofundaremos nessa questão, seguindo com alguns exemplos dessa iconografia.

As banhistas se relacionam ao orientalismo, aos banhos turcos, que representam o exótico, como nos banhos turcos de Ingres. O artista descreve corpos em que a linha do desenho predomina sobre o pictórico, e inclusive a anatomia da figura, o resultado são linhas contínuas que produzem abstração da forma.

Várias figuras femininas se misturam em um ambiente fechado para o banho, como em um harém. As peles brancas e polidas se destacam e percebemos que algumas figuras já são conhecidas de outras obras do artista.

Figura 101: *Le bain turc*, 1862.

Jean-Auguste Dominique Ingres. Óleo sobre tela, 108 x 110 cm.



Fonte: Musée du Louvre, Paris

Martinho Alves da Costa Júnior chama atenção para o fato de que “na tela de Ingres os modelos utilizados para a composição não são modelos vivos apreendidos em um ateliê, antes são outras obras do próprio artista que lhe serviram como fonte” (COSTA JUNIOR, 2013, p. 28). Da mesma maneira, Baptista da Costa aproveita o corpo que realiza em outra obra, no nu feminino do Museu Mariano Procópio, e o executa novamente em *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nu feminino*. Théodore Chassériau é outro artista que também retoma algumas figuras femininas em outras obras, como em *Le Tepidarium*.

Figura 102: *Le Tepidarium*, 1853.

Théodore Chassériau. Óleo sobre tela, 171 x 258 cm.



Fonte: Musée d'Orsay, Paris

As cenas de banho não necessariamente se relacionam ao orientalismo, elas também podem estar associadas à extensa iconografia de mulheres na natureza, mas uma coisa também não exclui a outra. Vários artistas usufruem da temática do corpo feminino na natureza e representam suas figuras sozinhas ou em grupo, em paisagem, se banhando, descansando, aproveitando um momento íntimo. Existe uma sedimentada iconografia de mulheres na relva vinculada à ideia do gozo, das carícias do sol, do vento na pele e do torpor, que também é explorada por Martinho Alves da Costa Junior, sobretudo, a partir de algumas obras de Courbet.

Figura 103: *Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1856-1857.

Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 174 x 206 cm.



Fonte: Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Em *Les Demoiselles des bords de la Seine* Courbet apresenta duas mulheres deitadas, descansando, sobre a relva. A figura em primeiro plano veste trajes íntimos, usados por baixo do vestido. Ela está deitada sobre o peito, com os braços apoiados sobre o verde da vegetação em um estado de “dormência e torpor” (COSTA JUNIOR, 2013, p. 88).

A figura em segundo plano permanece com seu vestido vermelho de panejamento bem trabalhado e denso, ela apoia a cabeça sobre a mão e olha distraidamente para o lado. Coli e chama atenção para a inatividade desses corpos entregues à gravidade: elas se mostram incapazes de toda atividade, e sobretudo elas não pensam, digerem cansadas (COLI, 2007, p. 7). Essa obra se insere na tópica de mulheres que descansam na natureza, algumas de roupas íntimas, em outras obras despidas, aproveitam as carícias do sol, o vento na pele.

Figura 104: *Les Baigneuses*, 1853.

Gustave Courbet. Óleo sobre tela. 227 x 193 cm.



Fonte: Musée Fabre

Já em *Les Baigneuses*, Courbet apresenta a vegetação densa fechando o plano de fundo com árvores grandes que compõem as laterais da obra, enquadrando pintura. No centro duas figuras femininas trocam olhares. Uma delas, em pé de costas, para o observador segura um tecido branco ao redor da cintura, mas deixa as nádegas à mostra. Em suas costas voluptuosas curvas se desenvolvem a partir de uma carnção marcando a pele e revelando as nuances de um corpo natural e denso. A segunda figura veste uma blusa em um tom de branco e uma saia ocre, e está sentada sobre a relva com a face voltada para a figura que passa, seus braços estão levantados para o lado oposto ao que olha, como se estivesse em movimento.

Mesmo que não tenha o mesmo acento vigoroso e extremamente marcado de Courbet, Baptista da Costa se aproxima da forma com que ele trabalha a carnção dos corpos. São descrições de figuras naturalmente dispostas na natureza. Já em termos de composição, *Banhistas: paisagens com árvores, lago e nus femininos*, aproxima-se bastante da obra *Banho de Diana* de Jean-Baptiste Camille Corot.

Figura 105: *Banho de Diana*, 1873-74.

Jean-Baptiste Camille Corot. Óleo sobre tela.



Fonte: Pushkin Museum.

Corot realiza uma paisagem de pinceladas soltas e curtas. Inclusive, no canto inferior do quadro manchas de tinta em cores claras, na composição, se transformam em flores. Diferente de Baptista, a paleta de cores de Corot é mais escura e possui uma menor vibração cromática, em torno, sobretudo, do tom ocre.

A figura em pé no primeiro plano é Diana. Ela arruma seus cabelos levantando um braço até o topo de sua cabeça e o outro lhe toca no canto do rosto. Seu corpo desenvolve uma curva graciosa e acompanha o movimento da perna, que está posicionada da mesma maneira que a figura feminina de Baptista da Costa e a tradição iconográfica que acompanha a figura da Vênus: uma perna sustenta o peso do corpo e a outra, a partir de uma angulação acompanha a torção do quadril.

O plano de fundo é bem escuro, sobretudo, ao redor da figura em primeiro plano, o que destaca a brancura da pele da figura que recebe uma especial iluminação projetada por todo o corpo. É um corpo destacado e sensual que atrai o nosso olhar.

Em segundo plano, há outro conjunto. Duas figuras femininas: uma que está sentada sobre um tecido vermelho e com as pernas cobertas por outro tecido dourado. Assim como na obra em Baptista da Costa, a figura em segundo plano está sentada de costas, as pernas de lado e o braço se apoia na relva, no entanto, na obra de Corot, uma terceira figura parece ajudar a que está sentada a se cobrir, mas é uma figura que não tem tanta presença quanto às outras e se mistura à paisagem.

Apesar da evidente diferença das paletas de cores, o posicionamento das figuras de Corot e Baptista são bem próximos, sobretudo as figuras em primeiro plano. No entanto, a partir dessa comparação, fica perceptível como Baptista da Costa trabalha na

descrição do corpo de forma mais natural, acentuando a anatomia de sua figura, diferente de Corot, que aplica uma pincelada mais minuciosa.

Mesmo que Baptista não tenha o acento vigoroso e marcado da descrição anatômica como Courbet, a plasticidade do corpo de sua figura se aproxima mais a Courbet do que a Corot.

O nu feminino do Museu Mariano Procópio se inspira na sedimentada iconografia da Vênus a respeito das formas, sobretudo, do posicionamento da figura. Além disso, há também uma proximidade com a iconografia de mulheres na natureza, no entanto, algumas diferenças podem ser destacadas, sobretudo, em relação ao sentido, já que as mulheres na natureza estão mais vinculadas à ideia do gozo, das carícias do sol, do vento na pele e do torpor. A figura de Baptista da Costa parece introspectiva, pensativa, resignada em seus próprios pensamentos, o que a relaciona a outros sentidos de representação do feminino e que serão analisadas a seguir.

Capítulo 4 – A representação feminina: o sentido e a forma

O nu feminino que faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio, é o elemento fundamental desta pesquisa. Após análise da obra no segundo capítulo, percebemos alguns aspectos formais deste corpo que também podem ser percebidos em outras obras que o artista representa o corpo feminino. Percebemos elementos que possibilitam diferenciar este corpo de outro conjunto de obras, as quais o artista representa, sobretudo, o corpo masculino, as *academias*. É evidente que o nu feminino, objeto desta pesquisa, possui um aspecto mais natural em sua representação, a pincelada mais solta, carnação da pele. Notamos como esse posicionamento, que acentua as curvas e revela a quebra do repouso, que Kenneth Clark observou como o símbolo vivo do desejo. Segundo o pesquisador, esta pose foi inventada para a figura masculina, mas se consolidou na tradição de representações femininas. (CLARK, 1963, p. 25)

Ao aproximar nosso objeto de estudo a outro conjunto de obras de Baptista da Costa é possível perceber elementos que se aproximam além dos aspectos plásticos: a tensão psicológica ressalta um sentimento comum por todas as cinco obras que analisaremos neste subcapítulo, ambas se apresentam a partir da introspecção.

4.1 – A persistência da forma do nu feminino: Marabá.

Considerando o nosso objeto de estudos deste trabalho como uma possibilidade de estudo do corpo para outra composição é possível pensar em uma relação interessante entre o grupo de imagens que apresentam tensão psicológica introspectiva.

Figura 106: *Marabá*, 1922.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 200x150cm.



Fonte: Coleção Particular.

Marabá é um nu ao ar livre, cuja paisagem representada com naturalidade combina com este corpo carnal: variados tons de verde compõem o cenário, sobretudo, o verde musgo que cria o aspecto de umidade do ambiente. Diferente de *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, onde o artista recorre às cores artificiais como o azul turquesa e o lilás, se aproximando a uma paleta exacerbada utilizada por artistas do movimento simbolista.

Em *Marabá* a mata fechada é repleta de árvores, exceto por uma singela luminosidade que entra no canto superior esquerdo do quadro, mas que ainda assim, alguns galhos não permitem que invada por completo o ambiente. Nos troncos das árvores e nas pedras que margeiam a tela há musgo cobrindo as superfícies, enfatizando a umidade do ambiente e se destacando na composição. No canto inferior esquerdo um amontoado de pedras ampara uma pequena fonte que escorre do lado direito da figura.

Acima da fonte, sobre o musgo que cobre as pedras, um vaso vermelho escuro é tocado delicadamente por *Marabá*, que está em um caminho sem vegetação que começa no primeiro plano e segue após uma estreita curva perdendo-se na perspectiva da mata. A figura que dá nome a obra apresenta o posicionamento da perna esquerda que sustenta o peso do corpo, enquanto, a outra inclinada, com a ponta do pé no chão. Diferente do nu feminino do Museu Mariano Procópio, essa posição não produz apenas a torção, como remete a ideia de movimento.

A pose se assemelha à outra representação indígena na história da arte brasileira: *Iracema* de José Maria de Medeiros.

Figura 107: *Iracema*, 1884.

José Maria de Medeiros (1849-1925). Óleo sobre tela, 168,3 x 255 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

A vegetação abre em primeiro plano dando destaque a figura feminina indígena sozinha em pé diante do mar. Sua pele apresenta um tom avermelhado destacado pelos raios de sol, harmonizando com seus cabelos negros. Ela veste apenas uma saia de

penas nas cores branco, vermelho e verde que cobre seu sexo e um colar branco no pescoço. Sua mão toca o peito delicadamente, as pernas, assim como *Marabá*, sustenta o peso do corpo e remete a ideia de movimento.

Alguns pássaros voam no plano de fundo dividido entre vegetação e mar. Nesse encontro a luz rosada se propaga e banha a vegetação conferindo a algumas plantas tons avermelhados. Entre céu e mar, uma mistura de tons lilás e rosa traz um aspecto romântico à cena. Logo abaixo, algumas pedras recebem o toque das águas que se movimentam produzindo uma espuma branca. Um estado de torpor matinal de uma cena estática ressalta certa melancolia.

Alexander Miyoshi retoma *Mondamin* de Frederic Remington, da edição da *Canção de Hiawatha* de 1890, para ressaltar a pose que revela um movimento truncado evidenciando uma parada vacilante (MIYOSHI, 2010, p. 158).

Figura 108: Mondamin ("And he saw approaching/Dressed in garments green and wellow").

Frederic Remington



Fonte: Publicado na edição de *Hiawatha* 1890, de Longfellow.

A partir dessa comparação o movimento de *Marabá* se ressalta, além disso também percebemos sua naturalidade, curvas bem marcadas como nos outros nus do artista, produzindo uma inclinação em seu corpo a partir da linha que desce ao redor de sua perna contornando-a. Descrição anatômica de um corpo carnal, no qual o sexo não está descrito, nem os pelos pubianos estão à mostra, sobretudo, o tom de pele, os cabelos avermelhados, os traços delicados no rosto e a carnação do corpo.

Além das características físicas também é possível perceber uma tensão psicológica presente em *Marabá*, característica que reúne as outras obras do artista.

Contemplativa e introspectiva, as figuras femininas olham para o lado, como se estivesse perdida em seus pensamentos.

Diferente dos outros nus femininos, a figura em *Marabá* possui uma identidade, uma personagem conhecida na história a partir do poema de Gonçalves Dias:

Marabá
Eu vivo sozinha, ninguém me procura!
Acaso feitura
Não sou de Tupá?
Se algum dentre os homem de mim não se esconde:
“Tu és”, me responde,
“Tu és Marabá!”
Meus olhos são garços, são cor das safiras,
Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;
Imitam as nuvens de um céu anilado,
As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:
“Teus olhos são garços”,
Responde anojado, “mas és Marabá”:
Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
Uns olhos fulgentes,
Bem pretos, retintos, não cor ‘anajá!”
É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
Da cor das areias batidas do mar;
As aves mais brancas, as conchas mais puras
Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:
“És alva de lírios”,
Sorrindo responde, “mas és Marabá:
Que antes um rosto de jambo corado,
Um rosto crestado
Do sol do deserto, não flor de cajá”.

“Eu amo a estatura flexível,
ligeira, Qual duma palmeira”,
Então me respondem; “tu és Marabá:
Quero antes o colo da ema orgulhosa,
Que pisa vaidosa,
Que as flóreas campinas governa, onde está”.

Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
O oiro mais puro não tem seu fulgor;
As brisas nos bosques de os ver se enamoram
De os ver tão formosos como um beija-flor!
Mas eles respondem: “Teus longos cabelos,
São loiros, são belos,
Mas são anelados; tu és Marabá:
Quero antes cabelos, bem lisos, corridos, Cabelos compridos,
Não cor d’oiro fino, nem cor d’anajá”.

E as doces palavras que tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d’acácia na frente de um homem
Jamais cingirei.

Jamais um guerreiro da minha arazoia
Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá! (DIAS, 1997, p. 138-140)

A narrativa mostra a moça que percebe a sua diferença em relação aos outros indígenas e deseja ser aceita pela sua tribo. A palavra Marabá significa mestiça de indígena com uma pessoa branca, combinação genética depreciada pela cultura ancestral. O poema descreve as lamúrias da figura que não satisfeita com sua aparência, em tom melancólico lamenta o fato de viver sozinha por ser Marabá.

Gonçalves Dias apresenta o corpo da personagem por meio de suas lamentações: os olhos azuis, a pele alva, os cabelos loiros e anelados. A figura de Baptista da Costa também tem pele alva, cabelos longos e ondulados, mas a cor de seu cabelo é diferente do loiro do poema. Na obra de Baptista da Costa o cabelo é castanho avermelhado, além disso, seus olhos não estão à mostra. A mudança das características do modelo foi assinalada pela crítica do Salão de 1922.

(...) Quem o afirma é a sua própria obra, é sua arte: grande na “Sapucaieiras em flôr”, à claridade rútila da luz do dia; pura no “Remanso Itaipava”, tão cheio de calma na doçura da tarde; grandiosa e magnífica na lenda da “Marabá”, onde a floresta majestosa convida ao êxtase, a água que corre leva-nos ao espírito a sugestão de que há em torno de nós aquele frescor da mata e o musgo que recobre a penedia parece transpirar umidade. Pela primeira vez vimos, desse artista, um nu ao ar livre. Foi para nós,

confessemos-lo, uma surpresa, pois, apesar de não ter sido feliz na escolha do modelo, a carnção é perfeita, a figura bem lançada e há uma equilibrada harmonia entre a sua atitude e o cenário que a envolve. Baptista da Costa inspirou-se, para a execução desse quadro, na expressão de Escragnolle Doria, quando disse, ao traçar o perfil de Marabá: “...e queda-se melancólica, seios órfãos de amor, alma dolorida, sem consolo, sem um ninho...” (O Jornal, 21 nov. 1922, p. 3).

O crítico ressalta que *Marabá* é o primeiro nu ao ar livre que se conhece de Baptista da Costa, uma obra muito elogiada, sobretudo, a pele da figura, que para o crítico, é perfeita. Embora a escolha da modelo não tenha sido muito feliz, já que não atende a todas as características físicas indicada no poema. A melancolia em *Marabá* também foi percebida pela crítica, importante traço que a aproxima das outras obras do artista.

Rodolfo Amoedo também pintou uma versão de *Marabá* cuja figura sentada com as pernas de lado e os braços sobre uma pedra aparenta estar perdida em seus pensamentos. Sua pele é alva e o cabelo castanho longo e ondulado que cai sobre as costas. Os traços de seu rosto são delicados e os olhos castanhos.

Figura 109: *Marabá*, 1882.

Rodolpho Amoêdo (1857-1941). Óleo sobre tela, 151,5 x 200,5 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Arthur Valle.

O cenário revela uma paisagem densa, fechada e úmida a partir de uma paleta de cores pouco variada, na qual o verde musgo predomina. No canto superior direito há um espaço entre as árvores deixando um pedaço do céu aparente, permitindo que um pouco de luz entre no ambiente. As proporções desse corpo, sobretudo os seios, conferem uma aparência juvenil, do corpo em formação. Já no estudo que o artista realiza para essa obra, a figura nos observa com um intenso olhar.

Figura 110: *Estudo para Marabá*, 1882.

Rodolpho Amoedo. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Não se trata de qualquer olhar, este é hipnotizante e transborda desejo. Há uma sombra abaixo de seus olhos que os realça. Sua boca foi coberta pelo braço apoiado sobre a pedra, o que atraiu ainda mais atenção ao olhar. Na obra final, este elemento se modifica, e não olha mais o observador, ela está distraída, enquanto o corpo se manteve na mesma posição. Amoedo modifica o elemento que trazia sensualidade a sua figura para um traço que passa a ressaltar a melancolia, assim como no poema.

Alexander Miyoshi retoma a crítica de Gonzaga Duque sobre *Marabá* de Amoedo, em que o crítico salienta a diferença da modelo na obra para o poema.

Não creio que o Sr. Amoedo quisesse corrigir a fantasia do ilustre poeta maranhense, procurando dar mais realidade ao tipo dessa mestiça. Mas, deixando de parte hipótese de tão má resolução, acho mais verdadeiro, mais preciso, o tipo que o pintor estudou do que aquele da mimosa poesia brasileira.

Nos primeiros cruzamentos das raças, raríssimas são as vezes que os filhos perdem os característicos de uma delas, e, quando o cruzamento se dá com um tipo puro de qualquer raça de pele escura, os filhos tendem mais à cor morena do que à branca, aos cabelos negros do que aos garços. Todavia, por um contraste da natureza, acontece que um mestiço perde todos os traços da raça mais escura e apresenta-nos o tipo de marabá de Gonçalves Dias, mais apurado ainda pelas suas exigências poéticas e, portanto, menos comum do que o que apresenta o Sr. Amoedo. (MIYOSHI, 2010, p. 157)

Para Gonzaga Duque as características descritas por Amoedo são mais verdadeiras e precisas do que as narradas no poema. Marabá significa índio mestiço com branco, combinação genética que, como apontou o crítico, tenderia mais a cor morena do que a branca. Com isso, não queremos afirmar a existência de um padrão para esse tipo de mestiçagem, por isso, nem a obra ou o poema estariam erradas biologicamente. Mas considerando a opinião do crítico e conhecendo as probabilidades genéticas dessa combinação é possível que a mudança das características da índia na

obra seja como considera Gonzaga Duque, uma tentativa de corrigir “pelo viés do realismo a descrição física de *Marabá* no poema” (MIYOSHI, 2010, p. 157).

Enquanto a *Marabá* de Amoedo apresenta os cabelos e olhos castanhos, segundo Gonzaga Duque para se aproximar de uma representação mais real, a *Marabá* de Baptista da Costa apresenta o cabelo avermelhado, também diferente das características propostas no poema. É uma índia de cabelos avermelhados.

Manoel Santiago, artista que inclusive foi aluno de Baptista da Costa realizou algumas obras nas quais representou figuras femininas na natureza, várias de suas banhistas são apresentadas de cabelos avermelhados. No artigo *Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago*, os pesquisadores revelam que telas como *Flor de Igarapé* fazem parte do “panteão dos ‘motivos indígenas’ e da ‘mitologia selvagem’”² sendo esta tela um exemplo de uma índia “em posição dramática e frágil” (NETO, FIGUEIREDO, 2012).

Figura 111: *Flor de Igarapé*, c. 1925.

Manoel Santiago (1897-1987). Óleo sobre tela.



Foto: Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano VI, ago. 1925, n/p.

Na obra em questão a figura indígena deitada sobre a relva, levanta o braço sobre a cabeça que inclina ligeiramente para o lado. O outro braço toca delicadamente a relva. As pernas estão um pouco distantes uma da outra, uma delas está completamente sobre a relva, enquanto a outra apoia o pé com o joelho para cima. A figura tem a pele alva e foi realizada a partir de uma pincelada precisa que contrasta com a pincelada da paisagem, mais solta e de cores variadas. No plano de fundo os tons lilás e azul turquesa se misturam em pinceladas mais livres exibindo uma vibração cromática maior, a partir da paleta que ressalta se aproximar do que foi utilizado pelos pintores simbolistas.

² NETO, João Augusto da Silva.; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm

A figura feminina está deitada de olhos fechados o que poderia indicar seu estado de sonolência. No entanto, a posição de sua perna, um tanto desconfortável para adormecer, e o rubor presente em seu rosto e lábios sugerem uma possível aproximação à sedimentada iconografia de banhistas que aproveitam o torpor, as carícias do sol, o vento na pele, aproximando-a mais a sensação de prazer orgástico do que ao sono.

São seus cabelos avermelhados que nos chamam mais atenção, se tratando de uma indígena, seria outro exemplo em que esta personagem é apresentada de cabelos avermelhados, assim como a *Marabá* de Baptista da Costa.

Se *Marabá* de Amoedo apresenta modificações físicas e pelo “viés do realismo” corrige suas características. Baptista da Costa e Manoel Santiago, ao retomar os cabelos avermelhados, aproximam-se das representações de Vênus: uma figura idealizada.

Figura 112: Detalhes comparados. *Nascimento de Vênus*.



Os detalhes de *Nascimento de Vênus* de Botticelli, Bouguereau e Cabanel os cabelos vermelhos, longos e ondulados consagram a imagem de beleza e sensualidade da deusa.

Baptista da Costa realiza outro nu feminino: um busto representado com naturalidade. A figura é muito semelhante a *Marabá* – o cabelo solto, castanho em algumas partes revela uma iluminação em tom avermelhado, o semblante sério apresenta traços delicados. A mão da figura também está presente nessa composição e revela um gesto rígido diferente da ideia de *Vênus Pudica*. O traço iconográfico da mão entre os seios parece ser um estudo para *Marabá*.

Figura 113: *Nú*, s/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 58,2 x 43,2 cm.



Fonte: Pinacoteca Aldo Locatelli. Fotografia Flávio Krawczyk

A paleta de cores centra nos tons marrom, creme, verde e dourado, aproximando-se dos outros nus femininos do mesmo artista, sobretudo, do nosso objeto de estudos - ambos apresentam a descrição dos planos de fundo a partir de pinceladas livres formando um plano abstrato.

Marabá, *Nú* e o nu feminino localizado no Museu Mariano Procópio possuem semelhanças importantes que culminam no corpo a partir do mesmo aspecto plástico: sua anatomia, carnção da pele, até o posicionamento revela uma persistência formal. Quando aproximamos essas três obras às *academias* de Baptista da Costa, mesmo que a posição das modelos remeta a naturalidade, ainda é possível notar certa rigidez que reside na utilidade dessa produção: são trabalhos realizados para o estudo do corpo, das torções, músculos, de como as formas da figura funcionam no contraste da luz e sombra. Porém, quando reunimos os outros nus femininos do artista é possível percebê-los como um grupo de imagens semelhantes tanto em relação à forma quanto ao sentido.

A semelhança da representação do corpo feminina se destaca, seja a partir de um plano de fundo abstrato ou por meio de uma paisagem simbólica ou natural, notamos um corpo feminino em primeiro plano a partir dos mesmos aspectos plásticos indicar a mesma tensão psicológica: introspectivas e afastadas de seus mundos, o que corrobora com a ideia de melancolia.

Focillon destaca que a iconografia pode ser concebida tanto como a variação das formas em torno de um mesmo sentido, quanto à variação dos sentidos em torno de uma mesma forma (FOCILLON, 1983, p. 15). Notamos existir um mesmo sentido atribuído a essas obras, mesmo que a forma e o gesto, da modelo não sejam exatamente as mesmas, existe uma iconografia que persiste – a de mulheres introspectivas, prostradas,

afastadas de seu mundo. Mas também existe um conteúdo formal em comum entre elas, mesmo não sendo o gesto, a forma do corpo se assemelha, assim como propõe Focillon.

4.2 – Possibilidades de sentido para o mesmo traço.

O nu feminino do Museu Mariano Procópio apresenta um traço iconográfico expressivo: o gesto da mão que toca suavemente o canto do rosto. Esse detalhe formal não apenas estrutura visualmente a figura, como também sugere um estado de introspecção. O gesto, embora simples, adquire potência simbólica, ultrapassando a função compositiva para se tornar veículo de sentido.

Teremos sempre a tentação de procurar para a forma um significado diferente do que ela tem e de confundir a noção de forma com a de imagem – que implica a representação de um objeto –, e sobretudo com a de signo. Enquanto o signo significa algo, a forma não tem significado para além de si própria. No momento em que o signo adquire um valor formal eminente, este valor passa a agir diretamente sobre o valor do signo enquanto tal, podendo esvaziá-lo ou desviá-lo, dirigi-lo para uma nova existência (FOCILLON, 1983, p. 14).

Focillon propõe que forma e imagem não se confundem: enquanto o signo aponta para algo além de si, a forma não possui um significado intrínseco: é em si o seu próprio conteúdo. Quando o signo adquire forma, o valor formal pode reorientar o sentido do signo, esvaziando-o, desviando-o ou mesmo lhe conferindo uma nova existência. Assim, ao associar o gesto da mão no rosto à introspecção, mobilizamos elementos externos à forma, impulsionando sua conexão com construções culturais, afetivas e simbólicas que configuram a imagem.

Nesse sentido, a forma passa a ser habitada pelo significado, e o gesto, repetido em diferentes contextos culturais, passa a condensar a mesma carga simbólica. Há, portanto, um vaivém entre forma e sentido: o gesto da mão torna-se um conteúdo formal que, culturalmente, passou a ilustrar o imaginário da interioridade. A iconografia opera exatamente nesse espaço de circulação entre forma e significação: ora multiplicando sentidos para um mesmo gesto, ora variando os gestos para um mesmo sentido. No caso do nu feminino de Baptista da Costa, o toque no rosto pode ser lido não apenas como introspecção, mas também como pudor, languidez, sedução ou melancolia, abrindo-se a um campo plural de interpretações.

O sentido de melancolia se instaura na História da Arte a partir do gesto percebido na gravura de Albert Dürer: *Melencolia I* realizada em 1514. Dürer representa

uma figura alada, vestida de um longo traje de mangas longas, sentada, com o braço apoiado sobre a perna. A mão em punho sustenta a cabeça que pesa e parece cansada. A obra é representada por um grafismo vigoroso que descreve vários elementos na obra, mas o fundamental para nosso estudo é a posição da figura.

Figura 114: *Melencolia I*, 1514.

Albrecht Dürer. Gravura, 31 x 26 cm.



Fonte: National Gallery of Victoria

Susana Lages (2007) chamou atenção, a partir dos estudos de Panofsky (1964) e Yates (2003), para a maneira de Dürer nomear a obra com um algarismo romano indicando esta como a primeira de uma série de melancolias, na qual percebemos estágios desse sentimento. *Melencolia I* seria a primeira dos três estágios, “Yates considera que *São Jerônimo em seu Gabinete* representaria o terceiro e mais alto estágio” (LAGES, 2007, p. 42). E o segundo estágio seria representado pela gravura de 1513, denominada *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*.

Figura 115: *São Jerônimo em seu gabinete*, 1514.

Albrecht Dürer. Calcogravura, 24,7 x 18,8 cm.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 116: *O cavaleiro, a morte e o diabo*, 1513.

Albrecht Dürer. Calcogravura, 24,5 x 19,1 cm.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York.

Lages aponta que para Panofsky essas três obras juntas formariam uma “unidade espiritual” (LAGES, 2007, p. 42).

a melancolia imaginativa (*imaginatio*), própria de artistas que, de alguma forma, se ligam a atividades artesanais, como pintores e arquitetos; a melancolia que se concentra na razão (*ratio*), própria daqueles que se interessam em obter conhecimento sobre o ser humano e a natureza, ou seja, filósofos e cientistas; e, finalmente, o grau mais alto que a disposição melancólica pode alcançar, a melancolia que se concentra na mente (*mens*), que é instruída por “demônios”, espíritos, superiores quanto a questões referentes à lei divina e ao conhecimento de realidades eternas e da salvação da alma (LAGES, 2007, p. 41-42).

Com base nessa unidade espiritual formada pelas três melancolias, Lages expõe alguns estágios desse sentido contidos na gravura de Dürer. No entanto, nosso objetivo aqui não é fundamentar o conceito de melancolia, levando em consideração a extensão e complexidade desse tema, e sim perceber como esse sentido está relacionado ao gesto analisado. As gravuras Dürer apresentam a ideia de melancolia de forma mais direta, diferente de Baptista da Costa, que apesar de ser possível perceber algumas relações com esse sentido, apresenta um sentido diferente.

É importante perceber como a forma – da mão que toca o canto do rosto e ampara o peso da cabeça, que pesa prostrada sob o efeito da gravidade – se associa ao sentido. De modo que esse sentido se associa à forma. Quando observamos este posicionamento, somos conduzidos a essa associação.

Sabemos que o sentimento de melancolia é um dos mais conhecidos sentidos atribuídos ao gesto, mas não o único. Podemos encontrar outros diferentes sentidos para

essa mesma forma. Como as alegorias dos sentidos de Peter Paul Rubens e Jan Brueghel.

Figura 117: *Alegoria do Olfato.*

Peter Paul Rubens e Jan Brueghel.



Fonte: Museu do Prado, em Madrid

Na *Alegoria do Olfato* notamos uma composição carregada de elementos que culminam na ideia de representar o sentido: flores margeiam a obra, alguns animais no plano de fundo, um cupido dialoga com a figura que com o corpo a mostra aparece em destaque na tela. A figura está sentada sobre um panejamento escuro de textura densa. Com um dos braços apoiado no chão, o outro se aproxima do rosto, no entanto, sua mão não chega a lhe tocar como na obra de Baptista da Costa.

Figura 118: *Alegoria do paladar.*

Peter Paul Rubens e Jan Brueghel.



Fonte: Museu do Prado, em Madrid

Da mesma forma, *Alegoria do paladar* apresenta uma composição avolumada com muitos elementos e a figura feminina, agora vestida, protagoniza a cena e leva sua mão até a boca. As duas alegorias, embora tenham a mão muito próxima do rosto, não reproduzem o mesmo posicionamento do nosso objeto de estudo.

Figura 119: *Alegoria da visão*, 1617- 1618.

Peter Paul Rubens e Jan Brueghel. Óleo sobre tela, 65 x 110 cm.



Fonte: Museu do Prado, em Madrid

Entretanto, em *Alegoria da visão* e *Alegoria da visão e do olfato* as figuras femininas tocam o queixo com a mão, como se estivessem sustentando o peso da cabeça, com o braço apoiado sobre uma superfície. Ambas estão sentadas sobre uma cadeira, uma delas vestida e a outra com o corpo à mostra com o panejamento azul cobrindo abaixo da cintura. As figuras representam a visão, e o significado atribuído a forma é representar um sentido abstrato que é ver.

Figura 120: *Alegoria da visão e do olfato*.

Peter Paul Rubens e Jan Brueghel.



Fonte: Museu do Prado, em Madrid

Em *Almoço na relva* Manet reúne dois homens vestindo trajes da época e uma mulher sentada sobre a relva em um momento descontraído, uma segunda figura feminina vestindo roupas íntimas também aparece na cena, no plano de fundo em um lago.

Figura 121: *Almoço na relva*, 1863.

Édouard Manet. Óleo sobre tela, 215 x 271 cm.



Fonte: Museu d'Orsay, Paris.

A pose da figura feminina nua recebe mais iluminação o que destaca a brancura de sua pele e seu posicionamento: com a perna inclinada sustenta o braço enquanto a mão se apoia no queixo em um gesto diferente do nosso objeto de estudo. A modelo encara o observador com segurança, não aparenta estar desconfortável com a sua nudez, mesmo diante de dois homens vestidos. E sua mão apoiada no rosto colabora com a segurança desse gesto. Além disso, seu semblante também não está fechado como as figuras de Baptista da Costa. Trata-se de outro sentido atribuído da mesma forma – um gesto de segurança, de consciência da sua razão de ser.

A jovem de Tissot em *Young lady in a boat* se aproxima do sentido e posição da figura em *Almoço na relva*: braço apoiado sobre as pernas que sustentam a cabeça. A jovem olha na direção do observador, de forma segura, como a mulher em *Almoço na relva*, no entanto, o seu semblante está mais sério.

Figura 122: *Young lady in a boat*, 1870.

James Jacques Joseph Tissot. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção particular.

Young lady in a boat a figura feminina está vestida com trajes requintados, um vestido de mangas e babados na cintura, chapéu preto com laço listrado destaca essa aparência. Seus cabelos castanhos estão soltos embaixo do chapéu, ao seu redor um

panejamento estampado. E ali no barco ao seu lado um pequeno cão de raça compõe a imagem. Na outra mão ela carrega um leque fechado no tom bege, compondo a suas finas vestes.

A mulher representada em *Almoço na Relva* encara o observador com segurança, o que contrasta com a figura feminina do nu de Baptista da Costa, que desvia o olhar, demonstrando introspecção. Na obra *Young Lady in a Boat*, embora a mulher também olhe diretamente para quem observa, ela está vestida, o que muda a forma como essa interação visual é percebida. Apesar dessas diferenças, há um elemento comum entre os artistas Tissot e Baptista da Costa: ambos costumam retratar figuras femininas com expressões fechadas. Esse traço confere às personagens um ar de mistério ou melancolia, sugerindo sentimentos profundos, mesmo quando a pose indica segurança.

Belmiro de Almeida realiza um nu feminino a partir do mesmo traço iconográfico na obra *Adolescente*. A figura apresenta um corpo em idade crepuscular, os seios são pequenos como se ainda não tivesse desenvolvido completamente; a anca, ainda estreita, começa a insinuar as curvas do corpo; os traços do rosto revelam sua aparência juvenil. Sua pele alva contrasta com o plano de fundo verde. O cabelo está preso realçando o castanho claro com alguns pontos avermelhados, o que chama atenção para o rubor em sua face.

Figura 123: *Adolescente*, 1904.

Belmiro de Almeida. Óleo sobre tela, 107 x 54 cm.



Fonte: Coleção Luiz Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro.

A figura está em pé, um de seus braços está solto ao lado do corpo e o outro se inclina proporcionando o toque da mão no canto da face que torce delicadamente para o lado. Neste mesmo gesto o braço também cobre um dos seios. A figura transparece delicadeza e jovialidade, corroborando com mais uma camada de sentido para o traço

que agora revela certa timidez, ou até mesmo a ideia de inocência da jovem. Evidentemente, diferente da figura de Baptista da Costa que está mais tensa do que tímida, que desvia o olhar e exhibe seu corpo com os braços abertos.

Dagnan-Bouveret realiza *Ophelia*, personagem de *Hamlet* conhecida por ter enlouquecido e se afogado e deixado como legado a dúvida sobre sua morte entre suicídio ou acidente. Este tema despertou o interesse de vários artistas do final do século XIX e foi bastante representado.

Figura 124: *Ophelia*. 1910?

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret.



Fonte: Miyoshi, 2010, p. 291

A obra é envolvida por uma atmosfera etérea, a paleta de cores sóbrias e naturais foi utilizada na natureza, destacando a relva do primeiro plano que se abre em um lago e árvores no plano de fundo fechando o ambiente. *Ophelia* em primeiro plano está em pé, de vestido branco esvoaçante com detalhes dourados ao redor dos braços. Seus cabelos loiros soltos revelam um delicado ramo de folhas que a enfeita, sua pele é bem clara, no entanto, a boca e ao redor dos olhos é escuro, detalhes que trazem certa estranheza à figura. Ela se agarra a um ramo de pequenas flores destacadas pelo vigoroso tom de azul. Alexander Miyoshi observa que segundo Alan Young “a combinação de inocência e histeria da personagem permitiu a eles explorarem a disponibilidade erótica de Ofélia, colocando-a na frente do olhar masculino” (MIYOSHI, 2010, p. 282).

A figura em questão reproduz o gesto da mão que toca suavemente o canto do rosto, encarando diretamente o observador, traço que a aproxima do nu feminino de

Baptista da Costa. No entanto, essa semelhança se limita ao gesto: diferentemente da obra de Baptista, a figura não está nua, tampouco apresenta o rubor característico da pele. Sua palidez e o olhar intenso remetem mais diretamente à Ophelia descrita por Shakespeare, o que evidencia uma tensão psicológica profunda, que expressa com força a loucura da personagem em *Hamlet*. Segundo Miyoshi, esse traço apresenta a ideia de melancolia erótica, “no século 19 houve uma correspondência entre o sucesso de Ofélia e o interesse pelas patologias da loucura, associando epilepsia e histeria, ‘melancolia erótica’ (erotomania) e feminilidade.” (MIYOSHI, 2010, p. 62)

A palidez da figura, somada ao ambiente etéreo que a envolve, contribui para a construção de uma atmosfera de morbidez. Essa impressão é intensificada pelo contraste com as cores vivas das flores que segura nas mãos e pelo vestido leve que cobre parcialmente seu corpo, elementos que introduzem uma sutil carga erótica à imagem. A combinação entre morbidez e erotismo, portanto, reforça esse ar melancólico que perpassa a representação, condensando sensações ambíguas de beleza, fragilidade e desejo.

Figura 125: *Nu alongado*. S/d.

Augustin Feyen-Perrin,



Fonte: Coleção particular.

No conforto da sua íntima, o *Nu alongado* de Augustin Feyen-Perrin, repousa sobre relva, a brancura do corpo contrasta com o verde que acaricia a pele. A figura apoia os braços sobre uma superfície mais elevada o que proporciona a inclinação para que seu braço se apoie e toque a mão no canto do rosto nos revelando o mesmo traço iconográfico do nosso objeto de estudo. A plasticidade do corpo também é bem próxima da figura feminina de Baptista da Costa, além de se aproximar da temática de mulheres na natureza, como na obra *Banhistas: paisagens com árvores, lagos e nus femininos*. A paisagem apresenta um lago no plano de fundo e algumas árvores margeando o canto

superior esquerdo. O tom verde predomina, exceto no canto superior direito em que o azul do céu reflete na água.

Nu alongado revela a mesma tensão psicológica percebida na representação de nus femininos de Baptista da Costa: figuras que apresentam uma naturalidade plástica, introspectivas e afastadas de seus mundos. Mesmo a partir de aspectos formais diferentes, os elementos da iconografia presente em nus femininos de Baptista da Costa podem ser percebidos na famosa tela de Tarsila do Amaral, *Abaporu*.

Figura 126: *Abaporu*, 1928.

Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela, 85x72cm.



Fonte: Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA).

A artista utiliza cores primárias em uma acentuada vibração cromática – o azul no céu, o verde no cacto e na relva, o amarelo no sol e um tom que se situa entre o rosado e laranja para a pele da figura culminando em um ar de melancolia. Sua pequena cabeça contrasta com pernas e mãos gigantes, a cabeça, apoiada sobre o braço, mostra olhos a partir de duas linhas pretas em diagonais convergentes, o que Monique Queiroz observa corresponder ao sentimento de tristeza nas composições (QUEIROZ, 2015, p. 61).

É possível perceber que o gesto da mão tocando suavemente o canto do rosto aparece de forma recorrente nas obras de Baptista da Costa e constitui um traço iconográfico marcante que permite diferentes interpretações a depender do contexto da imagem. Em sua produção, esse elemento se associa a uma ideia de introspecção, sugerindo um estado emocional reservado ou contemplativo. Esse gesto aparece tanto em figuras femininas nuas quanto vestidas, o que reforça sua relevância simbólica. Além do sentido formal, a obra de Baptista da Costa pode ser analisada a partir do seu sentido emocional.

4.3 – Introspecção: a representação feminina de Baptista da Costa.

Baptista da Costa apresenta a figura feminina como elemento central da obra analisada, no entanto, não temos um título, vestimentas ou uma descrição do espaço que possa indicar uma construção da identidade dessa figura. Ainda assim, existe uma característica fundamental nesse trabalho que é a tensão psicológica do corpo: a introspecção, elemento essencial nesse processo comparativo.

Esse traço iconográfico encontrado também pode ser percebido em representações femininas de Belmiro de Almeida. *Amuada* - obra analisada por Samuel Mendes Vieira em sua dissertação (VIEIRA, 2014). Sentada no sofá que integra um ambiente aconchegante de cores tranquilas parte de uma paleta pouco variada, a figura feminina ocupa a parte central da tela, assim como a figura feminina em Baptista da Costa, atraindo a atenção de quem observa. Seu estado emocional, indicado pelo próprio título da obra, evidencia algo em torno da introspecção, no entanto, *Amuada*.

Figura 127: *Amuada*, S/d.

Belmiro de Almeida. Óleo sobre madeira, 41,5 x 33 cm (sem moldura).



Fonte: Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora.

Ela coloca as mãos sobre as pernas e inclina a cabeça levemente para baixo, em um gesto que é acentuado pela linha do chapéu. Seus olhos estão fechados e sua expressão revela certa insatisfação, talvez até mesmo tristeza. Sua saia azul e uma blusa branca com detalhes sofisticados combinados com o chapéu enfeitado por flores e sapatos de pelica revelam uma sofisticação. Samuel Mendes Vieira ressalta que ao descrever os trajés, Belmiro de Almeida demonstra estar antenado às tendências de moda da época, oferecendo-nos elementos para construir uma análise relacionando a figura à sua classe social.

Não resta dúvida que Belmiro estava afinado com essas temáticas e que as representações psicológicas tinham peso em suas obras. No entanto, o enunciado de *Amuada* é menos grave, ou pelo menos, a figura feminina, na pantomima, é menos eloquente que as mulheres dessa outras telas. Mas é certo que compartilha da mesma carga sentimental (VIEIRA, 2014, p. 128).

Em uma leitura comparativa da obra *Amuada*, de Belmiro de Almeida, em relação a outras pinturas do artista com temática psicológica ou sentimental percebemos como o artista está afinado com essas temáticas, há uma coerência em sua abordagem das emoções e da interioridade dos personagens, especialmente femininos. No entanto, Vieira traz uma observação importante: embora *Amuada* compartilhe a mesma carga sentimental de outras obras, seu enunciado é menos grave, o que confere menos eloquência a figura como encontramos em outras obras de Baptista da Costa: a partir de uma carga emocional semelhante, *Retrato de jovem*.

Figura 128: *Retrato de jovem*, s/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 95 x 67 cm.



Fonte: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*. São Paulo

A figura de traços joviais está sentada em uma simples cadeira de madeira de vestido preto longo apoia suas mãos sobre as pernas. De cabelos presos e traços delicados, a figura olha ligeiramente para baixo e aparenta estar com o pensamento distante, introspectivo.

Se *Amuada* e *Retrato de Jovem* a intensidade expressiva está atenuada, talvez contida, sutil ou ambígua, sobretudo, em comparação a outras figuras femininas na obra do artista, que apresentam maior força ou elementos emocionais. Uma teatralidade silenciosa, uma performance contida que encena um afeto sem verbalizá-lo abertamente.

Essa tensão entre eloquência e silêncio, entre a carga sentimental e sua forma de expressão aparecem constantemente associados a representações femininas. Como em *Má notícia* e *Arrufos* em que as mulheres se debruçam sobre os braços, tampam o rosto, sofrem de forma arrebatadora.

Figura 129: *A má notícia*, 1897.

Belmiro de Almeida. Óleo sobre tela, 213 x 213 cm.



Fonte: Coleção de Arquivo Público Mineira, Belo Horizonte - MG.

A má notícia apresenta enquadramento circular, como se observássemos pelo buraco de uma fechadura a vida que acontece na privacidade. A cena observada se trata de figura feminina debruçada sobre a poltrona, com uma mão que ampara a cabeça e segura mechas do longo cabelo. Seu rosto perfilado não se revela, no entanto, seu corpo é capaz de representar seus sentimentos, o que associado ao pequeno pedaço de papel no chão – a carta branca de bordas pretas indica notícias de óbito – corrobora com essa percepção.

Os cabelos da moça não estão arrumados, pelo contrário sua cabeleira avermelhada está solta sobre as costas realçando a intimidade da cena. No plano de fundo, notamos um conjunto de poltronas do mesmo modelo do primeiro plano, um tapete no chão e quadro na parede o que sugere ser a sala da casa. A mulher que sofre com a má notícia faz isso no ambiente social da casa, no entanto, sozinha. As poltronas vazias reforçam a ideia de solidão e tristeza. Eloquência feminina apresentada de modo similar em *Arrufos*.

Figura 130: *Arrufos*, 1887.

Belmiro de Almeida. Óleo sobre tela, 89,1 x 116,1 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

A figura debruçada sobre o sofá detém em si toda a sentimentalidade da cena, enquanto a figura masculina no canto superior direito fuma seu charuto tranquilamente com as pernas cruzadas ocupando a parte de menor vibração cromática da tela. Seu rosto, assim como a figura feminina em *A má notícia*, também não aparece, no entanto, a rosa despedaçada no chão aguça nosso olhar para possibilidades: seria o indício de uma discussão entre os dois? As almofadas e o tecido que cobre o sofá também desarrumados são mais elementos que indicam o que o título da tela anuncia: se trata de um *Arrufos*.

O casal de *Arrufos* é o mesmo, que chega do baile de Henri Gervex, *Le retour de bal*, em ambas as cenas nota-se o profundo contraste entre indiferença e incompreensão masculina frente ao desespero feminino, que aparece replicado em *Après la faute*, de Jean Béraud, seu título traz uma nota grave, um arrependimento depois de uma falha. Seria o arrependimento pelo adultério? Béraud pintou uma outra tela, cujo tema do adultério reaparece mascarado por um título que se refere a passagem bíblica da adúltera arrependida Madalena, trata-se de *La Madeleine chez le Pharisien* (VIEIRA, 2014, p. 126).

Vieira evidencia a recorrência da representação das assimetrias emocionais entre homens e mulheres. Há uma repetição de um padrão visual e narrativo que corrobora com a ideia de um feminino passional. Assim, esse repertório visual que associa o feminino à culpa, ao desejo e ao sofrimento, muitas vezes em contraste a frieza ou neutralidade emocional do homem cria uma produção imagética para uma construção social da sensibilidade e da moralidade de gênero no imaginário artístico do período. Característica que o crítico Gonzaga Duque notou se destacar na obra de Belmiro de Almeida pela atualidade, sobretudo, em cenas de gênero, mesmo de forma contida como em *Amuada*. (DUQUE-ESTRADA, 1995, p.209-211).

Tensão emocional presente em outras figuras femininas de Baptista da Costa, assim como *Dama*.

Figura 131: *Dama*, 1894.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 129 x 80 cm.



Fonte: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*. São Paulo

A figura de elegante vestido azul marinho com detalhes elaborados nas extremidades da manga e da gola está sentada sobre uma poltrona de madeira talhada. Ela apoia o braço sobre a poltrona e leva a mão à testa - como em *Arrufos* e *A má notícia*. Outro elemento em comum a *Arrufos* é a rosa despedaçada no chão ao lado da figura. Rodolfo Amoedo também representou o mesmo sentimento, a partir da mesma solução formal do objeto desta pesquisa.

Figura 132: *Amuada*, 1882.

Rodolfo Amoêdo. Óleo sobre tela, 72,2 x 48,6 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

A figura feminina em primeiro plano perfilada que toca o canto do rosto com a mão apresenta um semblante sério, até mesmo emburrada. Se trata de uma menina de perfil, cabelos negros e uma robusta franja que lhe esconde a testa. O plano de fundo azul claro realça os cabelos e trajes da garotinha. O que realça o mesmo traço iconográfico encontrado no nu feminino de Baptista da Costa. Samuel Mendes observa que a menina “embora perfilada, demonstra claramente uma insatisfação, uma inquietude”, e ainda provoca – “seria cansaço das horas posando para o artista?” (VIEIRA, 2014, p.123) Mendes também ressalta a importância que o sentimento tem para essa obra: “um sentimento é o que dá todo sentido que rege o quadro, desde as nuances até o estado inerte do corpo da figura feminina” (VIEIRA, 2014, p. 123)

Figura 133: *Menina*, s/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre madeira, 56 x 38,5 cm.



Fonte: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*. São Paulo

Bem como Rodolfo Amoedo, em *Menina Baptista da Costa* apresenta uma criança emburrada, no entanto, não a denomina como tal. *Menina* veste um avental estampado de tecido escuro listrado sobre um vestido branco. Seu cabelo, diferente de *Amuada* de Amoedo, é loiro e sua pele é clara. Ela encosta a testa na mão que está apoiada em uma estrutura de madeira que compõe o balaústre da varanda. Algumas pinceladas avermelhadas foram aplicadas ao seu rosto, realçando o rubor de seu rosto, o artista remete a tensão psicológica analisada.

Figura 134: *Más Notícias*, 1895.

Rodolfo Amoêdo. Óleo sobre telas, 100 x 74 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Em *Más notícias*, a figura toca o rosto com a mão esquerda em punho, e encara o observador com seus olhos negros ávidos. A roupa apresenta um tecido lilás brilhante com mangas bufantes sobrepostas por transparências. As sobrancelhas grossas e negras contornam o olhar expressivo da moça que amassa um pedaço de papel com uma das mãos, enquanto a outra apoia o rosto.

Rafael Cardoso sugere a mais provável narrativa para esta obra: a cena sentimental doméstica, da mulher que se aborrece, a notícia evidenciada na carta amassada em sua mão, a mistura de desânimo e preocupação expressos em seu rosto (CARDOSO, 2008, p. 112).

O que seria o sutil destaque negativo dado ao rosto, que paira com contrastante clareza e luminosa maciez sobre o coro ao qual parece estar preso apenas circunstancialmente, pela falta aparente de um pescoço que sustente? O que pensar do nebuloso tufo preto da cabeleira que quase se perde no fundo escuro da tela? Austera e vibrante, a um só tempo a composição almeja atingir o estudo psicológico da personagem retratada.

Nisso, ela segue uma tendência importante na pintura de retratos da segunda metade do século XIX, que corresponde ao crescente uso de atributos e ambientação para elucidar o estado interior do personagem representado, e não apenas sua condição social. Seria possível ler *Más notícias* como um retrato psicológico, a não ser por um pequeno senão: não é um retrato, no sentido estrito do termo, pois desconhecemos a identidade da modelo. Assim, qualquer suposição quanto à subjetividade da personagem retratada desloca-se para a questão mais ampla daquilo que ela representa (p. 113).

Os limites entre um retrato individual e uma representação simbólica se diluem e a partir de elementos formais cria-se uma tensão visual entre presença e ausência de elementos na composição. Cardoso salienta que a obra como um estudo psicológico se insere numa tendência da pintura do final do século XIX, que buscava revelar estados emocionais e subjetividades através de elementos compositivos e não apenas retratar traços externos ou indicadores de status social. A ausência de um vínculo com uma identidade específica em *Más notícias* de Amoêdo distancia essa obra de um retrato no sentido tradicional e a desvia para uma interpretação não de uma individualidade específica e sim para um tipo, uma ideia ou um sentimento. Ao não sabermos quem é a mulher, somos levados a refletir não sobre quem ela é, mas o que ela representa.

Essa ambiguidade expande o potencial interpretativo da obra, permitindo que ela seja compreendida tanto como uma alegoria de um mal-estar difuso quanto como expressão de uma introspecção subjetiva. A descrição minuciosa do ambiente que cerca a figura feminina, uma mulher que recebe uma má notícia, evidencia o uso expressivo da composição decorativa. A correspondência entre o espaço representado e as emoções humanas refletem uma tentativa de captar as paixões da alma.

James Tissot é um dos artistas que se apropria dessa estratégia visual. Em obras como *Retrato de Kathleen Newton* apresenta uma jovem de roupas negras sofisticadas, criando, por meio da indumentária e da ambientação, uma atmosfera de melancolia contida. A figura feminina torna-se, nesse contexto, um meio de explorar o universo interior, sugerindo um estado emocional mais complexo.

Figura 135: Retrato de Kathleen Newton, 1877.

James Tissot. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Particular

Retrato de Kathleen Newton uma jovem elegante em busto um perfilado apresenta o olhar perdido. Ela usa chapéu preto, com plumas decorando a superfície, vestido negro com detalhes de um bordado delicado, mangas longas e ao redor delas e da gola mais pele a envolve. O semblante de Kathleen é sério, seu olhar parece perdido, e as sobrancelhas arqueadas corroboram com uma feição introspectiva. A partir de uma tensão psicológica, Tissot apresenta Kathleen Newton novamente, no entanto, sentada em uma poltrona, encostada, aparentemente sem energia.

Figura 136: *Kathleen Newton in An Armchair*, 1878.

James Tissot. Óleo sobre tela.



Fonte: Coleção Particular.

Em uma das mãos, ela segura um livro, que repousa sobre as pernas; a outra mão apoia-se na poltrona, à altura do rosto. Seu olhar revela um estado de introspecção, como se estivesse imersa em seus próprios pensamentos, postura semelhante à da figura feminina representada por Baptista da Costa. A iconografia adotada pelo artista para representar seus nus femininos aproxima-se da carga emocional característica dos

chamados retratos psicológicos. Há, nesse sentido, uma afinidade com a obra de James Tissot, em que figuras femininas são retratadas com semblantes sérios e inseridas em ambientes ricamente decorados, elementos que contribuem para a construção de uma iconografia introspectiva.

Baptista da Costa recorre a esse mesmo universo emocional em outros retratos, como no *Retrato do Imperador Dom Pedro II*, obra amplamente elogiada pela crítica por seu caráter pessoal, emocional e psicológico, além da qualidade técnica que a sustenta. Essas qualidades, como observa Adalberto de Mattos (FRANCISCO, 1984, p. 103), são atributos marcantes da produção do artista, que articulou sensibilidade e rigor formal.

Figura 137: *Retrato do Imperador Dom Pedro II*, 1925.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Teatro Dom Pedro II. Petrópolis.

Apesar da predominância de tons escuros, tanto no fundo quanto nas vestes, o jogo sutil de luz e sombra confere à composição uma luminosidade estratégica, que destaca o semblante do imperador. Dom Pedro II é representado sentado de maneira elegante sobre uma imponente poltrona de madeira entalhada, com as mãos cruzadas sobre as pernas. Suas feições são delineadas com precisão por um desenho refinado, no qual o olhar, de notável carga emotiva, se sobressai por sua naturalidade expressiva. Esse olhar transmite um sentimento introspectivo que pode ser aproximado à expressão melancólica de Kathleen Newton nas obras de James Tissot, estabelecendo um paralelo quanto à capacidade de evocar estados emocionais profundos. Segundo Adalberto de Mattos, foi justamente nesse retrato que Baptista da Costa revelou o ápice de sua sensibilidade artística.

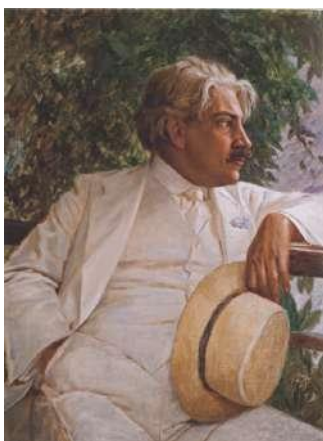
(...)foi no retrato de Dom Pedro II; nele o artista revelou toda a sua psicologia, toda a segurança do seu valor de retratista e o seu amor pela

grande arte. (...) Baptista da Costa, com o retrato de Dom Pedro II, marcou uma época na sua vida de artista, colocou-se ao lado dos maiores retratistas em nossa terra, e talvez no mundo inteiro (FRANCISCO, 1984, p. 103).

Reconhece não apenas a habilidade técnica do pintor, mas sua capacidade de captar e transmitir a complexidade emocional e intelectual do retratado. A dimensão introspectiva e subjetiva do retrato aponta para traços da interioridade do modelo, sobretudo, pelo olhar. Baptista da Costa realizou outros importantes retratos, destacamos o *Retrato de Oswald Cruz*, figura que foi cunhado do artista em seu segundo casamento.

Figura 138: *Retrato do Dr. Oswaldo Cruz*, 1917.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela.



Fonte: Instituto Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

A carga emocional presente nos retratos de Baptista da Costa, destacada por Adalberto de Mattos, também se manifesta em seu conjunto de nus femininos. Essa forma, marcada por uma expressividade contida e introspectiva, não se limita ao gênero do nu, podendo ser observada em outras composições do artista, como *Dama*, *Menina*, *Retrato de Jovem* e *Pensativa*.

Figura 139: *Pensativa*, S/d.

Baptista da Costa. Óleo sobre tela, 82 x 56 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Pensativa que faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio, apresenta uma figura feminina de vestido claro, sobre o qual se revelam amplas áreas com as tramas do tecido da tela visivelmente aparentes, recurso que confere à pintura um aspecto inacabado. A figura segura uma delicada flor em uma das mãos, enquanto com a outra toca a paisagem à sua volta. O plano de fundo é composto por uma densa e vigorosa vegetação, que encerra a cena e reforça sua atmosfera contemplativa. O elemento fundamental para nossa comparação é justamente aquele anunciado no título da obra, o qual sugere o estado emocional da figura retratada.

Enquanto nas obras de James Tissot o cenário é elaborado com abundância de elementos decorativos que reforçam a introspecção da figura feminina, em Baptista da Costa a paisagem assume esse papel central na construção simbólica da cena. O artista imprime aos seus ambientes uma simplicidade deliberada, que longe de reduzir a sofisticação da obra, contribui para uma elegância sutil e uma expressividade contida. Atmosfera também observada em *Moça com livro*, de Almeida Júnior, por meio do mesmo traço iconográfico presente do nu feminino do Museu Mariano Procópio: o gesto da mão que toca suavemente o rosto. Trata-se, assim, de um repertório visual recorrente, que articula introspecção, silêncio e presença feminina com notável sensibilidade.

Figura 140: *Moça com livro*.

Almeida Junior. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo.

Debruçada sobre um livro, a figura feminina repousa uma das mãos no canto do queixo enquanto a outra folheia suavemente as páginas abertas sobre a relva. Sua cabeça levemente inclinada permite uma visão clara dos traços faciais: olhos grandes e castanhos voltados para cima e um notável rubor rosado que colore o rosto atribuindo-lhe vivacidade. O modo como ela direciona o olhar, associado à inclinação da cabeça, sugere um estado de introspecção, mais ligado à reflexão do que à tristeza propriamente dita. O gesto de folhear o livro reforça essa leitura: indica uma possível conexão entre o ato de ler e o de pensar, insinuando um movimento interior de contemplação.

Monique Queiroz, ao analisar as formas de expressão dos sentimentos ensinadas na academia de arte, a partir das lições das aulas de fisiognomonia, destaca que “linhas diagonais expansivas expressam alegria, linhas horizontais caracterizam serenidade; e linhas diagonais convergentes correspondem a um sentimento de tristeza” (QUEIROZ, 2015, p. 61). Sob esse ponto de vista, o posicionamento dos olhos da figura, em linhas diagonais convergentes, poderia sugerir tristeza.

A iconografia dos nus femininos de Baptista da Costa revela, de modo recorrente, um estado de introspecção que dialoga com diversos elementos da cultura na qual o artista está inserido. Essa introspecção, no entanto, não se apresenta isoladamente, mas frequentemente entrelaçada com outras categorias afetivas, como a tristeza, a melancolia e a reflexão. Trata-se de campos semânticos que compartilham nuances expressivas e resistem a delimitações rígidas. Por sua natureza abstrata e subjetiva, esses estados emocionais impõem desafios à representação formal, o que, longe de reduzir a imagem, contribui para a densidade simbólica e afetiva das obras e da nossa relação com esses sentimentos.

Baptista da Costa, por meio de gestos sutis, olhares desviados e composições contidas, evoca uma gama complexa de sentimentos que escapam à fixação dos signos, operando no limiar entre o visível e o indizível. Umberto Eco, ao tratar da noção de beleza em *A História da Beleza*, oferece uma chave interpretativa para essa dificuldade de apreensão e representação de afetos. Segundo o autor,

A própria natureza, contraposta ao artifício da história, surge obscura, informe, misteriosa: não se deixa capturar por formas precisas e nítidas, mas arrebatada o espectador com visões grandiosas e sublimes. Por isso, a Beleza da natureza não se descreve, mas se experimenta diretamente, se intui deixando-se penetrar. E como a melancolia noturna é o sentimento que melhor exprime esta imersão e compenetração na natureza (ECO, 2010, p. 293).

Essa passagem é particularmente reveladora, pois propõe uma analogia entre a experiência estética e a imersão emocional que determinadas obras são capazes de provocar. Assim como a beleza não se deixa capturar por definições precisas, também os sentimentos evocados pelos nus de Baptista da Costa, sobretudo a introspecção, resistem à descrição objetiva, exigindo do espectador uma fruição sensível, intuitiva e subjetiva. A melancolia, apontada por Eco como o sentimento que melhor exprime essa fusão entre sujeito e experiência estética, pode ser compreendida como uma chave simbólica para acessar o universo afetivo das figuras femininas do artista.

Nesse sentido, ao analisarmos a representação do feminino nos nus de Baptista da Costa, nos deparamos com a mesma dificuldade apontada por Eco: qualquer tentativa de descrição permanece aquém da experiência visual e afetiva proporcionada pela obra. A introspecção, assim como a melancolia, não é facilmente nomeável ou traduzível em palavras, ela se apresenta como atmosfera, como silêncio, como suspensão.

Eco retoma a filosofia kantiana para aprofundar essa discussão, sugerindo que a beleza, tal como os sentimentos são próximos, não reside apenas na forma, mas na experiência subjetiva da contemplação. Esse entendimento é essencial para compreendermos o valor expressivo das figuras de Baptista da Costa, cuja potência reside justamente naquilo que não se mostra de forma evidente, mas que se intui na relação entre figura e sentimento.

A pessoa cujo sentimento tende ao melancólico não é definida assim porque, privada das alegrias da vida, se consome em uma obscura melancolia, mas porque as suas sensações, quando se dilatam além de uma certa medida ou embocam em uma direção errada, aportam mais facilmente nesta tristeza da alma do que em outras condições do espírito. O melancólico tem dominante o

sentimento do sublime. Até mesmo a beleza, à qual ele é igualmente sensível, não tende somente a fasciná-lo, mas, inspirá-lo, admiração, a comovê-lo. O gozo do prazer é nele mais composto, mas nem por isso menos intenso; porém, qualquer comoção suscitada pelo sublime tem para ele maiores atrativos que todas as fascinantes seduições do belo (ECO, 2010, p. 294).

A sensibilidade melancólica pode ser interpretada como uma chave para compreender tanto o comportamento emocional quanto a fruição estética e por extensão determinadas obras de arte. Eco nos mostra que o melancólico não é simplesmente alguém dominado por uma tristeza constante, mas alguém cuja sensibilidade é mais propensa a se deslocar para estados emocionais profundos e densos, especialmente diante de experiências que evocam o sublime. O que aproxima o melancólico de um perfil contemplativo, cuja experiência do belo vai além do que se vê. O prazer estético é atravessado por camadas de emoção e reflexão que tornam a experiência mais complexa e intensa. O melancólico não apenas aprecia a beleza, ele a transforma em um portal para a admiração, a comoção e o pensamento.

As figuras introspectivas de Baptista da Costa, imersas em paisagens silenciosas ou em atmosferas contidas, não buscam apenas a beleza no sentido ornamental ou idealizado, elas evocam uma beleza permeada pela emoção, pela suspensão do tempo, pela delicadeza do gesto.

Ao refletirmos sobre essas definições, torna-se possível perceber que a concepção kantiana de melancolia, tal como retomada por Eco, pode ser aproximada do sentido iconográfico da introspecção presente nas obras de Baptista da Costa. A melancolia, entendida não como uma tristeza mórbida, mas como uma inclinação afetiva à contemplação profunda, à admiração e à comoção diante do sublime, encontra paralelo na maneira como o artista representa suas figuras femininas: frequentemente silenciosas.

Para ilustrar essa relação entre melancolia, beleza e paisagem, Eco recorre à obra de Jean-Baptiste Camille Corot, cuja produção é marcada por uma poética do silêncio e da imersão contemplativa na natureza, traço recorrente em suas representações.

Figura 141: *Marie Madeleine lisant*, 1854.

Jean Baptiste Camille Corot. Óleo sobre tela, 33 x 47 cm.



Fonte: Musée du Louvre, Paris.

Figura 142: *Fille lecture*, s/d.

Jean Baptiste Camille Corot. Óleo sobre tela.



Fonte: National Gallery of Art, Washington, EUA.

Figura 143: *Le lecteur couronné de fleurs*, s/d.

Jean Baptiste Camille Corot. Óleo sobre tela.



Fonte: Virgil's Museo

A crítica brasileira estabeleceu aproximações entre Corot e Baptista da Costa, sobretudo no que diz respeito ao tratamento das paisagens. Em ambos os casos, os cenários não funcionam como meros fundos decorativos, mas como extensões simbólicas e afetivas das figuras retratadas, refletindo estados emocionais e subjetivos. A afinidade entre os dois artistas, portanto, não se limita a aspectos formais, mas revela uma sensibilidade compartilhada na representação da interioridade e do sentimento.

Corot trabalha com uma paleta de cores de baixa vibração cromática, contribuindo para a atmosfera melancólica que caracteriza muitas de suas obras. Essa escolha reforça a introspecção das figuras femininas, frequentemente envoltas em silêncio e imersas em paisagens naturais. Dessa forma, Baptista da Costa insere-se em uma iconografia já sedimentada, ao mesmo tempo em que a reinterpreta à luz de seu contexto cultural e de sua sensibilidade particular. Suas representações femininas introspectivas revelam não apenas um domínio técnico e compositivo, mas também uma compreensão profunda das tensões que permeiam o universo afetivo e simbólico do feminino. Ao articular corpo e paisagem, emoção e figura, o artista cria imagens que não apenas representam, mas evocam os limites entre o visível e o íntimo.

Conclusão

Este trabalho se insere na revisão historiográfica da arte brasileira iniciada, sobretudo, nos anos 1980 a partir de trabalhos que propõe pensar artistas que foram colocados distante do centro do que era mais comentado no cenário das artes. Esses artistas ficaram conhecidos como pintores Acadêmicos, de modo que o termo passou a ser entendido mais como um estilo de arte, do que uma instituição de ensino.

Buscamos lançar luz ao artista que Baptista da Costa foi, sem associá-lo somente a um estilo específico, por mais que seja visível o volume significativo de obras na temática paisagem. Trabalhar com o nu feminino de Baptista da Costa, localizado no Museu Mariano Procópio, culminou em um trabalho com muitos silêncios, especialmente, em relação às informações a respeito do próprio objeto de estudos.

Ao aprofundarmos na fortuna crítica, foi possível perceber que era comum os críticos escolherem uma vertente dos artistas e assim passam a associá-los a uma especialidade. Baptista da Costa foi compreendido como um exímio paisagista, de modo que passou a ser visto quase que exclusivamente desta maneira. Por isso, a escolha do nosso objeto de pesquisa, nos propicia a possibilidade de pensar o artista sob uma nova perspectiva dentro do campo da história da arte. A partir desse desvio de percurso, partindo do corpo e sua importância dentro do espaço de formação, é possível pensar o artista de modo mais abrangente.

O movimento inicial desta pesquisa foi pensar a vida do artista, no entanto, por meio de um desvio, moldado pelo nu. Para tanto, analisar as especificidades deste gênero de pintura na vida do artista, sobretudo, visando o seu aprendizado nas instituições de ensino de arte do Brasil e da Europa nos mostra que Baptista da Costa é antes de tudo um grande desenhista, sendo essa sua primeira vocação destacada. Habilidade que se desenvolve durante sua formação com grandes mestres da representação da figura, como Zeferino da Costa no Brasil e Jules Lefebvre em Paris.

O artista se destacou variadas vezes no cenário das artes, e alguns desses destaques foram conquistados graças ao seu mérito na representação da figura. Portanto, é possível perceber Baptista da Costa não somente como pintor de paisagem e sim como um artista completo que apresenta uma produção diversa.

Os elogios da crítica são voltados tanto para as obras quanto às suas virtudes pessoais, o que nos mostra que o artista conquistou respeito do seu campo de trabalho.

Notamos que sua personalidade foi percebida como uma pessoa reflexiva, tranquila, até mesmo melancólica.

Baptista se mostra um artista sensível que expressa por meio de sua arte os sentimentos mais profundos, assim como foi possível observar em *Transe doloroso* – obra realizada após a perda em um curto espaço de tempo da primeira esposa e do primeiro filho. Na obra é evidente a intensidade de sua dor por meio da forte carga emocional que os tons escuros da imagem reverberam. Características identificadas pela crítica também em suas paisagens, uma vez que em várias paisagens foram descritas como melancólicas, tranquilas e silenciosas. O traço iconográfico é um elemento que nos possibilita relacionar o gênero paisagem ao gênero nu de pintura.

Ao analisar o nu feminino do Museu Mariano Procópio buscamos compreender que corpo é esse que o artista representa. Foi possível perceber, então, um corpo muito bem acabado, descrito com naturalidade, carnal, que além da técnica utilizada, apresenta uma carga emocional. O que nos levou a pensar o lugar dessa obra na produção de nus do artista. Obra que se difere das *academias*, sobretudo, pela sensualidade que corrobora com a carga emocional de modo que podemos compreender o objeto desta pesquisa como uma obra final.

As informações limitadas, de certa forma, determinam os rumos deste trabalho. As principais informações para pensarmos a representação do corpo feminino para o artista foram as comparações entre a sua produção. A obra *Banhistas: paisagens com árvores, lago e nus femininos* apresenta grandes semelhanças com nosso objeto, de modo que essa relação indica inclusive a possibilidade do nu do Museu Mariano Procópio se tratar de um estudo para a figura central desta composição. Obra que apresenta mais informações na fortuna crítica indicando que talvez as obras estudadas possam apresentar a finalidade de estudo para composições maiores.

Nas tradições de representação do corpo feminino buscamos compreender a trajetória formal da obra nas quais o nu feminino do Museu Mariano Procópio se relaciona com a tradição de Vênus e da iconografia de mulheres na natureza e banhistas. A sedimentada iconografia de mulheres na natureza está mais voltada para a representação das carícias do sol, do vento na pele e do torpor. O que se afasta da carga emocional que observamos em nosso objeto.

Essa comparação nos mostra que as paisagens e os nus de Baptista da Costa tem mais em comum do que a técnica, a pincelada, ou a maneira natural de pintar. O elemento que aproxima essas obras é, sobretudo, o traço iconográfico da introspecção, o

silêncio, afastamento de seu mundo, talvez até mesmo a melancolia. Característica que não está somente na obra do artista e se estende a sua personalidade.

No momento que Baptista realizou suas obras já havia acontecido a reforma da Academia Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes, momento em que a ideia da modernidade circulou fortemente e impulsionou algumas modificações. Camila Dazzi elenca algumas características que um pintor deveria ter para ser considerado moderno.

Ser capaz de romper com padrões então considerados acadêmicos, se desvencilhando da convenção.

Pautar-se por suas impressões e sensações.

Ser original e ser capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e o seu temperamento.

Ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura/escultura, ou seja, ausência de especialidades.

Ser apto para transmitir o que é característico da natureza, sobretudo suas cores.

Ser um dândi, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro.

Ser um pintor atlético, errante, livre (DAZZI, 2011, p. 31).

De fato, Baptista da Costa não se encaixa em todas essas características. Mas em algumas delas podemos pensar nessa relação, sobretudo, a que indica que o artista deveria transparecer em seu trabalho sua individualidade. O artista moderno deveria ser capaz de enxergar na paisagem brasileira a cor local, a temática brasileira, deixando claro a sua personalidade na obra.

Durante a pesquisa foi possível perceber que Baptista da Costa se caracterizou por ter sido um homem moralmente ético, honrado, um professor no sentido mais profundo do termo. Muitas vezes reflexivo e até mesmo introspectivo, características que notamos em suas obras, sendo nus ou paisagens. Se saber transpor à obra sua individualidade e temperamento são características dessa modernidade na arte brasileira do final do século XIX, Baptista da Costa foi um artista moderno à sua maneira.

Referências bibliográficas

- AIBA, *Estatuto 1855*, Título V. Seção 1
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Guia de História da Arte*. Tradução: Maurizio Fagiolo. Editora Estampa. Lisboa, 1992.
- BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectivas, 1985.
- BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. Tese de Doutorado em História – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Jamil Haddad – São Paulo: Difusão Européia do Livro 1964.
- _____. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L & PM, 1973.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, na pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELAS ARTES. O SALÃO DE 1922. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 nov. 1922.
- BLANC, C. *Gramática de las Artes Del Dibujo*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1947
- BOLOGNE, Jean-Claude. *História do Pudor*. Editora, Rio de Janeiro, 1990.
- BOURET, Jean. *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX siècle*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1972.
- BRANCATO, João. *O acervo de Baptista da Costa no Museu Mariano Procópio*. Anais do X Seminário do Museu D. João VI/VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. [Edição digital]. Rio de Janeiro, 2019.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 5 v.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008
- CARVALHO, Marcelo José Pereira. Doloroso transe: representações da morte vitoriana no quadro de Baptista da Costa. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis. 2015.
- CASTRO, Cristina Rios de. *O papel da estampa didática na formação artística na Academia Imperial de Belas Artes: o acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010. Dissertação de Mestrado.
- CASTRO E SILVA. NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES - A verdade sobre o “Salão”. O Imparcial, Rio de Janeiro, 16 ago. 1920.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "Arrufos" de Belmiro de Almeida (1858-1938) - história da produção e da recepção do quadro. In: Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Clicada Multimídia, 2006. p. 300-307.
- _____. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes* – Unicamp, ano 6, v. 6, nº 1, 2002.
- _____. *Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887*. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo, 2006.
- _____. *Os Artistas Brasileiros e os Prêmios de Viagem à Europa no Final do Século XIX: Visão de Conjunto e um Estudo Aprofundado Sobre o Pintor Eliseu*

D'Angelo Visconti (1866-1944). Tese de Doutorado, Université Paris, U.F.R. D'Histoire de l'Art et Archéologie, Panthéon Sorbonne, Paris, 1999.

_____. *O conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. UFRJ: Bolsa recém-doutora CNPq, 2001.

_____. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937) Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. UFRJ: Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, 2003.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Tradução de Ernesto de Sousa. Lisboa: Ulisseia, 1963. p. 25.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira et al. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

COLI, Jorge. História da arte ensina a lidar com o não dito e a incerteza constante. Folha. 2018. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2018/05/historia-da-arte-ensina-a-lidar-com-o-nao-dito-e-a-incerteza-constante.shtml>

_____. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. RHAA: Campinas.

_____. *L'atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007

_____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Vincent Van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: perspectiva, 2006.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

COSTA, João Zeferino. *Mecanismo e proporções da figura humana*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1917. (Arquivos da ENBA)

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau Reflexões sobre nus, vítimas e o fim do século*. Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2013

DAZZI, Camila. *“Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese de Doutorado em História e Crítica da Arte- Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, 2011.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. *A história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX – Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, nº 4, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovinte.net>.

DIAS, Gonçalves. Marabá. In: *Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo, 1997

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira, 1863-1911*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995

ECO, Umberto Eco [org.]. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.
- FRANCISCO, Nagib. *João Baptista da Costa, 1865-1926*. Rio de Janeiro, Pinakothèque, 1984
- FER, Briony. Modernidade e modernismo. Pintura francesa no século XIX: Francis Francina – São Paulo: Cosac & Naify Edições. 1998.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typografia Rohe, 1916.
- FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1 ed. Paris: Renouard, 1927.
- _____. *Vida das firmas*. Rio de Janeiro: Zahar editores S.A., 1983
- GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Estudos, 1986.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- _____. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JORNAL DO COMMERCIÓ. Edição 211, 04 set. 1929, p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568/37314>
- LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: Tradição e Melancolia. 1ªed., 1ªreimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano – Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro, Arte Data, 2003, vol.2.
- MATTOS, Adalberto de. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1926.
- MAURICIO, Virgílio. BELAS ARTES. O SALÃO DE 1923. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 19 ago. 1923.
- MATYJASZKIEWICZ, Krystyna. *James Tissot 1836-1902*. Paris: Musée du Petit Palais, 1985.
- MESQUITA, Ivo (curadoria). *O desejo na academia*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 1992. Catálogo da exposição.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas SP, 2010. Tese de Doutorado.
- NETO, João Augusto da Silva.; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm
- NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* Art News, n. 69, 1971.
- OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016
- OUCHI, Cristina Rios de Castro. *O papel da estampa didática na formação artística na Academia Imperial de Belas Artes: o acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010. Dissertação de Mestrado

- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Londres: Warburg Institute; Londres: Routledge & Kegan Paul, 1964.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino, academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016
- _____. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte; C/Arte, 2007, p 530-545.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- PEVSNER, N. *Academias de Arte – Passado e Presente*: Companhia das Letras. São Paulo, 2005
- PRIMITIVO MOACYR. *A Instrução e o Império: Subsídios para a História da Educação no Brasil: 1850-1885*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional. 1936-1938, pp. 177-178. Apud. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classes dirigentes no Brasil: 1885-1985*. São Paulo: s. ed. 1989
- QUEIROZ, Monique da Silva de. *O pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro PPGAV/EBA/UFRJ, 2015. Dissertação de Mestrado.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1984.
- RUBENS, Carlos. *Vida e Glória de Baptista da Costa*. Edição da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Rio de Janeiro.
- SÀ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura Acadêmica Brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Escola Nacional de Belas Artes. 2004.
- SILVA, Mário da. BELAS ARTES. Impressões sobre o salão deste ano. A PINTURA. O Jornal, Rio de Janeiro, 20 ago. 1921.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. (2004), *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.
- TAUNAY, Félix Émile. *Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguindo de hum compendio de physiologia das paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções com as divisões do corpo humano, aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp. 1837.
- THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*, Paris: PUF, 1980.
- TOMÉ, Aline Vieira. *Representações da cidade do Rio de Janeiro na pintura de Eliseu D'Ángelo Visconti (1866-1944)*. Juiz de Fora: UFJF, 2016 (Dissertação de Mestrado).

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930) da formação de artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. 2014. Dissertação de Mestrado.

WARBURG, Aby. *História de fantasmas para gente grande*. Editora Companhia das Letras, 2015.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. De Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Movimento, 1975

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. Martins Fontes. 2015.

YATES, Frances A. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. Londres: Routledge, 2003.

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: Corbin, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da Revolução em História das Artes*, 1º Semestre 1994.