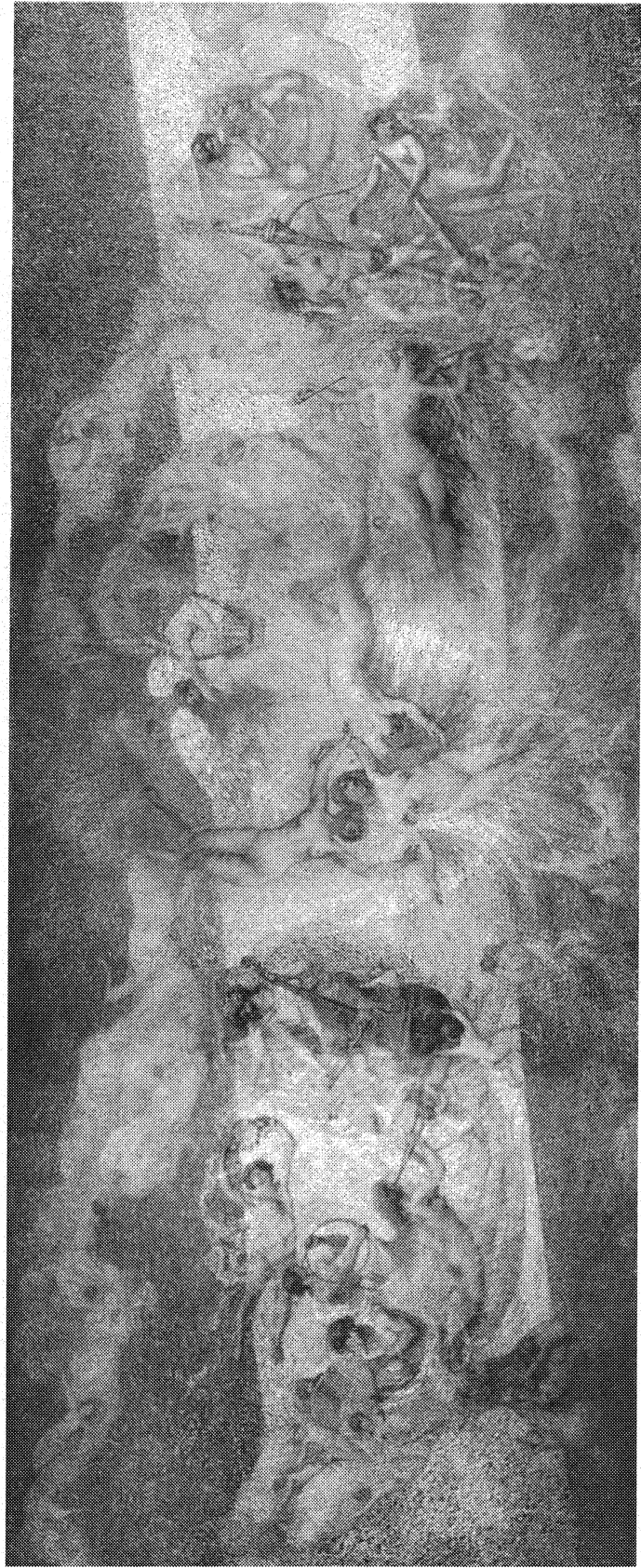


# *Alegoria à música, de Eliseu Visconti:* *a desconstrução do mito de Apolo*



Eliseu Visconti. *Alegoria à música*. 1913-1916.

*Valéria Ochoa Oliveira*

Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).  
Professora do Departamento de Artes Plásticas da UFU.

## Alegoria à música, de Eliseu Visconti: a desconstrução do mito de Apolo\*

Valéria Ochoa Oliveira

### RESUMO

A representação simbolista do mito de Apolo com as nove Musas e as Três Graças, no grande painel *Alegoria à música* de Visconti, é aqui abordada sob o aspecto da desconstrução deste mito na modernidade, além da sua conexão com a feminização da cultura no *fin-de-siècle*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Visconti; modernidade; mito de Apolo; feminização da cultura.

### ABSTRACT

The symbolist representation of the myth of Apollo with the nine Muses and the Three Graces, in the big painting *Allegory of music* of Visconti, is here discussed under the view of the deconstruction of this myth in the modernity, besides of its connection with the feminization of the culture in the *fin-de-siècle*.

**KEY-WORDS:** Visconti; modernity; myth of Apollo; feminization of the culture.



O painel *Alegoria à música*, pintado por Eliseu Visconti entre 1913 e 1916, faz parte das decorações do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cuja construção, realizada em meio a muitas polêmicas, integrou o plano de modernização da então capital federal, empreendido pelo prefeito Pereira Passos. Este, por sua vez, inspirou-se nas reformas urbanísticas realizadas na segunda metade do século XIX pelo barão Haussmann, prefeito de Paris à época do império de Napoleão III.

Em finais de 1905, Visconti residia em Paris quando recebeu o convite para as primeiras decorações do teatro e sua resposta ao engenheiro Francisco de Oliveira Passos foi a seguinte:

*Paris, 04-10-1905*

*... Os projectos do Theatro me encheram de entusiasmo pelo valor real do edificio em si próprio. Não occulto o meu contentamento, o dizer-me que tomará na devida consideração a minha contribuição artística.*

*Sempre bercei um sonho: o de um dia realizar um conjuncto de arte, em um edificio importante.*

*Terei chegado a tempo?!*

*v. s. me diz que sim.*

*O Foyer, os Torreões lateraes, a Clarabóia da grande escada e os Corredores que dão acesso ao Foyer, me parecem dignos de um conjuncto artístico. Quanto ao panno de bocca, achei o thema interessante, vou desenvolver-lo.<sup>1</sup>*

Nesta primeira carta, nota-se como o artista não se intimidou com o tamanho da construção e visualizou, num primeiro momento, as várias possibilidades de decoração do teatro, inclusive a pintura do *foyer*, que seria

\* Este texto é um fragmento de OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *Um olhar sobre as musas de Eliseu Visconti: a pintura do foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFU, Uberlândia, 2004.

<sup>1</sup> VISCONTI, Eliseu. [Carta]. Paris: 4/10/1905. *Resposta ao Engenheiro Oliveira Passos sobre o convite para realizar decorações do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Museu dos Teatros (Pasta do Artista).

executada oito anos depois. Primeiro ganhador do Prêmio de Viagem logo após a República, a longa vivência de Visconti em Paris e as visitas aos museus como o Louvre, à Ópera de Paris, aos grandes edifícios públicos com suas decorações murais, à própria Capela Sistina em sua visita à Itália, quem sabe já não tivessem antes despertado, no pintor, o desejo de fazer ele mesmo *um conjunto de arte em um edifício importante?* Visconti aceita o encargo, idealiza o que seriam as primeiras decorações e faz os primeiros esboços: o Pano de Boca, a pintura do *plafond* e o friso sobre o proscênio. Estas obras lhe consumiram três anos de trabalho em Paris — entre 1905 e 1908 — e lhe testaram a perseverança, a audácia e seus próprios limites pessoais no cumprimento de prazos, às vezes sob situações bastante adversas, expressas em suas cartas.

Aberto um concurso para pintura do teto do *foyer* em finais de 1912, Visconti concorre com Rodolfo Amoedo e vence a disputa. A grande tela *Alegoria à música*, medindo 16 x 7 metros, seria produzida também em Paris e transportada de volta para o Brasil por navio em 1916, ainda durante a Primeira Guerra Mundial.

Quando começou a pintar a tela do *foyer* em 1913, Eliseu Visconti tinha 47 anos e estava em plena maturidade artística. Em termos de estilos, Visconti já havia experimentado muitos, dentre os quais o Impressionismo, presente nas paisagens e cenas de gênero e no cotidiano da família — tema recorrente desde que se casou, em 1900. Em essência, este estilo é a busca da luz ou dos efeitos de luz na atmosfera e não é percebido, a meu ver, no painel do *foyer*, porque nesta obra o próprio tema levou Visconti a buscar outras soluções pictóricas. Os nus femininos com referências mitológicas são representações de um tempo mítico, que extrapola o nosso conceito de tempo linear, e a luz que banha os corpos não é a luz da natureza como aparece nos nus de Renoir, mas uma luz difusa que produz a sensação de corpos etéreos; ambigualmente, embora haja sensualidade, o que se pretende é reproduzir um espaço dos deuses, transcendental.

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

O *Art Nouveau* — estilo absorvido na *École Guérin*, em Paris, onde Visconti também desenvolveria todo o aspecto da arte decorativa —, cuja essência formal é a espiral mesma em movimento, pode ser percebido quando o pintor emprega em seu painel uma intensa sinuosidade na composição, o que produz um ritmo na repetição do movimento visual das curvas, das nuvens e dos corpos femininos.

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

Há na concepção de Eliseu Visconti para o painel *Alegoria à música* várias referências à *Teogonia* de Hesíodo<sup>2</sup> — poeta e aedo grego do século VIII a.C. —, uma das prováveis fontes de inspiração do artista para compor sua obra. Nas cores do painel, onde predominam os tons róseos, azuis e lilases, pode-se perceber claramente uma referência ao verso do "Proêmio

<sup>2</sup> HESÍODO. *Teogonia*. 3. ed. São Paulo: Iuminuras, 1995, p. 157.

às Musas": *em volta da fonte violácea com pés suaves...* (v. 3, *Teogonia*). O painel de Visconti vai de um azul claro à esquerda, passando por tons lilases ao centrô, até o rosa à direita.

No verso nove da *Teogonia* — *daí precipitando-se ocultas por muita névoa...* — percebe-se claramente a concepção das Musas de Visconti, dispostas em grupos nos quais predomina o movimento circular, sugerido também pelo movimento das nuvens, as quais contêm numerosas figuras em tamanho menor, possíveis representações de seres humanos — os *mortais* — em contração às Musas, Apolo e às Três Graças — os imortais —, representados em maior dimensão.

A função das Musas de *hinear*, ser o alegre coro do Olimpo, é repetida numerosas vezes no poema. Elas são a própria música, *vão em renques noturnos lançando belíssima voz* (v. 10), *são o coro que no começo e no fim do canto hineiam as Deusas o mais forte dos Deuses e o maior em poder* (v. 48-49), inspiram os poetas como Hesíodo a cantar o belo canto (v. 22), inspiram também os reis e vertem sobre suas línguas *palavras de mel* (v. 84), *Infatigável flui o som das bocas, suave* (v. 40), as Musas são as *exultantes com a bela voz* (v. 68) e dançam a *imperceptível dança* (v. 69). O movimento sugerido no poema de Hesíodo pela dança e pela repetição das virtudes musicais e da *bela voz* das deusas parece ter servido à inspiração de Visconti para a sua orquestra divina em movimento.

No painel de Visconti, os instrumentos musicais revelam mais da função musical das Musas do que, por exemplo, nas pinturas apresentadas a seguir, de Rafael Sanzio, Andrea Appiani e Nicolas Poussin. Nestas pinturas, as Musas aparecem em grupo, às vezes com alguns instrumentos musicais, mas estão quase sempre estáticas e se colocam num plano horizontal; enquanto, no painel de Visconti, seus corpos dançam soltos no espaço e os instrumentos musicais ganham evidência, tornando-se emblemáticos dos atributos de cada uma delas.

É possível que Visconti tenha se utilizado de algum tipo de manual alegórico para compor as suas Musas e as Três Graças, como por exemplo, a *Iconologia* de Cesare Ripa<sup>3</sup>. A representação simbolista de Visconti, a meu ver, faz uma interpretação dos atributos descritos no livro de Ripa, envolvendo também a simbologia dos instrumentos tocados por cada uma das Musas. Entretanto, o mesmo não acontece com a representação de Apolo feita por Visconti. Como veremos adiante, a simbologia deste deus solar pode ter sido associada por Visconti a certos fenômenos culturais do *fin-de-siècle*.

As Três Graças são, para Cesare Ripa, a representação da amizade verdadeira pela posição em que se encontram, abraçadas entre si. As Três Graças de Visconti, no centro do grande painel, imprimem um ritmo dinâmico a toda a composição: os três grandes nus femininos formam duas grandes diagonais com seus corpos, cujas extremidades formam um triângulo. As figuras estabelecem uma cumplicidade entre si à medida que seus corpos se tocam devido à inclinação das cabeças e dos braços, que formam quase um círculo exatamente no centro visual do painel, sugerindo envolvimento e afetividade. Como contraponto ao círculo criado pelo abraço das Graças, o pintor criou um halo de luz no fundo, ressaltando o movimento circular com uma área de intensa luminosidade. Há uma combinação do movimento visual de seus corpos, diagonais e curvas com a sinuosidade que trespassa toda a composição. O movimento presente em toda a obra sugere uma dança no espaço, a qual continua nas nuvens, nos outros corpos, na fluidez das

formas, à medida que nosso olhar percorre os vários grupos de figuras e retorna sempre ao ponto de partida. Todo o conjunto parece dançar num ritmo musical (tema do painel *Alegoria à música*), a partir do qual Visconti idealizou uma grande sinfonia para uma orquestra feminina.

Embora em Hesíodo já apareçam as nove Musas, este número variou muito até que suas funções e nomes se definiram na época Clássica: Clio preside a História; Euterpe, a música; Melpômene, a tragédia; Talia, a comédia; Polímnia, a retórica; Terpsícore, a dança; Érato, a poesia lírica e amorosa; Urânia, a astronomia; Calíope, a poesia épica.

No grupo de Musas representado por Visconti à esquerda do painel, Clio segura e toca ao mesmo tempo uma antiga trompa de caça: instrumento metálico com um longo tubo enrolado sobre si mesmo e que termina em forma de campânula. Para Cesare Ripa, seu gesto de tocar a trompa anuncia sua função mitológica de celebrar a História através dos poetas e dos sábios.

Euterpe é a Musa que preside a música (cujo vocábulo equivalente em grego significa — segundo Ripa — *gioconda*, jovialidade e alegria) e tem em ambas as mãos diversos instrumentos de sopro. O aulos, o mais importante dos instrumentos de sopro da Antiguidade, se refere a um instrumento semelhante àquele tocado pela musa Euterpe que Visconti representou no seu painel, em que aparecem duas flautas, tocadas simultaneamente.

Na concepção de Cesare Ripa, Talia é uma jovem de semblante alegre e sensual; sua prerrogativa é a poesia cômica ou a comédia, e sua representação deveria ser a de uma jovem segurando na mão esquerda uma pequena máscara, que significa a representação da forma pequena, própria da comédia. Visconti representou a musa Talia, também, com uma estatura menor que as outras Musas, sobretudo se for comparada com a figura à sua direita tocando o contrabaixo. O instrumento tocado por ela — o pandeiro — se justifica, pois, além de ser um instrumento usado nas festas dionisíacas e provavelmente também usado nas comédias teatrais, o pandeiro tem um caráter mais popular, ligado às festas, com seu ritmo alegre e brincalhão.

A musa Melpômene representada por Visconti é uma figura intrigante e oferece muitos desafios à sua interpretação. O texto de Cesare Ripa a ela se refere como uma donzela de aspecto e vestimenta graves, provavelmente por uma associação com a representação teatral. Os trajes solenes dos atores trágicos consistiam numa *veste principal chamada 'quítton' (chitón), diferente do cotidiano por ter mangas largas e cores variadas e pela cintura muito alta, disposta logo abaixo do peito. O coturno, sapato de solas altas, dava-lhe dimensões fora do normal.*<sup>4</sup> Desta forma, na representação da musa Melpômene de Visconti, o simbolismo do contrabaixo — devido à sua grande dimensão e ao som grave do instrumento — se alia aos atributos desta Musa.

A musa Polímnia é a musa soberana que preside a retórica. Segundo Cesare Ripa, ela estará em atitude de orar, tendo levantado o indicador da mão direita, apontando-o para o alto. Este gesto de Polímnia, cujo significado evidencia a ligação com Deus, está representado no *Parnaso* de Rafael e de Poussin, mas não no painel de Visconti. A majestosa figura de Polímnia no painel *Alegoria à música* ocupa uma posição privilegiada, no centro e um pouco acima das outras Musas. Sua imponência deve-se também a sua figura, representada com duas grandes asas brancas abertas, uma cabeleira solta e em movimento, dedilhando uma lira de grandes proporções. Ela está nua e sua figura se esvanece na luz dourada abaixo de si, logo atrás das Três Graças. Suas grandes asas conferem-lhe, também, um aspecto divinizado, um

<sup>4</sup> ARAÚJO, Nelson de. *História do teatro*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991, p. 86.

elemento de transcendência, de ligação direta com o mundo divino.

A musa Terpsícore, representada no grupo à direita, faz um contraponto à musa Talia, representada à esquerda e no alto: ambas estão na posição horizontal, assim como uma das Três Graças, logo acima de Terpsícore. O instrumento que Visconti escolheu para ela, o violino, condensa grande parte da simbologia pela sua conexão histórica com a dança. As violas e as rabecas, seus antepassados medievais, já eram utilizados por trovadores para acompanhar o canto e a dança. Sobretudo na França (lugar onde Visconti viveu grande parte de sua vida e produziu muitas de suas obras), a difusão do violino foi particularmente relacionada com a dança durante o século XVIII, quando muitos dançarinos franceses eram requisitados em toda a Europa.

Érato é a musa da poesia lírica e amorosa. Seu nome deriva do verbo *érasthai*, que significa *amar apaixonadamente, desejar*<sup>5</sup>, a mesma etimologia de Eros, divindade com a qual esta Musa guarda muitas aproximações. Na iconografia prescrita por Cesare Ripa, ela deverá ser representada com uma coroa de mirta e de rosas. As flores de mirta (também mirto ou murta), brancas e perfumadas, além das rosas, que devem enfeitar a cabeça de Érato, parecem ter já uma tradição muito antiga, associada ao amor, ao Cupido e à Vênus.

Na *Alegoria* de Visconti, as representações de Eros — Cupido — são a simbolização da ansiedade sempre insatisfeita, do desejo incoercível, e neste papel Eros se dá o direito de brincar com as Musas, de subverter a ordem, como a criança travessa que é. A musa Érato de Visconti, por sua vez, é a musa amorosa que toca uma grande harpa, dedilhando e ao mesmo tempo sorrindo para Cupido, que brinca com suas guirlandas de rosas e mirtas nas duas mãos, como se tivesse acabado de retirá-las da cabeça de Érato. Esta figura de Cupido assemelha-se sobremaneira a outra figura presente no *Parnaso* de Poussin, no lado esquerdo da composição, onde pequenas crianças retiram guirlandas de louros das árvores para entregar a Calíope durante a cerimônia de coroação dos poetas no monte Parnaso — os Cupidos aparecem apenas em posição invertida. Poderia estar Visconti, com tal representação, prestando uma homenagem a Poussin, ou mesmo recriando aquelas imagens dentro da proposta simbolista?

A musa Urânia representada por Visconti está assentada no interior de uma nuvem, como símbolo de sua função celeste. A musa ao lado — Calíope — abre uma ponta do véu que a oculta, desvenda a cena aos nossos olhos e, ao mesmo tempo, possibilita que Urânia também veja e perscrute o céu e os astros. Assentada nas nuvens, ela se identifica com seu habitat natural, pode investigar, sondar os maiores mistérios celestes e, talvez, revelá-los aos homens. Urânia está tocando uma siringe ou flauta de Pã, ao lado de um pequeno Cupido, que brinca com ela ou parece querer tomar-lhe a flauta.

Para compreender a representação que Visconti fez de Calíope, musa da poesia épica, é necessário, em primeiro lugar, analisar a sua iconografia no *Parnaso* de Poussin. Nesta obra, a correspondência dos atributos de Calíope representados por Poussin e o texto de Ripa é quase completa. A cena da coroação dos poetas, imaginada por Poussin, é conduzida por Calíope, ajudada por Cupido e seus auxiliares, que retiram as coroas de louros das árvores num trabalho incessante. Também a musa Calíope de Visconti tem o braço esquerdo erguido, à semelhança da musa de Poussin. Mas a solenidade da cena de Poussin, a seriedade com que cada um dos personagens

desempenha seu papel na coroação dos poetas, não faz parte do painel de Visconti. Ao contrário, este pintor parece ter optado por desconstruir aquela cerimônia tal qual foi representada por seus precedentes Rafael e Poussin. A Calíope de Visconti parece ter sido surpreendida por Cupido, que arrebatou de sua cabeça a guirlanda de louros, desalinhou seus cabelos e fugiu com as várias coroas para longe dela.

Na obra de Eliseu Visconti, os conceitos neoplatônicos — que fundem o platonismo às idéias cristãs — estão presentes através da influência de Sandro Botticelli<sup>6</sup>, cujas pinturas estão impregnadas da filosofia de Marsílio Ficino na Florença renascentista. A nudez iconográfica das Musas, das Três Graças e de Apolo, imbuída destes ideais neoplatônicos, se constituiu a partir de conceitos absorvidos pelo pintor, seja pela influência de Botticelli, seja pelos estudos e pesquisas iconográficas em fontes como a *Iconologia* de Cesare Ripa.

O recurso pictórico usado nos séculos XVIII e XIX, para que os nus artísticos se convertessem em objeto de pura contemplação, desvinculados de qualquer conotação erótica, foi o recurso do *distanciamento temporal ou espacial*<sup>7</sup>: estes nus seriam de outras eras e de outros povos.

*O nu alegorizado é atemporal; o recuo no tempo — que o mitifica — tende a abolir do corpo a própria carne com suas vicissitudes e palpitações; é nu a serviço de uma idéia, pois transporta uma analogia; é corpo amortecido que não vibra, que paira além do plano das paixões; pois carrega uma significação intangível e incorpórea que o espiritualiza. Por sua vez, o nu intimista, mas exótico, é dotado de alteridade cultural: é estrangeiro.*<sup>8</sup>

Pode-se perceber este mesmo recurso do *distanciamento temporal* na *Alegoria à música* de Visconti. As suas Musas são a representação de deusas de eras muito antigas, envoltas em nebulosidades que acentuam ainda mais a sua distância do mundo terreno. Embora se perceba que o desenho de seus corpos foi feito a partir de modelos reais, a ambigüidade se estabelece na própria concepção do espaço em que elas se movimentam, dançam ou tocam algum instrumento. Propositadamente, nenhuma das Musas ou dos outros personagens representados olha diretamente para o espectador e, a meu ver, este é um detalhe de fundamental importância. Os olhares são indiretos: Apolo olha lateralmente para as Musas, elas por sua vez também se olham, indiferentes e distantes, enigmáticas. O olhar poderia ser um elemento perigoso neste delicado jogo de subterfúgios, onde o que se pretende é eliminar o desejo e o erotismo.

## O mito de Apolo

Muitos autores concordam que o mito de Apolo é complexo: uma divindade resultante de várias outras, *de um vasto sincretismo e de uma bem elaborada depuração mítica*<sup>9</sup>. Seu nome não tem etimologia segura, sendo sujeito a muitas interpretações que expressam a ambivalência deste deus arcaico, definido como deus da medicina e da purificação, dos oráculos, da música e da poesia. É também saudado na literatura, com mais de 200 epítetos e atributos — desde o protetor de vegetação, dos pastores, dos rebanhos, das famílias, dos lares, dos marinheiros, até aqueles nomeados anteriormente. Apolo foi, a princípio, identificado como um arquétipo universal do divino

<sup>6</sup> A influência de Botticelli na obra de Eliseu Visconti é mencionada por muitos autores, entre eles seu principal biógrafo: BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. 61.

<sup>7</sup> PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os Nus*. In: *O desejo na Academia 1847-1916*. São Paulo: PW, 1991. (Catálogo de Exposição. Pinacoteca do Estado), p. 44.

<sup>8</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 44-45.

<sup>9</sup> BRANDÃO, J., *op. cit.*, p. 88.

<sup>10</sup> GRAZIANI, Françoise. Apolo: o Sol mítico. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 66.

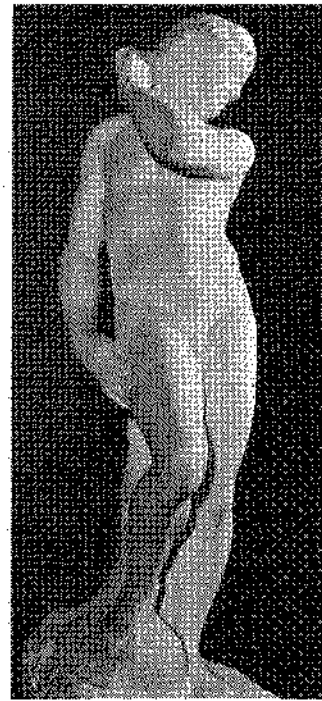
<sup>11</sup> HESÍODO, *op. cit.*, (v. 918-920), p. 157.

<sup>12</sup> GRAZIANI, Françoise, *op. cit.*, p. 67.

<sup>13</sup> *Idem.*



Eliseu Visconti. Apolo. (Detalhe do painel *Alegoria à música*). 1913-1916.



Michelangelo Buonarroti. *Apolo*.

na literatura, tendo assumido alternadamente três nomes principais: Apolo, Febo e Sol. Na evolução cronológica, identifica-se cada vez mais com o deus solar<sup>10</sup>.

Apolo pertence à segunda geração dos Olímpicos, filho de Zeus e Leto, assim descrito por Hesíodo: *Leto gerou Apolo e Artêmis verte-flechas, / prole admirável acima de toda a raça dos Céus, / gerou unida em amor a Zeus porta-égide*.<sup>11</sup>

O mito solar de Apolo foi também objeto de estudos e sínteses dos mitógrafos da Renascença, entre os quais V. Cartari: no seu livro *Imagens dos Deuses*, de 1556, decompôs o mito solar em vários mitemas, ligados entre si por uma interpretação do tipo alegórico<sup>12</sup>, assim resumidos: o Sol representa um arquétipo da Divindade, pela diversidade e, ao mesmo tempo, universalidade de seus efeitos. Apolo é também o símbolo da eterna juventude, representado imberbe. É o dia que renasce sempre novo, sendo concebido em muitas imagens como o deus solar que surge no horizonte ao alvorecer, conduzindo seu carro e percorrendo todo o céu até o entardecer, quando desaparece no horizonte para só retornar no outro dia. A fábula de Dáfne explica que a atribuição do louro a Apolo ocorre porque a planta está sempre verde e não se deteriora, o que é associado ao símbolo da saúde. Pela sua posição central no universo, o Sol é chamado de coração do céu. É também feita uma analogia entre o Sol, com os nove planetas do sistema solar, e Apolo, sentado no meio das nove Musas, representação da harmonia e do universo.

A partir do mitógrafo renascentista Cartari, são codificadas várias indicações, condensadas iconograficamente em uma figura do deus da poesia coroado de raios e de louros, sentado com as Musas no monte Parnaso. Sempre acompanhado de sua lira, destila a inspiração poética sob a forma da fonte Hipocrene (que jorrou do casco de Pégaso)<sup>13</sup>. Percebe-se também o vínculo deste tipo de literatura com as representações do *Parnaso* mostradas a seguir. Ainda que a pintura de Rafael Sanzio (1509) seja anterior à publicação



de Cartari (1556) imagina-se que o pintor tenha se baseado em estudos mitográficos deste tipo para representar o deus Apolo e suas Musas. Em todas as representações de Apolo nas pinturas de Rafael, Appiani e Poussin, ele ocupa posição central e tem as Musas à sua volta. Coroado de louros, toca uma lira (em Rafael e Appiani) e oferece uma taça ao poeta, com água da fonte de Hipocrene (em Poussin).

Entretanto, o Apolo do painel de Visconti não se apresenta dessa forma. Ali, ele aparece bem à esquerda da composição — é uma figura quase imperceptível —, tocando uma flauta transversal, que não é seu instrumento característico, pois na maioria das representações ele toca a lira ou a cítara. No painel de Visconti, Apolo tampouco segue a iconografia tradicional, como se pode ver nos três *Parnasos*, onde ele aparece com cabelos louros e compridos, numa possível personificação do deus Sol, o Brilhante, coroadado de louros. O Apolo de Visconti, ao contrário, tem cabelos curtos e escuros e não possui a coroa de louros. Quanto à representação da flauta em vez da lira, Visconti talvez estivesse se referindo a um episódio no mito de Apolo, no qual o deus vence uma disputa com o sátiro Mársias pela primazia em tocar a flauta, instrumento que havia recebido em troca de um caduceu, de Hermes, ao qual ensinaria a arte divinatória<sup>14</sup>.

Por outro lado, a imagem de Apolo representada por Visconti tem uma grande semelhança com os nus masculinos de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), escultor e pintor do Renascimento italiano. Esta escultura de Apolo feita em mármore tem a posição da cabeça inclinada e o braço esquerdo flexionado e pode ter sugerido a Visconti a sua representação tocando a flauta transversal. Na escultura de Michelangelo, assim como no painel de Visconti, Apolo está representado com os cabelos curtos e levemente ondulados. Percebe-se também que a forma de representar os volumes e os fortes contrastes de luz e sombra de Michelangelo nos seus nus da Capela Sistina foram também uma referência para Visconti, que representou sombras bem marcadas no lado direito do corpo de Apolo.

## Mitos e alegorias

O mito se move espontaneamente no tempo e no espaço, multiplicando-se nos seus inumeráveis episódios. Mas existem distâncias entre a sua narração — que era uma práxis sagrada — e a composição de uma obra de arte baseada nesses mitos.

No caso da tragédia grega, por exemplo, o poeta terá que fazer alterações muitas vezes drásticas para que toda a ação contida na narrativa mítica se desenvolva num mesmo lugar e *caíba* em um só dia. Da mesma forma, numa representação pictórica o artista tem que reduzir esse mito, congelando em uma cena elementos e ações pertinentes aos deuses e heróis míticos. Ao plasmar o material mitológico, o artista grego obedecia a critérios religiosos e estéticos, havendo uma ligação estreita entre arte figurativa, literatura e religião<sup>15</sup>.

Ao longo do século VI e V a.C., os próprios gregos submetiam os mitos a uma profunda análise crítica, devido ao pensamento racional — o *logos* —, que então se difundia através dos filósofos pré-socráticos. As próprias divindades alegóricas surgidas na Grécia a partir do século IV a.C., para depois serem assimiladas em Roma, são frutos destas várias doutrinas filosóficas e personificam os conceitos abstratos dos vícios e das virtudes,

<sup>14</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981, p. 37.

<sup>15</sup> BRANDÃO, J., *op. cit.*, p. 26.

<sup>16</sup> VERNANT, Jean Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 186.

<sup>17</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 187.

<sup>18</sup> PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1982, p. 31.

<sup>19</sup> GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Forma, 1986, p. 23.

<sup>20</sup> HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. v. 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 1.078.

<sup>21</sup> *Idem*.

expressando a luta pela qual o pensamento racional tenta encontrar uma significação para o conteúdo dos mitos. Pela alegoria, o mito se vê purificado dos absurdos, das inverossimilhanças ou das imoralidades que faziam o escândalo da razão, mas ao preço de uma renúncia ao que é em si mesmo.<sup>16</sup> Entretanto, se a alegoria na sua forma figurada ou simbólica pode ter sido um fator de sobrevivência dos mitos a partir da crítica racionalista, o mito, por sua vez, continua a se constituir como um desafio aos pesquisadores na compreensão de sua verdadeira natureza, situado numa esfera diferente do racional, pois *tem muito a ver com o irracional para que um raciocínio rigoroso aplique-se a ele*.<sup>17</sup>

As tradições artísticas, literárias e filosóficas da Antigüidade Clássica puderam sobreviver, em parte, graças a algumas publicações com informações mitográficas e às quais os poetas e artistas medievais tiveram acesso<sup>18</sup>. Posteriormente, a publicação de alguns manuais com este tipo de informação, para o uso de artistas, reunia comentários e referências filosóficas, literárias e teológicas. O mais utilizado e conhecido destes manuais foi a *Iconologia* de Cesare Ripa, mencionada anteriormente e publicada pela primeira vez em Roma, em 1593, e depois traduzida, ampliada e republicada várias vezes. Entretanto, o livro *Iconologia*, freqüentemente consultado como um dicionário de símbolos, parece não ter sido publicado com esta intenção: Gombrich chamou atenção para o fato de que, para Ripa, está explícito que os símbolos utilizados por ele como atributos *são metáforas ilustradas* e estas não são reversíveis; em outras palavras, *muitos símbolos podem significar diversas coisas segundo o contexto em que se apresentam*.<sup>19</sup>

As alegorias foram diferentemente interpretadas segundo a época, o estilo artístico e a sociedade à qual se referiam ou se vinculavam. Sendo a alegoria *a tradução de uma idéia abstrata em forma de imagem concreta*<sup>20</sup>, esta parece ser sempre uma espécie de enigma cuja solução é previsível. Tal conceito figura em algumas obras alegóricas do Renascimento, Classicismo ou neoclássicas, como nos exemplos apresentados adiante, produzidos por Rafael Sanzio, Nicolas Poussin e Andrea Appiani, do princípio do século XVI, século XVII e século XVIII, respectivamente. Nestas obras, a alegoria se reveste de um caráter primordial, constitui-se numa proposta de representação às vezes contida no próprio título descritivo. Aqui, o título é o mesmo — *O Parnaso* —, não havendo dúvidas quanto a se tratar da representação de Apolo com as nove Musas no monte Parnaso, consagrado a estes deuses como uma morada simbólica e ao qual os poetas, alguns ali representados, poderiam ter acesso. A utilização da *Iconologia* de Cesare Ripa pode em alguns momentos ser percebida, por exemplo, quando o atributo de cada Musa prescrito por Ripa corresponde à sua representação nas obras referidas.

Há, no entanto, um outro tipo de alegoria, não tão evidente e que parece ser a utilizada por Visconti na sua *Alegoria à música*; ela se refere ao uso do símbolo na proposta do movimento Simbolista, que, na visão de Hauser, foi inaugurado por Mallarmé. Para este poeta, a poesia era *a anunciação de imagens suspensas, oscilantes, e constantemente evanescentes* [e além disso] *nomear um objeto é destruir três quartos do prazer que reside no adivinhar gradual da sua verdadeira natureza*.<sup>21</sup> Assim, Hauser reconhece uma distinção fundamental entre a alegoria e o símbolo na acepção dos simbolistas, pois para estes o símbolo é, de certa forma, inesgotável no seu significado e pode ser interpretado de vários modos, como um processo dinâmico de pensamento; ao contrário da alegoria, que pressupõe um processo estático, de um certo limite

na associação de idéias. A correlação de arte visual e poesia é própria do Simbolismo como proposta: *o símbolo reúne a idéia e a imagem numa unidade indivisível*.<sup>22</sup> Desta feita, a *Alegoria à música* de Visconti se apresenta como uma grande charada: trata-se de um jogo de infinitas associações cuja interpretação não é tão simples, a exemplo da decodificação dos *Parnasos* de Rafael, Poussin ou Appiani.

As figuras nuas da orquestra feminina de Visconti estariam mesmo representando as Musas? Inicialmente esta era uma hipótese remota, pois contava-se apenas com a pista da quantidade de figuras: nove figuras femininas nuas, tocando vários instrumentos musicais — o que coincide com o número das Musas, três figuras centrais enlaçadas num abraço, que poderiam ser as Três Graças, e uma figura masculina tocando a flauta transversal, à esquerda do painel, uma possível representação de Apolo. Visconti parece ter velado os significados nesta obra de grandes proporções, pois suas figuras não fazem referências diretas à mitologia. Houve uma construção intelectual, uma reapropriação dos atributos referidos por Ripa na sua *Iconologia*, aliada a outras referências na representação de cada Musa, de forma que a interpretação sugerida por esta pesquisa pode ser apreciada como uma entre outras possíveis.

## Os Parnasos

### *O Parnaso de Rafael Sanzio*

Rafael Sanzio (1483-1520), um dos mais conhecidos pintores do Renascimento italiano, realizou esta pintura para o palácio do Vaticano entre 1509-10. Ela faz parte de um conjunto de afrescos pintados pelo mesmo artista e encomendados pelo papa Júlio II para decorar as salas por ele habitadas — conjunto este conhecido como *Stanze*.

A composição de Rafael para esta obra de grandes dimensões — 6,70 metros de base — obedece ao formato de arco do teto e ao recorte do vão da porta, desafios dos quais o artista se valeu admiravelmente, criando os dois grupos de figuras à direita e à esquerda da porta, o que ressalta os efeitos ilusionísticos de relevo das figuras em primeiro plano.

<sup>22</sup> *Idem*.



Rafael Sanzio. *O Parnaso*. 1509-1510.

<sup>23</sup> GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 241.

<sup>24</sup> PANOFKY, Erwin. *op. cit.*, p. 31.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 119-120.

<sup>26</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Renascimento italiano*. Lisboa: Presença, 1973, p. 159.

<sup>27</sup> GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 238.

Assim como Michelangelo é considerado um mestre no domínio do corpo humano, Rafael foi visto como o artista que realizou o que as gerações precedentes sempre tentaram: a composição perfeita e harmoniosa das figuras que se movimentam livremente<sup>23</sup>. Para conseguir este equilíbrio, que à primeira vista parece tão natural, os elementos representados à direita têm outros correspondentes no lado esquerdo da pintura; cada movimento corresponde a um contramovimento, o que também é notado no caminho percorrido pelos olhares dos personagens, cujo deslocamento estabelece um fluxo contínuo na composição.

O *Parnaso*, título desta obra, refere-se ao monte Parnaso, designado pelos gregos antigos como morada de Apolo e das Musas. Pela data da obra (1509-10) — anterior à primeira edição da *Iconologia* de Cesare Ripa (1593) — pressupõe-se que as fontes mitográficas consultadas por ambos poderiam ser as mesmas, visto que algumas das Musas da pintura de Rafael podem ser identificadas pelos seus atributos descritos no livro de Ripa. Além disso, os dois viveram na Itália em cidades próximas, ainda que em épocas diferentes — o abade Cesare Ripa viveu em Perúgia, cidade próxima de Florença, onde Rafael viveu a maior parte da sua vida.

Muitas publicações já estavam então em circulação<sup>24</sup>: compilações de textos antigos — como os *Mitógrafos* — e os estudos da Academia neoplatônica de Marsílio Ficino, filósofo da corte dos Médicis na Florença do século XV<sup>25</sup>. As teorias que conciliavam a doutrina cristã com as tradições do mundo pagão parecem ter influenciado a ambos — Cesare Ripa e Rafael.

As Musas no afresco de Rafael estão ordenadas e agrupadas harmoniosamente em torno de Apolo, o qual está assentado e tocando uma lira — lira de *braccio*, ou viola de *braccio*, muito usada na época do Renascimento italiano. Apolo olha para o alto, gesto que talvez evidencie sua ligação com o mundo divino, e está coroado de louros, um atributo seu, dos poetas e dos sábios. Ele é a figura central: tem supremacia diante das Musas e dos poetas — estes também quase todos coroados de louros. Pode-se relacionar esta cena a uma cerimônia mencionada por Jacob Burckhardt — a coroação dos poetas<sup>26</sup>. Esta cerimônia simbólica, uma demonstração pública da glória literária, era ambicionada por muitos poetas e humanistas sem, no entanto, se configurar num ritual constante e determinado. Existiu desde o período medieval até os séculos XV e XVI, perdendo pouco a pouco o seu grande valor.

Pode ser que entre as figuras dos diversos poetas estejam representados alguns contemporâneos de Rafael, o que era comum nas pinturas do Renascimento. O processo de criação utilizado pelo pintor, como o de muitos outros do período, baseava-se em muitos estudos preparatórios, desenhos feitos de modelos vivos, para dar mais veracidade à anatomia e à pose das figuras. Isso atestava as recentes conquistas em termos de observação e representação do mundo real, incluindo a perspectiva e o sombreado. A técnica de Rafael, herdada de seu mestre Perugino, era o *sfumato*<sup>27</sup> (a mesma de Leonardo da Vinci): esbatia-se a sombra a fim de evitar uma aparência dura e rígida nas figuras. Percebe-se nas vestimentas o cuidado do artista na representação dos detalhes: as dobras do panejamento, as texturas e as cores e, em especial, o desenho, as linhas ondulantes e suaves que percorrem as figuras e fascinam artistas e conhecedores até os dias atuais.

As Musas representadas por Rafael se dividem na pintura em dois grupos: quatro Musas do lado direito de Apolo, cinco do lado esquerdo, e

ao fundo vários loureiros —árvores das quais são retirados os louros que coroam os poetas. Os penteados e adereços nos cabelos das Musas, assim como alguns detalhes das vestimentas (como a da musa que está de costas), parecem ser mais característicos da época do Renascimento do que da Antigüidade Clássica. Entretanto, de toda a pintura emanam uma leveza e harmonia nas quais Rafael procurou registrar o ideal do Classicismo, deixando transparecer, na obra, sua admiração não só pelo mito, mas por toda a cultura da Antigüidade. Sua pintura certamente influenciou as obras de Appiani e Poussin, embora estas tenham características pertinentes à época em que foram produzidas.

### O Parnaso de Nicolas Poussin

Nicolas Poussin (Villers, 1594 — Roma, 1665) é considerado o maior expoente do Classicismo francês. Viveu quase toda a sua vida em Roma, praticamente os últimos 40 anos — excetuando-se o período de 1640 a 1642, quando esteve em Paris. Buscou seus temas na Sagrada Escritura, na liturgia e, em especial, na Antigüidade. Sua obra influenciou muitas gerações de pintores, como David, Ingres, Corot, Cézanne e Picasso<sup>28</sup>. A paisagem ideal, da qual Poussin foi um dos grandes mestres, era outro tipo de pintura clássica. Fundia dois elementos básicos: desenhos copiados da natureza e um conjunto de convenções pictóricas. Estes desenhos eram feitos nos campos ao redor de Roma, e a finalidade do artista não era a representação do real, mas a representação da natureza de um modo idealizado, imaginando-a como teria sido na Antigüidade, numa remota Idade do Ouro<sup>29</sup>. O Classicismo, tal qual ele o concebia, revestia-se de austeridade, de meticuloso planejamento, em que cada gesto e cada expressão eram significativos — *uma saturação nas atitudes morais e remanescentes do mundo antigo*<sup>30</sup>. Poussin escreveria em 1642: *a minha natureza leva-me a procurar e apreciar as coisas que sinto bem ordenadas, rejeitando a confusão que é contrária e ameaçadora para mim, como as sombras escuras são para a luz do dia.*<sup>31</sup>

O Parnaso de Poussin reflete todos estes valores no mito de Apolo, com o cortejo de suas Musas numa paisagem ideal. A grandiosa composição conta com muitos personagens e toda a cena se reveste de solenidade e gravidade: é o momento da coroação dos poetas, como imaginou o artista. O espaço é ordenado quase simetricamente na distribuição das diversas

<sup>28</sup> Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte moderna*, ao comentar cada um destes artistas, indica a relação de suas obras com a obra de Poussin.

<sup>29</sup> KITSON, Michael. O Barroco. In: *O mundo da arte. Enciclopédia de Artes Plásticas em todos os tempos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 74.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 73.

<sup>31</sup> *Apud* KITSON, M., *op. cit.*, p. 73.



Nicolas Poussin. O Parnaso. s/d.

<sup>32</sup> RIPA, Cesare, *op. cit.*, v. 4, p. 195.

<sup>33</sup> KITSON, M., *op. cit.*, p. 10, 161.

<sup>34</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 161-162.

figuras e cada gesto é calculado. O cortejo das Musas, dispostas em fila horizontal — cada uma com seus atributos —, forma um bloco homogêneo ao fundo.

Poussin parece ter-se baseado quase integralmente na *Iconologia* de Cesare Ripa ou em algum outro dicionário alegórico semelhante, tal a correspondência dos símbolos empregados. Assim como nas outras duas pinturas, Apolo é quase um rei em seu trono: ocupa a cena central, coroado ele próprio de louros, e oferece uma taça da divina fonte a um poeta, enquanto a musa Calíope, com um aro de ouro na cabeça [e tendo] na mão esquerda várias coroas de louros<sup>32</sup>, coroa o mesmo poeta, ajoelhado diante de Apolo. E de onde Calíope retira as coroas de louros? São quatro figuras de Cupidos, seus ajudantes, crianças aladas que conferem à cena um toque de descontração e de leveza. Posteriormente veremos como Visconti utiliza o mesmo recurso ao se apropriar de certos elementos da cena de Poussin — como se as mesmas crianças tivessem se transportado para a *Alegoria à música*. As árvores de louros nos remetem a Rafael, assim como aos poetas e sábios coroados, estes em número de nove, distribuídos pela cena: três à direita, cinco à esquerda e um no centro, sendo coroado por Calíope.

### O Parnaso de Andrea Appiani

A representação das Musas de Andrea Appiani (1754-1817), que se encontra na Villa Reale em Monza, faz referências tanto a Rafael como a Poussin. O Neoclassicismo, estilo artístico a que Appiani se filiou na sua vertente italiana, busca preferencialmente um retorno à Antiguidade grega, princípios expressos pelo teórico neoclássico Winckelmann, em seu livro *Reflections*, em oposição aos estilos Barroco e Rococó — então em voga na Europa, porém severamente rotulados como bizarros ou excêntricos, por serem opostos aos valores clássicos<sup>33</sup>. O que Winckelmann percebia nas esculturas gregas e também almejava no Neoclassicismo era uma *nobre simplicidade, grandeza calma e precisão de contornos*<sup>34</sup>, embora estas características se refiram ao período helenístico posterior e não à Grécia clássica.

O estilo neoclássico teve grande repercussão na Europa e seu maior representante foi o pintor Jaques Louis David (1748-1825), que atingiu o apogeu com sua obra *O Juramento aos Horácios*, em 1784. No Brasil, esta corrente artística frutificou após a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, com a proposta de dedicar-se especialmente à especialidade histórica,



Andréa Appiani. *O Parnaso*. s/d.

atendendo ao desejo das cortes europeias de encomendar telas que documentassem os acontecimentos de seu interesse. O resultado eram *representações fantasiosas que melhor agradavam aos mandatários, importando menos o valor artístico das obras*<sup>35</sup>, no estilo oficial e pomposo adotado pelo Império.

O *Parnaso* de Appiani nos fala das Musas e de Apolo nesta linguagem, em que a composição retangular se assemelha mais a um friso clássico de mármore, como aqueles presentes no Parthenon, de movimentos comedidos. Mesmo as duas Musas dançando parecem estátuas de mármore polido: os olhares estáticos, os contornos nítidos e sem profundidade. As árvores ao fundo remontam às de Rafael, com a fonte jorrando água aos pés de Apolo, o que lembra a fonte divina de Hipocrene, cujas águas trazem a inspiração poética, presente também no *Parnaso* de Rafael. Há algumas referências diretas à *Iconologia* de Cesare Ripa e Appiani pode ter se baseado nele para representar suas Musas. As duas figuras à esquerda, dançando, parecem se referir à musa Clio, da História, com a coroa cheia de louros, e à musa Talia, da comédia, esta última com um semblante alegre e uma máscara da comédia aos seus pés.

A musa Melpômene, da tragédia, é a que olha fixamente para Apolo, com a mão esquerda apoiada em uma máscara própria da tragédia — seu semblante é grave; a expressão, solene — traços peculiares desta Musa. Apolo é a figura central: toca uma lira antiga e está coroado de louros, como mostras de sua ligação com o mundo divino. As Musas de Appiani vestem túnicas que remetem à Antiguidade grega, provavelmente influenciadas pelas representações da estatuária antiga. A semelhança das vestes é nítida, com a representação de tecidos que colam ao corpo e acentuam ainda mais as formas femininas.

Mais importante que identificar por completo as Musas ou os outros personagens nas pinturas precedentes, é percebê-las como referências no trabalho de Visconti, que pode ser definido como um artista eclético. Em sua obra, ele amalgamou várias influências e foi também um estudioso e um erudito, como se pode perceber nas outras decorações do Teatro Municipal. Por isto mesmo, recriou no seu painel do *foyer* cada uma das Musas, com características que têm origem numa tradição iconográfica vinda do Classicismo, como se procurou demonstrar na análise das imagens dos *Parnasos* de Rafael, de Appiani e de Poussin, e no livro *Iconologia* de Cesare Ripa, onde há uma compilação destas mesmas tradições.

## A feminização da cultura e a desconstrução do mito de Apolo

Mesmo com a crescente industrialização do final do século XIX e a abertura de novos campos de profissionalização, no discurso de vários setores sociais destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho<sup>36</sup>. Este discurso pretendia direcionar a mulher apenas à esfera da vida privada, seguindo modelos teóricos derivados das concepções médicas vitorianas, do pensamento do filósofo francês Jean Jacques Rousseau e das concepções religiosas vinculadas à igreja católica.

Todos estes conceitos convergiam para um único ponto: o trabalho da mulher fora de casa destruiria a família, pois a mulher se desinteressaria da maternidade e do casamento; em conseqüência, os laços familiares seriam afrouxados, debilitando a raça, pois as crianças cresceriam sem a vigilância constante das mães.

<sup>35</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *A missão artística francesa e seus discípulos. 1816-1840*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 23.

<sup>36</sup> RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000, p. 585.

<sup>37</sup> PORTER, Roy. A história do corpo. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 315.

<sup>38</sup> RAMOS, Maria Bernardete. O mito de Adão revisitado: acerca do masculino e do feminino na cultura da nação. *Faces de Eva*, Lisboa, n. 7, 2002, p. 55.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 55-56.

<sup>40</sup> LE RIDER, Jacques. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 263-268.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 264.

<sup>42</sup> *Idem, ibidem*, p. 265.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 181.

Entretanto, se a sociedade europeia da longa duração foi um patriarcado e ainda conserva, pelo menos, muitas cicatrizes<sup>37</sup>, no fim do século XIX observou-se uma alteração neste quadro, o que foi chamado por alguns teóricos de crise de identidade masculina, derivada dos efeitos do feminismo e das implicações do trabalho moderno, que alteraram os papéis tradicionais de ambos os sexos<sup>38</sup>. No decurso de duas gerações, entre 1870 e 1914, as mulheres se modificaram, reclamaram sua cidadania — queriam ganhar a vida fora do lar —, e a educação feminina já era uma nova realidade. Essa mulher independente era o inverso da mulher doce e submissa, cultuada até então pelo discurso oficial de filósofos e religiosos.

Por outro lado, as novas exigências da industrialização e da democracia causavam muitas perturbações econômico-sociais, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos. Isso alterou drasticamente a vida dos homens: com suas tarefas repetitivas e monótonas nas fábricas, eles já não encontravam no trabalho o que pudesse realçar suas qualidades tradicionais — força, coragem, plano à distância, golpes de esperteza no traçado do espaço aberto da caça.<sup>39</sup> A feminista austríaca Rosa Mayreder (citada por Jacques Le Rider<sup>40</sup>) apontava, em um ensaio de 1905, que o homem se encontrava enfraquecido, pois ainda permanecia preso à tradicional divisão do corpo e do espírito. Além disto, ele não era capaz de conciliar suas exigências intelectuais com seu papel sexual, o que o levou a considerar a mulher como uma ameaça ou um objeto a conquistar<sup>41</sup>. Para Rosa Mayreder, o movimento feminista não era somente um movimento de conquista ou de revolta: o feminismo nasceu porque as mulheres deviam reconstruir toda uma cultura sobre as ruínas abandonadas pelos homens<sup>42</sup>. Estes haviam deixado todos seus baluartes e o mundo moderno sofria muito mais pelo vazio resultante da perda dos valores masculinos do que pela autoridade masculina. Caberia às mulheres modernas a grande tarefa de reconstruir o diálogo entre ambos os sexos e preencher aquele vazio deixado pela falência do patriarcado<sup>43</sup>.

Jacques Le Rider faz uma análise cuidadosa do *fin-de-siècle* da Áustria, profundamente marcado por esta crise no sentimento de identidade na modernidade e pelas estratégias de restauração. Para tanto, ele leva em conta a obra de vários intelectuais e artistas que ali viveram e atuaram — dentre os quais, o filósofo Friedrich Nietzsche e o psicanalista Sigmund Freud —, que lhe serviram de guia para suas análises. Para Le Rider, a obra de outros pensadores atuantes nesta época em Viena, onde a desconstrução do masculino se fez presente, apontam para várias direções: seja na direção de uma crítica antifeminista, seja na de uma aspiração a um mundo onde as divisões tradicionais do sexo fossem abolidas, sugerindo muitas vezes um retorno ao matriarcado.

O sentimento de solidão surgido como um dos males do individualismo — já apontado na obra de Nietzsche — permeia a obra de muitos poetas e intelectuais do período e é, de acordo com Le Rider, um dos fenômenos mais ambivalentes da condição moderna [...] vivenciada sob a forma de uma crise no sentimento de identidade.<sup>44</sup> As reações a esse sentimento de solidão e ao de fragilidade produziram utopias como a do misticismo, da genialidade e do narcisismo, as quais pretendem abolir a divisão do masculino/feminino e tendem a um ideal andrógono, aspiram à destruição de um eu que sofre [...] e à recriação de um eu mais perfeito.<sup>45</sup>

A obra do compositor Richard Wagner, tão cara aos simbolistas, é marcada por esta utopia do andrógono<sup>46</sup>. Um ano ou menos antes de sua



morte, Wagner redigiu poucas linhas de um ensaio cujo título era *Acerca do masculino e do feminino na cultura e na arte*, onde a seguinte frase aparece: *Uma cultura não poderia atingir a perfeição a não ser que abolisse a separação entre o masculino e o feminino*.<sup>47</sup>

A feminização da escrita como uma das manifestações da feminização da cultura também é percebida por Le Rider nas poesias de Mallarmé, Baudelaire, Hoffmannsthal e Félix Dörmann — este influenciado pelas mulheres frágeis das pinturas pré-rafaelitas e alvo preferido das críticas da estética antifeminista<sup>48</sup>.

O pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918), atuante desde 1894, com a encomenda dos afrescos para a nova Universidade de Viena, teve sua obra duramente rejeitada pelos professores e a deixou inacabada: longe de exaltar o papel das ciências a serviço do progresso, ele traduziu nos afrescos uma visão aterradora de uma humanidade entregue a forças poderosas, representadas por uma *feminilidade matriarcal*<sup>49</sup>. A obra de Klimt é emblemática na tradução das ambigüidades do feminismo: às vezes é decorativa e consoladora; outras vezes, ameaçadora e destrutiva — como nas suas telas povoadas de *femmes fatales*. Estas figuras também fazem parte do imaginário do *fin-de-siècle*: Salomé, a princesa judia que obteve a cabeça de São João Batista como prêmio de uma dança, foi tema para uma novela de Flaubert, uma peça teatral de Oscar Wilde, uma ópera de Strauss em 1905, e muitas representações nas telas de artistas da época.

A desconstrução do masculino ou de uma cultura masculinizada é viril, paralelamente ao crescimento do feminino ou da feminização da cultura na transição do século XIX, apontada por Jacques Le Rider, pode ser percebida nas representações das imagens das Musas aqui apresentadas. Nos *Parnaso* pintados respectivamente por Rafael Sanzio, Andréa Appiani e Nicolas Poussin, o deus Apolo se reveste de toda a sua majestade no centro do grupo das Musas, assentado como se fosse um rei em seu trono, simbolizando ao mesmo tempo a supremacia do deus Sol e da figura masculina no patriarcado. É a mesma concepção nas três obras: as Musas parecem se submeter a Apolo, pois se agrupam em torno dele; algumas o olham com veneração. Nestas obras, a concepção de todos os elementos e personagens gira em torno da figura de Apolo, cuja supremacia parece inquestionável pela sua posição central. Como foi demonstrado na iconografia de Apolo, as fontes mitográficas muitas vezes o associavam ao deus solar e sua representação, a partir do Renascimento, fazia uma analogia com o próprio sistema solar, cujos nove planetas de sua órbita eram associados às nove Musas.

No painel *Alegoria à música* de Visconti, há um deslocamento da figura de Apolo, que se coloca à esquerda da composição, tocando uma flauta transversa. Ele olha para as Musas obliquamente, ao mesmo tempo em que toca a flauta e, neste olhar, estabelece uma relação de cumplicidade com todo o grupo. As figuras dominantes e centrais no painel de Visconti são as Três Graças, nuas e abraçadas entre si e talvez proporcionalmente bem maiores que a figura de Apolo. Acima delas, a musa Polímnia, tocando uma grande lira, também é uma figura majestosa, reiterada por duas grandes asas abertas e uma luz dourada na qual sua figura nua se esvanece — causando um impacto visual — e pela posição de superioridade ante as outras, suas irmãs. Todo o espaço da composição de Visconti é ocupado pela figura das Musas, distribuídas em grupos e unidas pelo ritmo sinuoso que sugere a própria música.

<sup>47</sup> Apud LE RIDER, Jacques. *op. cit.*, p. 181.

<sup>48</sup> LE RIDER, Jacques. *op. cit.*, p. 185-188.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 191.

É possível fazer uma analogia do deslocamento da figura de Apolo no painel de Visconti com a desconstrução do masculino no campo da cultura ocorrida na transição do século XIX para o XX e que representa o que alguns teóricos, a exemplo de Jacques Le Rider, chamaram de crise de identidade masculina. O termo que esse autor usou para definir a obra de Gustav Klimt — *o matriarcado estético*<sup>50</sup> — também pode ser aplicado à obra *Alegoria à música*, pela supremacia das figuras das Musas e das Três Graças em relação à figura de Apolo. Se anteriormente a superioridade e o poder de Apolo eram inquestionáveis nas obras de Poussin, Rafael e Appiani, no painel de Visconti este deus se torna uma figura quase secundária.

As nove Musas e as Três Graças ocupam o grande painel: movimentam-se em ritmos ondulantes, tocando instrumentos musicais, e exibem os grandes corpos nus — orgulhosas de sua beleza e sem vestígios de pudor. Se o recurso do distanciamento temporal mencionado anteriormente, por um lado, as transforma em mulheres idealizadas e longínquas, remetendo-as à Antigüidade; por outro não elimina totalmente a sensualidade de seus corpos. Em uma época marcada pelos profundos questionamentos acerca dos papéis tradicionais de ambos os sexos, as Musas e as Três Graças de Visconti são também a expressão daquela feminização da cultura e da desconstrução do masculino na passagem do século XIX para o século XX.



*Artigo recebido em fevereiro de 2005. Aprovado em maio de 2005.*