

*por Eduardo  
Duarte* **O NU NO ROMANTISMO E NO  
NATURALISMO PORTUGUÊS**

**Resumo**

Devido ao Concílio de Trento (1545-1563) a arte portuguesa explorou muito pouco a temática do nu e da sexualidade. Raros são os exemplos desta no século XVI e seguintes. Na verdade, a arte portuguesa não tem qualquer Vénus, como se encontra em Itália ou em França. Ainda no século XIX, com o Romantismo e o Naturalismo, permaneceram raros os nus, mas algumas propostas interessantes surgiram, como as pinturas de Metrass, Marques de Oliveira e José de Brito ou as esculturas de Anatole Calmels, Simões de Almeida, Soares dos Reis e Teixeira Lopes.

**Abstract**

Due to the Council of Trent (1545-63) the Portuguese art seldom explored the nude subject and the sexuality. Rarely we find examples of this theme during the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. Indeed, in Portuguese art there are no Venus, as they are in Italy or in France. During the nineteenth century, with Romanticism and Naturalism, the nude remained rare, but some interesting proposals have emerged, such as the paintings of Metrass, Marques de Oliveira, José de Brito or the sculptures of Anatole Calmels, Simões de Almeida, Soares dos Reis and Teixeira Lopes.

Portugal teve sempre um enorme problema com os nus, sejam eles masculinos ou femininos. Uma rápida incursão pela nossa história da arte revela precisamente este facto: o da sistemática recusa pela representação do nu ou, no máximo, pelo seu aparecimento de forma muito mitigada. Os nus portugueses estão quase sempre tapados na zona genital e muitas vezes revelam-se apenas de costas. Na verdade, o tema artístico do nu e do corpo, em termos gerais, foi dos menos explorados na pintura e na escultura portuguesas.

Pensamos que são duas as principais razões que justificam este panorama. Em primeiro lugar, devemos apontar a falta de uma cultura estética e artística que valorizasse o tema do corpo humano, como se observa, por exemplo, em Itália e também em França, neste caso por evidente influência transalpina. O nosso classicismo foi, a vários níveis, *sui generis* quando conseguiu a proeza de o ter sido sem a temática do corpo e do nu<sup>1</sup>.

Em segundo lugar, o célebre Concílio de Trento (1545-1563) moldou todo o pensamento religioso, estético e artístico português de forma indelével até, pelo menos, à nossa contemporaneidade. À excepção dos trabalhos académicos dos séculos XIX e XX e da arte deste último século, a representação do corpo e do nu sempre foi uma questão moral, proibindo-se a “lascívia” e os temas “desonestos”<sup>2</sup>. Naturalmente, estavam proibidas as “jóias eróticas”, os “vestígios de sexo” e a “elegância profana e vã” em todas as imagens religiosas<sup>3</sup>. O discurso religioso era quase sempre obsessivo na defesa dos cristãos diante dos perigos do adultério e da fornicação, como estava expresso no Sexto Mandamento. Esses pecados eram “besta fera e fogo de enxofre fedorento, que tanto abrasa as terras, as almas, e corpos”<sup>4</sup>. Por tudo isto, o corpo era entendido unicamente como uma entidade moral e nunca como uma expressão material e artística.

Deste modo, não nos espanta que o nosso maneirismo português não pos-

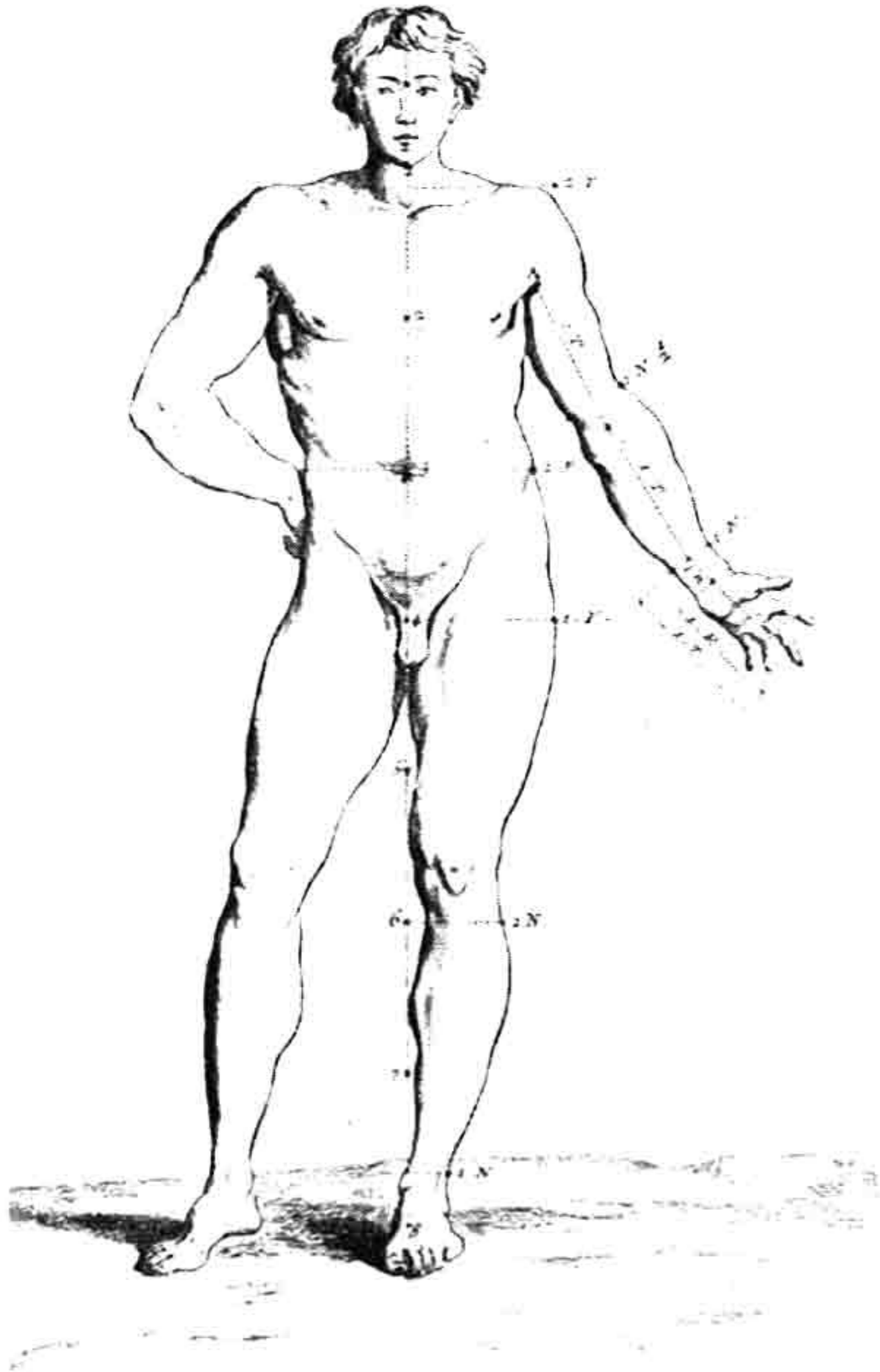
---

1 Vd. a este propósito PEREIRA, José Fernandes – *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. Lisboa: Edição de Autor, 1999.

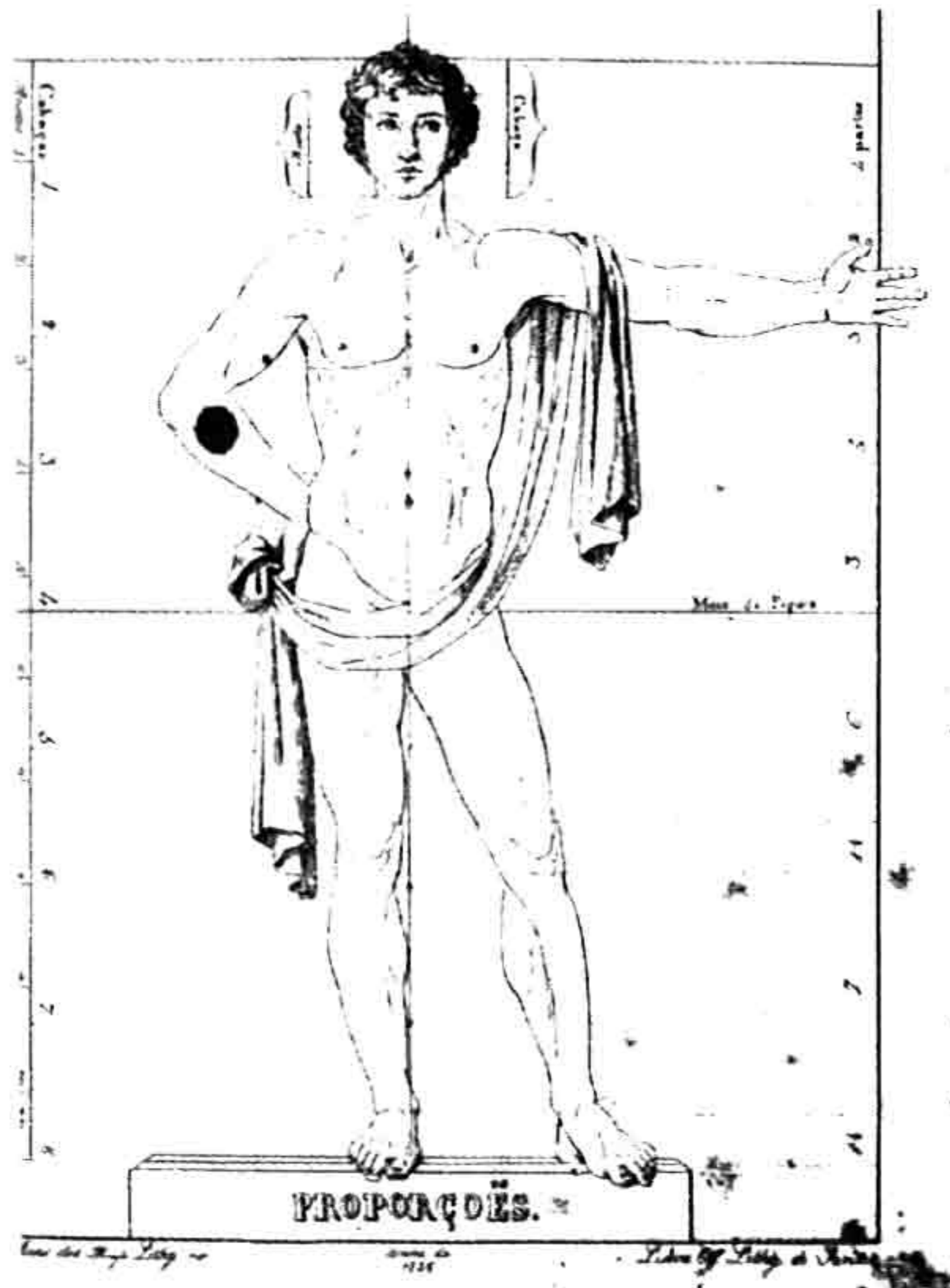
2 REYCEND, João Baptista – *O Sacrosanto, e Ecuménico Concílio de Trento em Latim e Portuguez*. Tomo II. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781, pp. 353 e 355. As questões artísticas estão expressas na XXVª Sessão do Concílio de Trento de 1563.

3 CARDOSO, José – *O IV Concílio Provincial Bracarense e D. Frei Bartolomeu dos Mártires (Introdução, versão em vernáculo e anotações)*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1994, pp. 200-201.

4 MÁRTIRES, D. Frei Bartolomeu dos – *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*. 15.ª ed. Fátima: Ed. do Movimento Bartolomeano, 1962, p. 117. [1.ª ed. de 1564].



*Encyclopédie Méthodique*, 1791



*Método das Proporções e Anatomia*, 1836

sua qualquer “teor de erotismo”<sup>5</sup>, que era, recorde-se, muitas vezes visível na arte italiana, francesa e alemã do século XVI. De todas as nossas obras do período maneirista, apenas dois exemplos podem ser apontados, ambos, significativamente, do mesmo pintor: o espanhol Francisco Venegas (falecido em 1594)<sup>6</sup>. Na tábua intitulada *Santa Maria Madalena Penitente*, Igreja da Graça, Lisboa (c. 1590), observa-se a santa com o tronco despido (absolutamente inédito em Portugal). Contudo, a nudez feminina é idealizada - os seios são ideias de seios e não verdadeiros seios. Mas, principalmente o que se observa na tábua é a luz divina, que vem do alto, que desmaterializa o corpo de Maria Madalena numa matéria diáfana e de reflexo espiritual. O corpo da santa, que nunca consegue verdadeiramente sê-lo, é colocado na mais pura ortodoxia da luz de Deus que tudo molda e condiciona. Deste modo, pensamos que esta obra só numa primeira impressão é uma “irreverente exploração do erótico.”<sup>7</sup>

Também de Venegas é um pequeno desenho intitulado *O Amor Virtuoso castigando a Fortuna* (MNAA, inv.º 667, 145x93 mm), com um claro pendor “para-erótico”<sup>8</sup> maneirista. Porém, o desenho permaneceu uma peça de atelier do artista, um exercício e talvez um devaneio gráfico, que, naturalmente, em Portugal, nunca podia ter sido transposto para uma tela e muito menos apresentado ao público...

Também de pendor erótico é outra *Santa Maria Ma-*

5 Vd. SILVA, Jorge Henriques Pais da – *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982, p. 22.

6 Sobre Francisco Venegas vd. SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 240-242. Outras obras do mesmo autor tratam da pintura maneirista em Portugal, onde este pintor se insere.

7 Ibid., p. 240.

8 Ibid.

*dalena*, na Igreja Matriz de Loures (c. 1570) de Lourenço de Salzedo, mestre de origem sevilhana e educação romana<sup>9</sup>. Neste caso, o erotismo é mais acentuado que na *Madalena* de Venegas, porque mais subtil: em vez do corpo desnudado, surge um seio descoberto que, de forma naturalista, contrasta com a roupa.

Como afirmámos, a questão moral do corpo em Portugal era essencial. Tomemos, por exemplo, a gravura do modelo nu da *Encyclopédie Méthodique* (1791) que Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) copiou para o seu livro intitulado *Método das Proporções e Anatomia* (1836).

O escultor, teórico, professor e director da Academia de Belas-Artes de Lisboa em vez de representar o modelo de frente e despido, como no exemplar francês, representa-o com um pano que, seguro na mão direita e repousando sobre o braço esquerdo, lhe cobre os genitais, como se fosse uma toga.

O corpo feminino ainda era mais difícil de representar. Na verdade, o primeiro nu da arte portuguesa é o *Nu de costas* (1855), pintado por Francisco Metrass (1825-1861)<sup>10</sup>.

O pintor romântico pintou o modelo como se fosse, afinal, *Vénus de Milo*, mas vista de costas. A nossa *Vénus*, bem portuguesa no pudor de não mostrar o corpo, surgiu somente em meados do século XIX. Evidentemente, nunca conhecemos nenhuma *Vénus* à maneira de Giorgione, Ticiano ou Canova, com a célebre *Paulina Borghese* (1804-08) ou a *Ninfa adormecida* (1821).

A ideia de Metrass é profundamente clássica, mas também deve ser entendida no contexto dos daguerreótipos que o pintor conheceu e realizou. Na época, em França eram frequentes as poses de mulheres deitadas, despidas e exibindo, muitas vezes, orgulhosamente a sua nudez, sobre peles de leopardo, como no quadro de Metrass, ou próximas de estatuetas de *Vénus*.

Apesar de tudo, Metrass usou com alguma frequência o tema da nudez, como na mãe de *Só Deus* (1856) e na *Viúva junto do cadáver do esposo*. Ambas as mães surgem numa nudez repleta de luz, que desmaterializa a carne e as transforma em modelos e exemplos puros e morais. A nudez da *Viúva* é apenas aparente, com a blusa quase a cair e prestes a revelar o seio e além disso é ainda quebrada pela absoluta brancura desse tecido.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 234-237.

<sup>10</sup> DUARTE, Eduardo – Memórias Clássicas de um Romântico. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBAUL, n.º 1, (2000), pp. 16-27.



Metrass, *Jornal de Belas-Artes*, n.º 4, 1857

Mas os mais interessantes nus de Metrass são alguns desenhos para o *Jornal de Belas-Artes* (1857-1858), nos quais, com uma inusitada liberdade, representa conjuntos de mulheres totalmente despidas sobre densa vegetação exótica. A composição das jovens, na verdade, ninfas da natureza, revelam um decorativismo e mesmo um erotismo que não existiam antes. As poses e os ritmos curvilíneos desses nus femininos recordam algumas linhas e ritmos da *Arte Nova*<sup>11</sup>. A liberdade dessas pequenas figuras é notável, mas a sua existência justifica-se por se tratar de um periódico com elevada qualidade gráfica, no qual vários artistas colaboraram; pela reduzida dimensão dos registos gráficos e, por fim, por serem desenhos, faltando-lhes o elemento cor nos corpos nus.

Pensamos que o Naturalismo apresenta, entre outras características, mais ou menos consensuais, uma diferente forma de abordar as texturas, seja na pintura ou na escultura. Como seria de esperar, durante o naturalismo o corpo deixa de estar envolto na habitual luz religiosa e moral, para ser corpo e carne. Por outro lado, os modelos femininos tendem a ser modelos concretos - uma influência do ensino académico francês da época que estava a entrar nas academias de belas-artes portuguesas -, e não apenas referências a esculturas, gessos ou gravuras como havia sido até então<sup>12</sup>.

Assim, um dos mais importantes pintores desse período, Miguel Ângelo Lupi (1826-1883)<sup>13</sup> realizou al-

11 Idem – *Desenho Romântico Português. Cinco Artistas Desenham em Sintra*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Liberdade, 2006, pp. 549-550. [Tese de Doutoramento em Ciências da Arte].

12 Idem – Simões de Almeida (Tio) Desenhador e Professor. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBAUL, n.º 2, (2001), pp. 20-36.

13 Para este pintor Vd. SILVEIRA, Maria de Aires; TAVARES, Cristina Azevedo – *Miguel Ângelo Lupi (1826-1883)*. Lisboa: Instituto Português de Museus - Museu do Chiado, 2002. [Catálogo da exposição de Miguel Ângelo Lupi, no Museu do Chiado, de 28 de Fevereiro a 26 de Maio de 2002].

## O Nu no Romantismo e no Naturalismo Português

guns quadros onde é evidente essa maior aproximação ao corpo da mulher real, como *Academia (Nu feminino)* (c. 1861-63)<sup>14</sup>, *A sesta ou recordação de África* (1863)<sup>15</sup> e *Tarquínio e Lucrecia ou A violação de Lucrecia*, cópia de Giovanni Bilivert, do século XVII<sup>16</sup>. Principalmente nos dois primeiros óleos é evidente que estamos diante de mulheres concretas. No caso de *A sesta ou recordação de África* existe ainda uma significativa carga erótica, nos seios demasiado protuberantes, na mão esquerda sobre o ventre e, claro está, nos tecidos da cama e do quarto.

Se a nudez do modelo feminino era já relativamente pacífica na época, a masculina foi severamente criticada no que respeitava ao nu integral. O caso mais interessante terá sido *O Amor da Pátria* no *Frontão da Câmara Municipal de Lisboa* (1878-82), do escultor francês Anatole Calmels (1822-1906)<sup>17</sup>. Aquilo que em França era normalíssimo, em Portugal foi severamente criticado. Na verdade, *O Amor da Pátria* é representado por um jovem na posição frontal que, apesar de segurar uma bandeira, não está decentemente coberto pelo pano, como seria de esperar. A figura, como, aliás, todas as de Calmels, é de uma imaculada qualidade, mas entrou no anedotário lisboeta, graças à sua nudez integral, o que é revelador da confusão que o nu ainda provocava na sociedade da época<sup>18</sup>.

Ao invés da polémica do frontão da Câmara, *O Génio da Independência*, no *Monumento aos Restauradores* (1877-1886), escultura de Alberto Nunes (1838-1912), é, sem dúvida, português no acto de pudicamente se cobrir com a bandeira que ostenta.

Na escultura do século XIX podemos ainda recordar outros exemplos de nudez na obra de Soares dos Reis (1847-1889) e de Simões de Almeida, Tio (1844-1926). Do primeiro, é o célebre ícone da escultura nacional *O Desterrado* (1872), no qual o nu é, classicamente, assumido e total. Mas como uma peça clássica que é, a nudez do jovem assume-se perfeitamente idealizada. Registe-se

14 Ibid., p. 119, n.º do catálogo 56. Vd. igualmente vários desenhos nas pp. 120-121.

15 Ibid., p. 147, n.º do catálogo 102.

16 Ibid., p. 167, n.º do catálogo 131.

17 DUARTE, Eduardo; MEGA, Rita – Frontões e Tímpanos dos séculos XIX e XX em Lisboa. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBAUL, n.º 11, (2008), pp. 154-178.

18 Ibid., pp. 170-171.

ainda que a sua nudez está algo escondida, como que ocultada pelo seu próprio corpo, que se enrola sobre si mesmo, num belo e clássico contraposto.

De Simões de Almeida são, por exemplo, as esculturas *O Malmequer* (1872) e *Puberdade* (1877). Na primeira, a jovem é tratada como se fosse uma pequena Vénus, com o tronco idealizado e despido, enquanto a cintura e as pernas estão, como na *Vénus de Milo*, cobertas por um tecido que, apesar de estar a cair, ainda pouco revelou do corpo da rapariga que segura um malmequer. Já a *Puberdade* é bastante mais ousada, mostrando uma jovem nessa condição que, totalmente nua, tenta ocultar, com os braços, os seios, mas que, inevitavelmente, revela toda a restante nudez. A escultura, como se imagina, não passou despercebida na época, afirmando o escritor, crítico e historiador de arte Sousa Viterbo que ela ofendia a “pudicícia portuguesa”<sup>19</sup>.

Também Teixeira Lopes (1866-1942) sempre revelou as suas belas mulheres despidas próximas da realidade, como, por exemplo, se constata no seio maternal e carnal de *A Viúva* (1893) ou a escandalosa *Verdade no Monumento a Eça de Queiroz* (1903).

Na pintura naturalista assume particular destaque a nudez do tronco feminino de *Céfalo e Prócris* (1879) de Marques de Oliveira (1853-1927), cujo tronco e seios da bela mulher morta são extraordinariamente tácteis, apesar de estar envolta, como uma Vénus, num tecido branco que lhe cobre a cintura e as pernas.

Mas talvez seja no quadro *Mártir do Fanatismo* (1895), de José de Brito (1855-1946)<sup>20</sup>, que está representada a nudez mais perturbadora, devido ao seu forte sentido erótico e até, imagine-se, com alguns laivos de sadismo. Na verdade, se a arte portuguesa no século XIX sempre foi bastante púdica na representação da nudez, nesta pintura de grandes dimensões (2500 x 2900 mm), realizada em Paris, Brito inseriu-se na grande pintura histórica com uma cena passada numa câmara de tortura da Inquisição, uma instituição típica e tristemente Ibérica.

Pelos trajés dos membros do Santo Ofício, a cena decorre no século XVI. A mulher, uma belíssima modelo, está fortemente iluminada, como estivesse

---

19 DUARTE, Eduardo – José Simões de Almeida (Tio). In *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 44.

20 SILVEIRA, Maria de Aires – Pintura de História. In *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus - Museu do Chiado, 1994, p. 164.

## O Nu no Romantismo e no Naturalismo Português

num écran de uma lanterna mágica<sup>21</sup>, mas essa forte luz é algo metafísica e parece simbolizar a pureza e a verdade de todas as vítimas diante dos seus carrascos. A mártir, colocada como se fosse metaforicamente Cristo<sup>22</sup>, está sobre um potro (espécie de banca ou leito de ripas que possuía cordas accionadas por manivelas). Neste caso concreto, a tortura é assustadora, porquanto as mulheres, até pela sua “honestidade”, como referia eufemisticamente o próprio Regimento da Inquisição, deveriam ser atormentadas na polé (uma corda na qual o prisioneiro era içado e sacudido violentamente)<sup>23</sup>. Estas questões de rigor histórico não se colocavam no espírito do pintor, cuja preocupação parece ter sido mostrar uma cena histórica plausível e sobretudo veicular um forte espírito anti-clerical.

Despida e desprotegida, a mulher sofre as sevícias de três inquisidores e de dois torturadores. Curiosamente, nenhum dos homens olha para ela, revelando um zelo absoluto e fanático e total indiferença pela beleza carnal e humana. Apenas o espectador tem consciência, simultaneamente, do horror da cena e da beleza da mulher. Com este quadro de notável nudez a arte portuguesa aniquilou as prescrições tridentinas da célebre XXV Sessão.

Depois de *Mártir do Fanatismo*, toda a nudez feminina é, uma vez mais, tendencialmente idealizada. Tomemos, por exemplo, *Camões e as Tágydes* (1894) de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) ou *A Ilha dos Amores* (1907) de José Malhoa (1855-1933), nos quais,



José de Brito, *Mártir do Fanatismo*, 1895

21 SILVEIRA, Maria de Aires – Pintura de História. In *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus - Museu do Chiado, 1994, p. 164.

22 Ibid.

23 Saraiva, António José - *Inquisição e Cristãos-Novos*. 4.<sup>a</sup> ed. Porto: Editorial Nova, 1969, p. 88

dentro de um cânone tipicamente feminino, se observam mulheres algo idealizadas com as ancas largas, como surgem em inúmeros desenhos e pinturas de academias. Mais natural, mas ainda idealizada, é a nudez de *Amor e Psyché* (1891) de Veloso Salgado (1864-1945)<sup>24</sup>. A mulher, loura e totalmente nua, é belíssima na sua carnalidade e alvura. O *Amor*, de lado e pudicamente tapado, é também um modelo plausível. O par amoroso está envolto, por citações da Antiguidade e por uma luz branca e irreal que sublinha o simbolismo da obra e lhe confere um carácter escultórico.

É precisamente essa luz, mas mais intensa e vaporosa, que voltamos a encontrar em *Perfume dos campos* (1899) de Luciano Freire (1864-1935)<sup>25</sup>. Uma jovem que parece ter há pouco passado a puberdade, e não uma mulher como nas anteriores obras, está envolvida numa luz branca, irreal e brumosa. A rapariga coberta por um tecido fino e diáfano, que esconde e, simultaneamente, revela a sua nudez, nunca consegue ter um sentido erótico. Afinal, nessa luta quase constante, a nudez perde para a luz que, uma vez mais, desmaterializa o corpo e a carne. A luz, já não a divina, mas a civilizacional e simbólica do *Fim de Século* e da *Arte Nova*, é uma vez mais valorizada e brilhante diante da matéria corporal.

---

24 Silveira, Maria de Aires, *Simbolismos*, In *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, p. 172

25 Ibid.