

XXII Colóquio
Brasileiro de
História da Arte

No Verão de Eliseu D'Angelo Visconti

Me. Mirian Nogueira Seraphim

***No Verão* de Eliseu D'Angelo Visconti**

Me. Mirian Nogueira Seraphim

UNICAMP

O presente trabalho, através da análise da pintura *NO VERÃO* (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944), pretende abordar questões evitadas pelos críticos de arte, sobre o assunto mais recorrente no início da carreira do pintor: o nu adolescente.



***No Verão*, Eliseu d'Angelo Visconti, 1894**

Segundo o biógrafo e amigo do pintor, Frederico Barata: “A vida artística de Eliseu Visconti, a rigor, só compreende duas grandes fases: a anterior e a posterior ao casamento, ou seja a de antes de conhecer D. Louise e a de após,

...”¹ Embora a maioria dos autores aponte os anos de 1900 ou 1902, como data deste enlace, o Sr. Tobias Visconti, filho do pintor, afirma que, oficialmente, o casamento só aconteceu em 1908. Realmente, pode-se perceber a mudança radical nos temas do mestre, somente a partir desta última data, quando começam a aparecer os primeiros retratos de Louise, e de Yvonne, filha do casal.

Embora muitos nus de Visconti, não estejam datados, acredito que todos os de cavalete sejam anteriores a 1908. Pelos menos, todos os datados o são, especialmente dos anos que o pintor passou em Paris, como primeiro bolsista da República Brasileira (1893-1900). Apenas nas grandes decorações, como as do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, vemos nus de Visconti com datas bem posteriores. Uma exceção seria *Primavera*, um de seus nus adolescentes que é indicado como sendo de 1912. Mas não necessariamente, pois esta data é apontada por ter sido o ano de sua inclusão no Salão Oficial do Rio de Janeiro. E, outras obras de Visconti, expostas neste mesmo salão, já haviam sido pintadas anos antes.

Até 1908, o nu foi, incontestavelmente, a preferência temática de Visconti, e mais especificamente o nu adolescente. Isto já foi apontado por Gonzaga Duque, o crítico brasileiro mais conceituado em sua época, que escreveu em 1901:

Em Visconti, o assunto que mais se repete é o da representação d'adolescência, que parece o encantar, desde a sua primitiva maneira de pensionista na Europa. (...) esses motivos, de difficilima reprodução, constituem a accentuada característica do seu individualismo que se destaca, em conjunto, pela pureza d'uma arte desviada das perturbações eroticas da contemporaneidade, arte serena e humana ...²

¹ FREDERICO BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*. 1944, p. 82, 83.

² GONZAGA DUQUE. *Eliseu Visconti*. In: *Contemporâneos*. 1928, p. 25, 26.

Assim como Gonzaga Duque e a maioria dos críticos da obra de Visconti, também, Francisco Acquarone, em 1939, aborda o assunto da mesma forma, sendo aqui bastante específico em relação à espiritualização do tema:

Outra característica de Visconti é a sua tendência para interpretar a adolescência. (Novo traço da delicadeza de suas aptidões).

E que lindas, que encantadoras crianças soube pintar Visconti! As figurinhas gregas da antiguidade, as bailarinas, toda a representação primaveril da vida encontram no velho artista o seu fiel intérprete. “Gioventú”, a “Dansa”, o “Beijo” e muitas e muitas outras constituem uma série esplendida de graça e de espiritualidade.³

Sempre que se referem aos nus adolescentes de Visconti, os críticos usam termos tais como: *inocente, ingênua, pura, casta, imaculada; delicadeza, encanto, poesia, calma; e até mesmo etérea e transcendente.*

No entanto, é possível encontrar comentários bem diversos em relação a outros nus de Visconti, que não representem, especificamente, uma adolescente ou mesmo criança. O mesmo Acquarone, no 7º fascículo de *Primores da Pintura no Brasil*, comenta uma obra de Visconti: “Nú (0,80 X 0,65 m. – Galeria Particular)”, reproduzida ali em cores:

Há, na ambiência da tela, uma exaltadora sensação de calor, mercê do colorido forte e quente em que ela está envolvida. – O vermelho predomina em tudo (...) Como resultante dêsse abrasamento de tons, fica a impressão de forte sensualismo.

Aquêlê corpo, jogado negligentemente sobre o leito, exuberante de forma e de vida, mal velado pela gase que lhe cobre as pernas, desperta, com efeito, a flama lasciva, criadora de tantas obras de arte.⁴

³ FRANCISCO ACQUARONE. *História da Arte no Brasil*, 1939, p. 216.

⁴ F. ACQUARONE & A. QUEIROZ VIANA. *Primores da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, fasc. 7º.

E podemos notar que este vermelho abrasador que desperta o sensualismo está presente em várias outras obras suas. Além da sensualidade absolutamente natural do nu adolescente viscontiano, raramente reconhecida pelos poucos críticos que se dispuseram a comentar-lo, a tela *No Verão*, especificamente, nos traz ainda a possibilidade de estudar a representação da intimidade homoerótica entre as mulheres.

Vejamos, primeiramente, algo sobre a história da obra: *No Verão* é uma pintura a óleo sobre tela, medindo 58,9 cm de altura e 80,4 cm de comprimento, está assinada e datada no canto inferior direito: *E. Visconti*, e logo abaixo, *Paris, 1894*.

O registro mais antigo que se tem da pintura é sua exibição no *SALON DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS*, ou seja, o *SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES*, juntamente com a tela *A leitura*, em 1894, o segundo ano do estágio de Visconti em Paris.

Logo a seguir, ela aparece no Catálogo da EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES do Rio de Janeiro, inaugurada em 1º de outubro de 1894, pela ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (ENBA), ao lado de mais nove pinturas de Visconti: *Leitura, Distração, Lavadeiras, Bananeiras* e cinco *Paisagens*.

Muito provavelmente, como conseqüência do prestígio alcançado no Salão de Paris, desde então, *No Verão* passa a fazer parte do acervo da Pinacoteca da ENBA; e do MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES do Rio de Janeiro (MNBA), a partir da criação do mesmo em 1937. Na Ficha Técnica da obra, arquivada na Seção de Pintura Brasileira do museu, consta apenas, “adquirida em 1894”, sem nenhuma indicação do preço ou forma de aquisição.

Terminado seu estágio na Europa, Visconti realizou uma mostra de sua produção, fruto daquele período, à qual chamou EXPOSIÇÃO E. VISCONTI DE PINTURA E ARTE DECORATIVA, inaugurada em maio de 1901, na ENBA, e que se tornou a terceira ocasião em que *NO VERÃO* participou de uma exposição.

Após a morte do pintor, foi organizada pelo MNBA, e inaugurada em novembro de 1949, a EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELYSEU D'ANGELO VISCONTI,

uma grande mostra de seu trabalho, que reuniu um total de 269 obras, de propriedade da família, de colecionadores particulares e de instituições públicas; e que ocupou nove salas em uma grande área daquelas galerias. No catálogo desta retrospectiva, a pintura *No Verão* está registrada sob o número 23, e em seguida ao seu nome, consta entre parênteses: *as duas irmãs*.

Em 1968, é editado o catálogo VISCONTI NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, focalizando a vida do pintor e sua obra no museu. O fato de estarem já esgotadas as edições dos dois catálogos publicados anteriormente pelo MNBA, os das retrospectivas de 1949 e 1967, é a razão para esta nova publicação. Nela, estão listadas as 24 obras de Visconti pertencentes ao museu naquela data, e a pintura *No Verão* aparece sob o número de inventário 3430 e, em seguida ao nome da tela, entre parêntesis, não mais, *as duas irmãs*, mas sim, *duas meninas na cama*.

Esta expressão resume de forma sumária o tema da pintura. A ela eu acrescentaria apenas: *nuas*. E é justamente aí que reside a grande singularidade da obra e, muito provavelmente, seu pioneirismo. **Quem pode apontar uma pintura a óleo sobre tela, anterior a ela, com exatamente este tema: *duas meninas nuas na cama*?**

Após a grande retrospectiva de 1949, podemos citar ainda as seguintes exposições das quais a obra participou:

1962 set. PINTURA BRASILEIRA: DE FRANZ POST A ELISEU VISCONTI, prédio da Reitoria da Universidade de Minas Gerais; dez. 17º SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, em sala especial dedicada a Visconti, na Universidade do Paraná;

1963 1º semestre, exposta junto ao acervo do MUSEU DE ARTE DO PARANÁ;

1984 nov. TRADIÇÃO E RUPTURA – SÍNTESE DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, promovida pela FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO;

1991 dez. a mar. 1992. O DESEJO NA ACADEMIA, na PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO;

1995 nov. EXPOSIÇÃO TESOUROS DO PATRIMÔNIO, no Primeiro Encontro de Cultura Brasileira, em Brasília; dez. no CENTRO CULTURAL DA ABOLIÇÃO, em Fortaleza; e jan. 1996, na PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO;
2000 de abr. a set. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO - BRASIL 500 ANOS, no Parque Ibirapuera, São Paulo, no módulo ARTE DO SÉCULO XIX; de out. a jan. 2001, MOSTRA DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;
2001 mai. 30 MESTRES DA PINTURA NO BRASIL, no MASP.

Hoje, a obra se encontra na última sala da GALERIA DOS SÉCULOS XVII, XVIII e XIX, no terceiro pavimento do MNBA. Nesta sala, inteiramente dedicada ao pintor brasileiro de origem italiana, *NO VERÃO* se encontra acompanhada por outros nus de Visconti, inclusive os dois mais famosos: *Gioventù* (1898) e *Oréadas* (1899); por um dos muitos auto-retratos do pintor, o de 1910 e pelos dois retratos mais elogiados pela crítica: o de *Nicolina Vaz de Assis* (1905) e o de *Gonzaga Duque* (c. 1910); além de um busto de Eliseu Visconti, bronze que Zaco Paraná (1884-1961) realizou em 1931.

Embora a tela *NO VERÃO* não seja, dentre as obras de Visconti, uma das que mais têm estado presentes em publicações, ela tem sido reproduzida em vários livros, como: *História da Pintura no Brasil*, de José Maria Dos Reis Júnior, 1944, p. 294; *Eliseu Visconti e seu Tempo*, de Frederico Barata, também 1944, p. 39; *Mestres da Pintura no Brasil*, de Francisco Acquarone, provavelmente de 1949, p. 179; *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, de José Roberto Teixeira Leite, 1988, p. 529; *Visconti; Bonadei*, 1993, p. 25; nos catálogos do MNBA, como os de 1979, p. 103, e o de 1985, p. 370; catálogos de exposições, como o da *Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna. O Século XX*, 2000, p. 66/67; e o de *30 Mestres da Pintura no Brasil*, 2001, p. 107; e em alguns periódicos, como a revista *IstoÉ Senhor*, nº 1163, 15 jan. 1992, p. 63.

Duas publicações se destacam, porém, neste conjunto: o catálogo da exposição *O desejo na Academia*, 1991 onde, além de figurar na página 36, a pintura também ilustra toda a capa; e uma publicação estrangeira de Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-sècle cultura*, 1986, p. 155. Estas duas não deixam dúvida sobre a interpretação que fazem da obra, como representação erótica. Na exposição, a pintura foi selecionada para o módulo *O Gabinete* que segundo o catálogo:

*refere-se àquela produção de imagens eróticas mais perversas, ou determinadas por um impulso que as desvia do objetivo proposto. Foram colecionadas por aficcionados e amateurs que as contemplavam na intimidade de alcovas e gabinetes. Trata-se, claramente, de obras onde a pulsão do desejo aponta para uma transgressão, abrindo um hiato na formulação da obra e suscitando uma alteração no observador. Imagens que transpiram desejo, instauram uma nova ordem e radicalizam o olhar.*⁵

A julgar pela história da obra, ela não deveria ter sido exposta neste módulo, pois nunca foi contemplada na intimidade de alcovas e gabinetes. Ao contrário, já nasceu para os grandes salões (o de Paris e o do Rio) e, no mesmo ano, passou a fazer parte do acervo de uma pinacoteca. Sendo assim, deveria ter feito parte do módulo *O Erotismo Institucionalizado*, que reuniu obras “onde o erotismo era permitido porque ocultava-se sob a categoria de ‘estético’ ou ‘artístico’”⁶. Porém, o caráter inovador do tema definiu a colocação da tela na mostra.

No livro de Dijkstra, a análise não é feita apenas no conjunto, mas especificamente se referindo à pintura de Visconti, podemos ler: “*Surely it not just the debilitating summer heat that gave these youngsters their air of*

⁵ PINACOTECA, *O Desejo na Academia 1847-1916*. São Paulo: PW, 1991, p. 20.

⁶ Idem, ibidem.

contented exhaustion."⁷ Este comentário se encontra no capítulo The Lesbian Glass, que trata da iconografia das tendências femininas auto-eróticas e lésbicas, que começou a aparecer na última metade do século XIX.

Este livro cita, como primeira pintura a óleo sobre tela, que representa mais explicitamente este tema, a obra *Le Sommeil* (1866) de *Gustave Courbet*. É interessante fazer uma comparação de *NO VERÃO* com esta tela, pois ela é citada também por outros autores como pioneira no assunto.⁸



***Le Sommeil*, de Gustave Courbet, 1866**

Ela sim, foi uma verdadeira obra de gabinete, encomendada a Courbet, por Khalil Bey, que é citado, em alguns textos, como um turco libidinoso, e em outros, um ilustre colecionador. Ele possuía também em sua coleção, o *Bain turc* (1863) de Ingres, porém, mostra toda a extensão do seu voyeurismo, ao comissionar Courbet da representação em *close* do púbis feminino, que este intitulou *L'origine du monde* (1866). Esta pintura ficava protegida por uma

⁷ BRAM DIJKSTRA, *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, 1986, p. 156.

⁸ Por exemplo, por Monica Bohm-Duchen, em *Le Nu (Grands Thèmes)*, 1992, p. 40. No entanto, durante o XXII Colóquio, tomei conhecimento de uma obra do pintor argentino Prilidiano Pueyrredon (1823-1870) chamada *La Siesta*, que retrata também duas mulheres totalmente nuas e à vontade numa cama. Embora não esteja datada, a pintura tem a indicação do ano de 1865 como época de sua criação, por Patrícia Laura Giunta, no catálogo do pintor, das Ediciones Banco Velox, de 1999, página 80.

cortina verde, que o “proprietário da obra erguia de vez em quando perante os mais íntimos visitantes do seu gabinete” .⁹

Em *Le sommeil*, os corpos das duas mulheres, já maduras, estão dispostos de forma a atender justamente à expectativa de quem encomendou o quadro, permitindo que o espectador-proprietário tenha uma visão direta das partes que mais lhe interessam. Em *NO VERÃO*, ao contrário, os corpos das duas meninas ficam parcialmente escondidos, principalmente os contornos mais íntimos. O corpo da companheira, o travesseiro e a grade da cama fazem o jogo revelar e ocultar, em parceria com o escorço.

Courbet usa uma fórmula bastante utilizada na representação de duas mulheres: o contraste entre a loira e a morena, mais forte no que se refere aos cabelos, e mais sutil no que se refere à cor das peles. Este recurso, no entanto, não seduz Visconti. As duas meninas na sua composição têm a mesma cor de cabelos e pele, e apenas aparentam ter uma pequena diferença de idade.

A questão do olhar é outro ponto interessante. Observando todas as pinturas catalogadas em *L'Opera completa di Gustave Courbet. Classici dell'Arte*, de 1985, nota-se que, da vasta produção do pintor, podemos contar trinta e oito nus femininos, incluindo estudos e variações. Dentre estes, em apenas três as mulheres dirigem seu olhar para o espectador (o que representa uma quebra da tradição do nu feminino) e nestas há um ar de provocação quase agressiva. Nos outros nus, as banhistas olham para a água ou umas para as outras; e nas muitas representações do sono, elas dormem ou, de olhos fechados, olham para dentro de si mesmas, como as duas de *Le sommeil*. Em *NO VERÃO*, uma das meninas parece dormir profundamente, enquanto a outra fita o observador, mas neste olhar não há nada de agressivo. Ao contrário, suas pálpebras pesadas parecem expressar não o sono, como o querem alguns dos comentadores da obra, mas uma profunda sensação de

⁹ GEORGES DUBY, *Imagens da Mulher*, 1992, 22.

prazer e satisfação, que, igualmente, a sua companheira consegue expressar mesmo com seus olhos fechados.

A cena de Visconti é de uma naturalidade tão profunda que, invariavelmente, provoca uma sensação de inquietude no observador mais atento, como descreve Ana Maria T. Cavalcanti:

Os modelos são surpreendidos em sua espontaneidade, como se ninguém os observasse. Deitados, eles parecem deixar-se invadir por um doce torpor. (...)

*Temos a impressão de termos ultrapassado uma porta proibida e invadido sua intimidade como se, abrindo uma porta por acaso, tivéssemos surpreendido esta cena que não nos era destinada.*¹⁰

A cena de Courbet, no entanto, é toda disposta de forma cuidadosamente estudada, para atingir tanto os objetivos de quem a comissionou como os de quem a executou. Até os diversos objetos e jóias que aparecem na cena, cada um deles tem sua carga de simbolismo, e nenhum está ali por acaso. Prova disto é que temos apenas uma taça, e não duas, como seria natural.

Se fizermos um levantamento cuidadoso do que cada um dos objetos significa, podemos notar a presença de dois conjuntos de signos que se repetem. Um deles, caracterizado por pares de opostos que se complementam, atuam ao mesmo tempo, e com igual força como: revelado/oculto, visível/invisível, material/imaterial, profano/sagrado, corpo/alma, vaidade lasciva/pureza moral. O outro grupo, que se estabelece em uma única direção bem definida, está todo ligado à essência feminina: ao princípio Yin, à vida, alegria, beleza, abundância, poder criativo, continente e ao conhecimento de uma forma bastante ampla, abrangendo o esotérico, a verdade, o estado primordial...

Visconti, ao contrário, nenhum objeto acrescenta em sua obra, além dos que fazem parte integrante da cena. A dicotomia expressa por estes elementos - a brancura e maciez dos lençóis e travesseiros onde elas repousam, e a dureza e frieza do gradil da cama onde as jovens estão firmemente ancoradas - pode trazer várias significações. As mais óbvias se referem ao carinho materno em confronto com a disciplina paterna, e à pureza da inocência em contraste com o desejo que ela pode provocar, ou com as agruras do amadurecimento.

Nem mais um enfeite, nem mais um acessório distraem a atenção do observador, a não ser o arremate arredondado e brilhante da barra vertical do gradil da cama, à esquerda das meninas, que traz o tom mais explicitamente erótico da cena. Nas próprias meninas, podemos ver apenas a fita verde nos cabelos de uma e o pequeno brinco na orelha da outra. Esta simplicidade faz a obra ainda mais poderosa, pois ela se faz profundamente expressiva, apesar da economia de elementos.

NO VERÃO foi inclusive citada por Mário Pedrosa como exemplo de uma característica que ele observa na primeira fase do pintor: “Nas suas primeiras obras, antes de travar conhecimento com os florentinos do *quattrocento*, os fundos de sua composição eram nulos.”¹¹ No entanto, da mesma época, podemos notar nas academias que Visconti enviou para o Brasil, como parte de suas obrigações como bolsista (hoje, acervo do Museu Dom João VI), que em várias delas o fundo é bastante detalhado. Isso nos leva a crer que a falta de elementos acessórios na composição tenha sido proposital.

Outra diferença, que é bom lembrar, entre as duas obras é a das dimensões. *Le Sommeil* mede 135 cm de altura por 200 cm de comprimento, e *NO VERÃO*, quase 60 cm por pouco mais de 80 cm.

¹⁰ ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI. *Les Artistes Bresiliens et “Les Prix de voyage en Europe” a la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de Doutorado, 1999, p. 214, 216.

¹¹ MÁRIO PEDROSA. *In: Catálogo da Exposição Retrospectiva de Visconti*, na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

Existem porém, alguns pontos em comum entre as obras. O primeiro é que em nenhuma delas vemos qualquer sombra de mensagem moralista, o que era comum em composições de temas mais ousados daquela época, como se pode observar, de forma extremada, na tela *Más allá del pecado*¹², de Julio Romero de Torres (1874-1930). Além do título, é também muito eloqüente a cena representada atrás das duas mulheres: a expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

Nas duas telas em questão, não se vê qualquer forma de caricatura estigmatizando as mulheres. E, mais ainda, nenhum dos pintores usou dos artifícios muito comuns nestes casos, apesar da ousadia e ineditismo do tema. Nenhum dos mestres mascarou o verdadeiro assunto da composição, através de alegorias, temas mitológicos, bíblicos, históricos e literários, ou descreveu cenas distantes, num Oriente estranho aos padrões ocidentais.

E apesar disso, ambas as obras receberam de suas sociedades outros títulos, que remetem a estes artifícios. Encontramos *Le Sommeil* também referida como *Paresse et Luxure* ou *Les amies*; e *NO VERÃO* carrega, por vezes, também o título *As duas irmãs*.

A comparação desta pintura de Visconti com seus outros nus, assim como também, com os de outros pintores brasileiros, poderá nos levar a entender como uma obra, que tratou de um tema, tão ousado e inusitado para a sua época, de forma tão franca, embora com certa sutileza, foi aceita de imediato, sem nenhuma reserva. Não sofreu nenhum tipo de represália ou censura, como aconteceu a uma pintura de Manoel Santiago (1897-1987), discípulo de Visconti, chamada *Sesta Tropical*, que foi excluída do Salão de 1925, acusada de ser uma obra imoral.¹³ Esta pintura, que representa um nu infantil ao lado de dois nus femininos e mais dois personagens vestidos, foi primeiramente aceita e depois rejeitada. No mesmo salão, porém, de autoria do

¹² Reproduzida no livro *El Desnudo en Arte* de Emiliano M. AGUILERA, 1932, p. 146.

¹³ *O Salão de Bellas Artes*. In: *Ilustração Brasileira*, ano VI, nº 61, set. 1925, e a reprodução da obra in: ano VII, nº 70, jun. 1926.

mesmo pintor, figurou *Flor de Igarapé*, um nu adolescente numa pose que expressa total entrega.

Principalmente em se tratando de um assunto tão polêmico, que ainda está na pauta do dia, a pedofilia, é extraordinário o fato de Visconti ser uma unanimidade na admiração de sua habilidade em tratar o tema adolescência. O que nos facilita este trabalho é o fato de várias obras terem sido publicadas, nos últimos dez anos, sobre a arte erótica. Num destes livros, porém, depois de ter dedicado um capítulo especial a cada uma das particularidades do erotismo, o autor, em suas últimas linhas, admite:

Se por exemplo examinarmos um tema a que eu me neguei deliberadamente a dar espaço neste livro, o do erotismo infantil, (...) Todo o tema da sexualidade infantil faz com que uma grande parte do público contemporâneo se sinta intensamente ameaçado.¹⁴

O estudo comparativo da representação das relações íntimas entre duas mulheres e do nu adolescente, na iconografia ocidental, trará ainda bastante luz sobre o caso singular desta extraordinária pintura de Visconti, que é *NO VERÃO*.

BIBLIOGRAFIA

ACQUARONE, Francisco e QUEIROZ VIEIRA, A. [1942]. *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 7^o fascículo.

ACQUARONE, Francisco. s.d. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

_____. 1939. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mario.

AGUILERA, Emiliano M. © 1932. *El Desnudo en el Arte*. Barcelona/Madrid: Joaquín Gil.

BARATA, Frederico. 1944. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde.

¹⁴ EDWARD LUCIE-SMITH. *Ars Erotica*. 1988, p. 189.

BOHN-DUCHEN, Monica. © 1972. *Le Nu*. Paris: Reunion des Musees Nationaux/Zuemmer. (Grands Themes).

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de Doutorado. U. F. R. d'Histoire de l'Art et Arqueologie da Université Paris I – Pantheon Sorbonne. Orientação do doutor M. Eric Darragon. Paris, 1999.

CLÁUDIO, Ivan. "Pela lente do amor", in: *Isto É Senhor*, nº 1163. São Paulo, 15 jan. 1992.

COURTHION, Pierre (presentazione e apparati critici e filologici). © 1985. *L'Opera Completa di Gustave Courbet. Classici dell'Arte*. Biblioteca Universale delle Arti Figurative. Milano: Rizzoli Editore.

DIJKSTRA, Bram. © 1986. *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University.

DUBY, Georges (direção) & PERROT, Michelle (participação). © 1992. *Imagens da Mulher*. Trad. M. Manuela Marques da Silva. Porto: Afrontamento.

DUQUE, Gonzaga. 1929. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza.

LEITE, José Roberto Teixeira. 1988. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre.

LUCIE-SMITH, Edward. 1988. *Ars Erotica*. Trad. Jorge Baptista, Livros e Livros.

MATTOS, Adalberto. "O Salão de Bellas Artes", in: *Ilustração Brasileira*, Anno VI, nº 61, Rio de Janeiro, set. 1925.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. 1944. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, p. 293-305.

CATÁLOGOS (ordem cronológica):

Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti. Museu Nacional de Belas Artes e Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MNBA/MES, nov. 1949.

Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Dep. de Imprensa Nacional/Studio Gráfico Brasil, 1954.

Visconti no Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MEC/MNBA, 1968.

Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1985.

Tradição e Ruptura – síntese de arte e cultura brasileira. Fundação Bienal de São Paulo, nov. 1984 a jan. 1985.

O Desejo na Academia – 1847 - 1916. Pinacoteca de São Paulo, dez. 1991 a mar. 1992.

Visconti; Bonadei. São Paulo: Art, 1993.

Prilidiano Pueyrredon (1823-1870). Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 1999.

Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna. Nelson Aguilar, organizador/ Fundação Bienal de São Paulo. 23 abr. a 07 set. 2000. – São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

30 Mestres da Pintura no Brasil. Luiz Marques, Exposição e catálogo, São Paulo: MASP, 2001.