

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Eliseu Visconti, a história da arte no Brasil e o discurso crítico entre 1901 e 1967

Ana Maria Tavares Cavalcanti

UFRJ/ CBHA

Resumo

Mudanças significativas ocorreram no discurso crítico sobre Eliseu Visconti (1866-1944) entre 1901, ano de sua primeira exposição no Brasil após o período de estudos na Europa, e 1967, ano da exposição comemorativa do centenário de seu nascimento, no Museu Nacional de Belas Artes. O estudo comparativo desses textos sobre Visconti propicia a compreensão do caráter interpretativo presente na escrita da história da arte.

Palavras-chave

Eliseu Visconti – crítica de arte – historiografia da arte.

Résumé

Des changements significatifs sont survenus au discours critique à propos d'Eliseu Visconti (1866-1944) entre 1901, l'année de sa première exposition au Brésil après son séjour d'études en Europe, et 1967, quand l'exposition commémorative du centenaire de sa naissance eu lieu au *Museu Nacional de Belas Artes*. L'étude comparative de ces textes sur Visconti nous permet de percevoir le caractère interprétatif propre à l'écriture de l'histoire de l'art.

Mots-clés

Eliseu Visconti – critique d'art – historiographie de l'art.

Nossas reflexões a propósito do discurso crítico sobre a obra de Eliseu Visconti (1866-1944) enfocam o período que vai de 1901, ano da exposição que marca seu retorno ao Brasil após estudos na Europa, a 1967, ano da exposição comemorativa do centenário de seu nascimento. No entanto, para introduzir o debate, vejamos um texto posterior, exemplo de ponto de vista distanciado que nos ajudará a entender, por contraste, as estratégias das décadas anteriores. Trata-se de uma crítica de Gilda de Mello e Souza à tela *Minha família*, pintada por Visconti em 1909. Gilda a viu na exposição “Os Precursores até 1917” que reuniu obras de Arthur Timótheo da Costa, Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti no Museu Lasar Segall (em São Paulo) em 1974, e sobre ela escreveu:

(...) muitas vezes as tendências conflitantes coexistem na mesma obra [do pintor], ameaçando a sua unidade geral. Nesta mostra, duas telas pelo menos, parecem correr esse risco. A primeira é Na Família, quadro muito bonito que, à primeira vista, surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a colocação admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembram demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem para a futura, percebemos que a realização do rosto não é impressionista. O modelado se prende antes aos ensinamentos da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa. Eliseu não usou a pincelada partida, nem decompôs as cores, opondo as complementares; pintou segundo as regras tradicionais, limitando-se a estender por cima da tela já trabalhada, uma poalha de pontos coloridos, numa técnica que seria antes de Seurat. Estamos bem longe do crepitar incessante de luz, sombra e cor dos quadros de Monet ou da luminosidade epidérmica, porejada, dos quadros de Renoir.¹

De fato, nota-se a permanência do aprendizado acadêmico nesta pintura. Por baixo de um “véu” de pontos coloridos, vemos figuras modeladas em claro e escuro de acordo com os procedimentos tradicionais. Efeito semelhante se pode observar nas pinturas que Visconti realizou para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1908 e 1936. *A Dança das Horas*, fixada no teto da sala de espetáculos em 1908, *A Alegoria da Música*, instalada no foyer em 1916 e a pintura do novo friso sobre o proscênio, finalizada em 1936, são compostas por pequenas manchas inspiradas nas telas pontilhistas². Assim, Visconti adaptou o método pontilhista às decorações de grandes dimensões, e nisso estava em sintonia com a pintura decorativa em voga na França no início do século 20³.

Embora possamos perceber algumas diferenças, a unidade estilística se mantém nas pinturas do Theatro. É verdade que os “pontos” coloridos preenchem toda a superfície na *Dança das Horas*, como num mosaico que encobre o fundo, enquanto nas obras de 1916 e 1936, fica evidente que os pontos, mais es-

1 SOUZA, Gilda de Mello e. A arte brasileira já era moderna no final do século XX. Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório. Última Hora (Cultura crítica). São Paulo, 19/20 out. 1974, p. 16, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

2 CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *Arte e Ensaios* n.9. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002, pp. 46-57. Disponível em <http://sites.google.com/site/anacanti/periódicos2>

3 Para citar um exemplo, vale lembrar as decorações de Henri Martin (1860-1943) para o Capitólio de Toulouse. Visconti teve oportunidade de ver estas pinturas em Paris no *Salon des artistes français* em 1906.

parsos, foram acrescentados depois de pintadas as figuras. De todo modo, nota-se que o modelado do claro-escuro e o cuidado com a clareza do desenho estão presentes de 1908 a 1936, pois as figuras são sempre contornadas com uma linha de cor mais escura separando-as do fundo. Essas observações indicam que Visconti utilizou a técnica da fragmentação das pinceladas, não por aderir aos princípios do impressionismo, mas para alcançar o efeito iridescente, fresco e luminoso que lhe interessava para a decoração do teatro.

Mas voltemos ao quadro *Na Família*. Em 1949, ou seja, 25 anos antes da exposição no Museu Lasar Segall, ele fora exposto na grande retrospectiva de Visconti no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Então, como nos informa Mirian Nogueira Seraphim em sua tese de doutorado, *Na Família* recebeu o nome *A Rosa*⁴.

Esta exposição de 1949 reuniu 285 obras em 9 salas do Museu e foi a mais vasta retrospectiva de Visconti realizada até hoje. Ocasão excepcional para a contemplação das pinturas, possibilitou a Lygia Martins Costa, conservadora do MNBA, propor uma divisão da obra de Visconti em seis períodos que descreveu no catálogo da mostra. *A Rosa* foi localizada por Lygia no terceiro período ao qual chamou de “Transição do divisionismo ao realismo”. Situando-o entre 1909 e 1912, ela escreve:

(...) terminando a primeira encomenda para [a] decoração do Municipal em 1908 vem Visconti ao Brasil para instalá-la e tomar posse do cargo de professor da Escola de Belas Artes, para onde fôra nomeado. Vem um divisionista da França e é sob essa influência que executa seus primeiros trabalhos aqui. “A Rosa” de 1909, é quase que inteiramente nessa técnica.⁵

Lygia afirma neste mesmo texto que Visconti se aproximou do impressionismo e do divisionismo motivado pela realização das pinturas decorativas para o Theatro. De fato, isto se confirma na análise de sua produção. Lygia também observa que em sua trajetória artística, Visconti passa de um “estilo” a “outro”, retomando em seguida o anterior, sem uma sequência lógica que indicasse a adoção de uma nova concepção de pintura a cada etapa. Neste sentido, afirma que Visconti:

É o artista que não envelhece, espírito inquieto que concilia nas vésperas de morrer, aos 77 anos de idade, a “Revoada de Pombos”, do Patrimônio do Ministério de Educação e Saúde, com as “Três Marias” de propriedade da Viuva Visconti. E por mais afeitos que estejamos com as surpresas que os artistas não raro nos reservam, não podemos deixar de admirar gêmeos tão dissemelhantes. É o caso para se constatar e não para explicar.⁶

Não se encontram reproduções em cor das *Três Marias*, mas Lygia informa que o colorido desta pintura é sóbrio, composto por terras e lacas. “Sob o

4 SERAPHIM, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. (tese de doutorado) Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História (orientação do prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr), 2010, v.2, p.70.

5 COSTA, Lygia Martins. *Apreciação da Obra. Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti*. Museu Nacional de Belas Artes e Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MNBA/ MES, 1949, p.22.

6 Idem, ibidem, p.18.

fundo divisionista, (...), essas tonalidades sérias adquiriram grande luminosidade dourada junto à tez morena das cabeças largamente manchadas”⁷, diz ela. Nota-se aqui um retorno à palheta de terras que caracterizava uma pintura anterior, sobretudo quando comparada à “moderna” e clara *Revoada de Pombos*. Essa mesma interpretação aparece em texto de Herman Lima no *Diário de Notícias*, em janeiro de 1950: “O grande pesquisador [Visconti] encerraria com essa obra [*As Três Marias*] sua gloriosa trajetória terrena, mas o que se deu ao mesmo tempo foi a mais impressionante volta ao passado”⁸.

É interessante perceber como os historiadores demonstraram surpresa com o retorno a estilo anterior, no último ano de vida do pintor. Este retorno contrariava a evolução lógica na direção de pinceladas mais soltas e cores mais claras. Possivelmente, a concepção desta linha evolutiva levou Lygia Martins Costa a situar *Revoada de Pombos* em 1944. No entanto, esta datação foi contestada por Mirian Seraphim que, na tese já mencionada, situa *Revoada* por volta de 1926, pois a tela aparece numa fotografia do ateliê de Visconti publicada em *O Jornal* de 11 de julho de 1926⁹. Sendo assim, o quadro mais “moderno” teria sido realizado quase 20 anos antes do “convencional” *As Três Marias*, e não em 1944 como imaginara Lygia Martins Costa.

Os primeiros autores que escreveram sobre Visconti também perceberam oscilações e experimentações em sua obra. Para mencionar texto mais antigo, vejamos o que Morales de los Rios escreveu sobre as telas apresentadas por Visconti em setembro de 1902 na 9a Exposição Geral das Belas Artes da ENBA:

[...] *Oreadas, Esperando a saída e Os novos* revelam duas tendencias diversas do artista: a primeira (*as Oreadas*) escolar e influenciada pelo meio europeu em que ella foi inspirada e a segunda (*Esperando e Os novos*) inspirada no nosso sol e nas suas reverberações; [...].¹⁰

Ou seja, fluidez e concomitância de estilos diversos foram constantes no trabalho de Visconti, e os que escreveram sobre sua obra frequentemente teceram comentários a este respeito.

Formado na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, Visconti completou seus estudos na Europa entre 1893 e 1900. Em 1901, críticos de arte brasileiros o identificaram aos pré-rafaelitas ingleses, ao francês Puvis de Chavannes, à “escola de arte decorativa moderna” e ao *Art Nouveau*.

Sua atuação ganhou visibilidade oficial nas primeiras décadas do século 20, como artista integrado à modernização da cidade do Rio de Janeiro, a partir da realização das pinturas decorativas para o Theatro Municipal, edifício emblemático da reforma da capital republicana, sonhada pela elite brasileira como “Paris nos trópicos”. Em 1915, suas decorações para o *foyer* do Theatro foram elogiadas pelas “sensações da melodia, do ritmo, da harmonia”¹¹, e sua

7 Idem, *ibidem*, p.26.

8 LIMA, Herman. A Retrospectiva de Elyseu Visconti. *Diário de Notícias*, quarta seção (Ideias Gerais). Rio de Janeiro, 1 jan. 1950, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

9 SERAPHIM, 2010, v.2, p.110.

10 MORALES DE LOS RIOS, A. Tagarellice Artística. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 3 set. 1902, p. 1 e 2.

11 Brasileiros em Paris. Decoração para o ‘foyer’ do Theatro Municipal, pelo pintor E. Visconti. 25 out

arte era admirada pela crítica e pelo público. Na década de 1920, Visconti foi mencionado em livros de história da arte no Brasil como artista consagrado e merecedor de todos os prêmios conferidos pela Escola de Belas Artes. Suas obras foram reproduzidas com destaque em periódicos, dentre os quais podemos citar a *Ilustração Brasileira*, em cujas páginas Adalberto de Mattos publicou artigos elogiosos, atribuindo a Visconti “o mais completo temperamento de artista entre os pintores vivos”¹².

Em 1924, comentando o Salão de Belas Artes, Mattos ressaltou a participação de Visconti, comparando-o a Baptista da Costa (1965-1926):

*Eliseu Visconti, como Baptista da Costa triumpho no actual Salão. A sua bagagem é forte, é emotiva e impressionante na sua nova maneira de interpretar os motivos abraçados. Na apparencia parece haver contradições nas nossas palavras, no julgamento do valor destes dois artistas (Visconti e Baptista), porém, tal não acontece; elles possuem apenas maneiras diferentes de interpretação, mas o fundo é o mesmo, o mesmíssimo, calcado na observancia impecavel do desenho. Visconti despreza, apenas aparentemente, o detalhe amado por Baptista; antes de conseguir o seu objetivo luminoso elle esmerilha, resolve com amor sagrado as mais insignificantes minucias do desenho.*¹³

Ressaltamos a ênfase dada por Adalberto de Mattos à “observância impecável” do desenho por parte de Visconti, cujo interesse pelos efeitos luminosos não resultara em desprezo à precisão dos detalhes. Em conformidade com este ponto de vista, outro artigo sobre o Salão de 1924 é ainda mais significativo. Trata-se de texto crítico de Mario da Silva do qual destacamos a seguinte passagem:

O sr. Eliseu Visconti é sempre o mesmo excellente artista. A sua actual preocupação, a julgar pelos trabalhos que expõe, é o estudo aprofundado da luz, estudo não academicamente entendido, como a palavra poderia fazer crêr, mas estudo artistico da luz; ou seja o aprofundar-se na realidade, sempre subjectivamente vista, e objectiva-a através a especial physionomia que o jogo das luzes lhe confere. Assim sendo, a verdadeira visão da realidade não permite ao artista o arbitrio pelo qual em beneficio da luz são todos os demais elementos desprezados. Tal arbitrio redundaria em visão unilateral, parcial, falha. Mister é que a luz illumine algo; não como acontece a muitos impressionistas que deixam fluctuando uma pura luz a illuminar objectos irreaes. A realidade do pintor é também luz, mas não somente luz, porque, nesse caso, não passaria de uma abstracção. Ao rijo temperamento artistico do sr. Visconti não podia fugir essa verdade e, assim, na sua actual preocupação, mantêm-se seguros os seus solidos dotes de desenho, que se desdobram em largas perspectivas, sem esquecer de construir o assumpto sobre o qual as luzes incidem. Vejam-se as telas “Santa Theresa” e, principalmente “Villa Rica, Copacabana”. Nada de frageis irisações: ao contrario, solidez, força. Respira-se bem,

1915. [Recorte de jornal conservado por Tobias Visconti. Infelizmente, o recorte não contém o nome do jornal ou o ano da edição. No entanto, como se sabe, Visconti retorna ao Rio de Janeiro em novembro de 1915, para instalar as pinturas no Theatro, logo o artigo só pode datar de 1915. Uma cronologia da vida artística de Visconti se encontra em http://www.eliseuvisconti.com.br/crono_vida_artistica.htm]

12 MATTOS, Adalberto. As nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*, Anno III, no 26, out 1922, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

13 MATTOS, Adalberto. O Salão de MCMXXIV. *Ilustração Brasileira*, Anno V, no 48, ago 1924, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

*deante dos seus quadros. A visão é larga e ao mesmo tempo rigorosa e clara.*¹⁴

Muito curiosa a observação sobre os “sólidos dotes de desenho” de Visconti e a “verdadeira visão da realidade” que não é somente a luz, mas também “o assunto sobre o qual as luzes incidem”. Respeitando esta verdade, Visconti teria escapado, segundo Mario da Silva, de uma visão falha de “muitos impressionistas que deixam flutuando uma pura luz a iluminar objetos irreais”. Vê-se que na década de 1920, embora registrando a aproximação com a pintura impressionista, autores ressaltaram a formação acadêmica de Visconti, seu domínio do desenho, seus laços com a tradição. Demonstraram, assim, uma posição cautelosa em relação às proposições modernistas. Ciosos das permanências, não pregaram atitudes revolucionárias.

Contudo, nas décadas de 1940 e 1950, há uma inflexão na escrita sobre Eliseu Visconti. Nestes anos marcados pelo antagonismo entre os defensores da tradição artística e os propagadores da arte abstrata no Brasil, firmou-se o discurso que faria de Visconti um precursor da arte moderna. Em 1944, Frederico Barata, em seu livro “Eliseu Visconti e seu tempo”, apresentou o artista como o primeiro impressionista brasileiro e o verdadeiro “marco divisório” entre o passado e o futuro da pintura nacional¹⁵. Era a deixa para a afirmação do caráter “revolucionário” de sua obra, interpretação que se fará presente em texto de Flávio de Aquino, ao comentar a retrospectiva de 1949:

*Visconti é, para nós, o precursor da arte dos nossos dias, o nosso mais legítimo representante de uma das mais importantes etapas da pintura contemporânea: o impressionismo. Trouxe-o da França ainda quente das discussões, vivo (...)*¹⁶.

Esta mesma posição, com nuances, vai marcar os textos do catálogo da sala especial dedicada a Visconti na II Bienal de São Paulo em 1954. Mario Pedrosa, por exemplo, afirma:

*O impressionismo é a revelação de sua verdadeira personalidade; a paleta aproxima-se da pureza do prisma solar, e ele pode, então, entregar-se aos cantos de tenor de seu colorido.*¹⁷

A mudança na maneira de apresentar Visconti a partir da década de 1940 prolonga-se até a década de 1960, pois no catálogo da Exposição de 1967 no MNBA, é ainda o tom vanguardista que predomina. Podemos citar, neste caso, uma passagem de autoria de José Paulo M. Fonseca:

Chego ao ponto de situar a importância da obra viscontiana em nossas artes plásticas: passa-

¹⁴ SILVA, Mario da. O salão de 1924 – A Pintura. *O Jornal* (Bellas Artes), Rio de Janeiro, 24 ago 1924, p. 3, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

¹⁵ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. 79.

¹⁶ AQUINO, Flávio de. Eliseu Visconti, *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), Rio de Janeiro, 27 nov., 1949.

¹⁷ *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Dep. de Imprensa Nacional / Studio Gráfico Brasil, 1954.

*mos a ter um pintor que estava em dia com a vanguarda européia, ou mais precisamente com certa vanguarda: aquela que prosseguia a perspectiva impressionista.*¹⁸

Os textos críticos dos catálogos de 1949, 1954 e 1967 parecem refletir uma necessidade de encaixar Visconti numa história da arte moderna de matriz europeia. O pintor viria preencher a lacuna de um elo “impressionista” na cadeia evolutiva da arte brasileira.

No entanto, como vimos, diversos aspectos da obra de Visconti escapam a esta interpretação. O artista não obedeceu a um caminho lógico que teria seu início numa pintura baseada em desenho preparatório e, pouco a pouco, teria chegado às manchas de cor. Em seu trabalho, variou a fatura num ir e vir contínuo. Além disso, mesmo em obras nas quais se aproxima do impressionismo, Visconti manteve a estrutura linear do desenho subjacente aos efeitos luminosos.

Enfim, perceber as mudanças na interpretação sobre a obra de Eliseu Visconti nos leva à seguinte questão: Até que ponto, os defensores de uma posição vanguardista, ao reforçar aspectos que validassem sua interpretação, e ignorando aspectos contraditórios, dificultaram o diálogo com as obras?

E avançando um pouco mais nesta ideia, em que medida a utilização de modelos preestabelecidos no discurso da história da arte é benéfica? Se é verdade que, como observa Gilda de Mello e Souza, o tão falado “impressionismo” de Visconti é muito diverso do impressionismo de Monet ou Renoir, isto não torna sua pintura “errada”. Equivocado, nos parece, é pensar que teria sido necessário fazer um impressionismo como o dos franceses, para que a pintura de Visconti tivesse valor. Devemos compreender suas realizações de forma plena, com suas contradições e conquistas, situadas entre França e Brasil, e entre os séculos 19 e 20.

¹⁸ FONSECA, José Paulo M. Visconti, Pintor Puro. In: *E. Visconti*. (Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento). Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Dep. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967, p. 17.



Minha família, 1909

Eliseu Visconti

o s/t - 100 x 79 cm

coleção particular

Também conhecido como: A Rosa / Na Família

fonte da imagem: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>



Revoada de Pombos, c. 1926

Eliseu Visconti
o s/t - 73 x 50 cm
acervo: MNBA - RJ
fotografia: Mirian Seraphim



Três Marias, 1944

Eliseu Visconti

o s/t - 65 x 51 cm

coleção particular

fonte: Frederico Barata, Eliseu Visconti e seu tempo