

## A fluidez do imaterial na pintura viscontiana

**Mirian N. Seraphim**, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Procurando-se relacionar a obra de Eliseu Visconti a um único e abrangente tema, nota-se que ela é sobretudo ligada ao cotidiano palpável. Estão incluídos aí os retratos, as paisagens, as cenas de gênero, e até mesmo suas academias. Mas também é possível, em menor escala, encontrar na pintura viscontiana representações do mundo espiritual, quer inseridas no universo católico, mitológico, alegórico ou místico. Elas podem ser pinçadas aqui e ali, em todos os períodos da sua carreira. São retratos de frades ou papa; representações de santos, anjos ou almas; cenas bíblicas, comungantes ou orantes. Nos painéis decorativos reinam as alegorias das Virtudes, das Artes, mas também da Lei. Encontram-se ainda aparições e sinais místicos ou oníricos. Mas a característica comum a toda essa manifestação do imaterial na pintura viscontiana é a fluidez, o movimento que as imagens sugerem.

**Palavras-chave:** Eliseu d'Angelo Visconti. Cotidiano palpável. Fluidez no imaterial.

\*

In order to relate the work of Eliseu Visconti to a single and embracing theme, it is noted that it is especially linked to the tangible everyday lives. Included are portraits, landscapes, gender scenes, and even their academies. But it is also possible, on a smaller scale, to find in viscontian painting representations of the spiritual world, whether inserted in the catholic, mythological, allegorical or mystical universe. They can be discovered here and there in all periods of his career. They are portraits of friars or pope; representations of saints, angels, or souls; biblical scenes, communing or prayer. In the decorative panels reign the allegories of the Virtues, of the Arts, but also of the Law. There are still apparitions and mystical or dreamlike signs. But the common characteristic to all this manifestation of the immaterial in the viscontian painting is the fluidity, the movement that the images suggest.

**Keywords:** Eliseu d'Angelo Visconti. Tangible everyday lives. Immaterial fluidity.

Eliseu Visconti foi considerado indeciso e contraditório por Gilda de Mello e Souza, que por ocasião da Exposição “Os Precursores”, em 1974, observou:

No entanto, apesar de excelente pintor, Eliseu não é um artista de personalidade muito definida. [...] Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora em sua pintura – o Pontilhismo, o Simbolismo, o linearismo art nouveau, o Prérafaelismo<sup>1</sup>.

Uma das obras que ela analisou para chegar a essa conclusão foi *Minha família*, chamada posteriormente *A rosa*, de 1909. Considerada pelos cronistas da época de sua primeira exibição como de composição exótica e feita própria, a pintura recebeu do *Jornal do Commercio* a observação: “A factura é ‘uma novidade’ só estranhavel para quem não souber que o Sr. Visconti não cessa de estudar, de investigar, de variar e multiplicar esforços para a conquista da sonhada perfeição”<sup>2</sup>.

Se as obras de Visconti refletem as tendências diversas que ele pesquisou e utilizou com extrema liberdade, adotando aquelas que se harmonizavam com seu temperamento, em seus temas, ao contrário, podemos observar constância e coerência. Caso se queira identificar a obra de Eliseu Visconti com um único e abrangente tema, diríamos que ela é sobretudo ligada ao cotidiano palpável.

Estão incluídos aí os retratos da família, individuais ou em grupos; dos amigos como Gonzaga Duque, Nicolina Vaz de Assis e Alberto Nepomuceno; colegas como o pintor Macedo ou o escultor Zacco Paraná; discípulos como Manoel Santiago e seu genro Henrique Cavalleiro; galeristas como José Vieitas e Jorge de Souza Freitas; historiadores do seu tempo como Luiz Edmundo; personalidades ligadas ao comissionamento oficial como Pereira Passos ou Manoel Cícero Peregrino<sup>3</sup>.

Suas paisagens são, via de regra, as do entorno de suas residências, quer no Rio de Janeiro, em Copacabana ou no andar abaixo de seu atelier na Mem de Sá; quer em Saint Hubert, nos arredores de Paris, onde fica ainda a residência da família de sua esposa Louise; ou em Teresópolis, refúgio de sua velhice. Suas paisagens têm frequentemente o horizonte muito alto, mostrando muito mais terra do que céu, e logo no início de sua carreira representou toscos barracos dos subúrbios e primeiras favelas cariocas.

As cenas de gênero retratam sempre o que há de mais próximo ao artista, tanto no tempo quanto no espaço, são a imagem do hoje de sua família e da circunvizinhança. As atividades, na sua maioria ao ar livre, são geralmente as lúdicas, com destaque para a leitura; ou de trabalho, em especial o das lavadeiras. Até a convalescência de um filho seu foi tema para um tríptico, mas as brincadeiras de crianças também estão sempre presentes.

Mesmo suas academias revelam o gosto pelo material; representam detalhadamente o ambiente das aulas de pintura, com seus cavaletes, telas e outros pintores ou modelos. De seus nus Visconti não exclui rugas, imperfeições e pelos pubianos. Seus retratos são de um

<sup>1</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. A arte brasileira já era moderna no final do século XX. *Última hora* (Cultura crítica). São Paulo, 19 e 20 out. 1974, p. 16.

<sup>2</sup> Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio* (Notas de Arte). Rio de Janeiro, 7 set. 1909, p. 7.

<sup>3</sup> Todas as obras aqui citadas podem ser encontradas no site oficial do pintor: [www.eliseuvisconti.com.br](http://www.eliseuvisconti.com.br).

realismo muitas vezes cruel, não evitando as sequelas de uma paralisia em seu próprio rosto (*Autorretrato* registrado com o código P022 em seu site oficial).

Contudo, também é possível, em menor escala, encontrar na pintura viscontiana representações do mundo imaterial, quer inseridas no universo religioso, mítico ou alegórico. São obras que tiveram influência do Simbolismo e do Pré-rafaelismo, sempre apreciadas pelos críticos, desde suas primeiras exposições, com poucas exceções.

Elas podem ser pinçadas aqui e ali, em todos os sete períodos da sua carreira artística. O primeiro deles, anterior ao prêmio de viagem, é o mais realista, tendo como única manifestação da temática católica, o retrato de um frade: *A leitura*, de 1891. No entanto, o foco está na compenetração piedosa do jovem, e a simplicidade do hábito e da sandália está em conformidade com o entorno, que representa um ambiente rústico, muito provavelmente ligado à vida no subúrbio, uma constante nesse primeiro período da carreira do pintor.

No período de seu aperfeiçoamento na Europa, entre 1893 e 1900, em contato com o Simbolismo, Visconti irá produzir suas primeiras obras que refletem a vida espiritual. Em 1895, expõe no *Salon* de Paris um tema muito em voga, o de uma celebração litúrgica que representa também um rito de passagem: o das *Comungantes*. Mas ainda, expressa menos um sentimento religioso, que a pureza e docilidade das jovens, o que se alinha à visão da mulher-menina, em contraponto com a mulher fatal, ambas as concepções muito presentes na arte da virada do século XIX para o XX.

Três anos mais tarde, apresenta no *Salon* a representação de um dos santos mais populares, e padroeiro da cidade do Rio de Janeiro: *A Recompensa de São Sebastião*. Mas na concepção de Visconti, o martírio se converte em outra coisa. Ana Cavalcanti, em sua tese de 1999<sup>4</sup>, já observou nessa cena, não a imagem religiosa, mas “a expressão do amor passional do homem, feliz prisioneiro de seus sentimentos, que se entrega à mulher amada, adorada como um anjo benevolente que alivia todo sofrimento”. Mais recentemente, essa pintura foi objeto da dissertação de mestrado<sup>5</sup> de Christian Fernandes. Ele notou, entre outros detalhes interessantes, a figura feminina que, à primeira vista identificada com um anjo, é na verdade, apenas a alegoria da Recompensa, pois, apesar de suas grandes asas, apresenta um dos seios à mostra, por seu vestido de uma alça só.

Um nu deste período recebeu o título de *Sonho místico* (1897), e nele realmente podemos observar além do simbolismo do lírio na mão da jovem, também uma névoa que envolve o ambiente, o qual é ao mesmo tempo externo e interno, aspectos representados pelo jardim em que a jovem se encontra e a janela que se abre para o céu. Considerando-se a linha diagonal que estrutura a composição, podemos perceber entre os dois triângulos, os binômios humanidade/natureza, material/volátil ou real/onírico.

---

<sup>4</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Bresiliens et “Les Prix de voyage en Europe” A la fin du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese (Doutorado) – U. F. R. d’Histoire de l’Art et Arqueologie, Pantheon Sorbonne, Université Paris I, Paris, 1999.

<sup>5</sup> FERNANDES, Christian Conceição. *Iteratividade intratextual na leitura de uma pintura fin-de-siècle brasileira: isotopias em Recompensa de São Sebastião (1898), de Eliseu Visconti*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.



Figura 1 - ELISEU VISCONTI. *A Recompensa de São Sebastião*, 1898. Óleo sobre tela; 218 x 133,9 cm; Acervo MNBA/RJ. Foto: Jaime Acioli, 2011.

Em grandes composições, Visconti experimentou cada um dos tipos da pintura de história. Além da religiosa, temos os esboços de um tema literário, que ele escolheu para cumprir com as obrigações de pensionista para os seus últimos anos de estágio: a *Saída da vida pecaminosa*, de 1896, inspirada numa cena da Divina Comédia. Dante e Virgílio dirigem-se para o alto e à esquerda, onde flutuam três figuras femininas, das quais emana um feixe de luz intensa em direção aos poetas. Na parte inferior, amontoam-se dezenas de nus em posições diversas, representando as almas em agonia.

Ainda neste segundo período, Visconti se aventura com um tema que não voltará a pintar, senão nos grandes painéis decorativos, encomendados para edifícios públicos. Da mitologia escolheu representar a música e o ritmo das *Oréadas* (1899). Seis ninfas dos bosques e dos montes dançam com um zagal, ao som de flauta e pandeiro, em movimentos circulares, acompanhados por pombas brancas em seu voo rasante. Um ano antes, Visconti criara sua obra mais reproduzida e famosa - *Gioventù*, chamada "a Gioconda brasileira",

desde Hugo Auler, em 1967, até Rafael Cardoso, em 2008, considerada por este último como uma alegoria da Pintura<sup>6</sup>, e por Luciano Migliaccio como um *pendant* para *Oréadas*:

O tema do movimento da dança como símbolo do ciclo da vida complementa a figura parada no instante, representando a efêmera mocidade. A ninfa menina parece sair um momento da roda das companheiras para contemplar, pensativa, o mistério passageiro da sua própria beleza. Mais um símbolo do aspecto narcisista e infecundo da adolescência que contrasta com o movimento alegre dos casais na dança e com o ritmo frenético dos pandeiros, representando o ciclo do tempo que traz consigo a morte e o renovar-se da vida. A roda das ninfas passa a ser mais uma imagem das tensões irresolúveis da alma entre a contemplação e a ação, entre o temor e a aceitação total do ritmo da existência.<sup>7</sup>

No final do seu período de estágio, para participar de um concurso realizado em comemoração ao quarto centenário do descobrimento do Brasil, Visconti realiza sua concepção deste evento histórico: *A Providência guia Cabral*. Criada no sentido vertical, bastante incomum para a representação de qualquer embarcação, a composição de Visconti mostra apenas partes da caravela, e entre elas, o azul profundo do mar. Mais importante que o próprio Cabral, a Providência, figura feminina e delicada, reina soberana acima dos três personagens masculinos. No mesmo tom quente da chama que carrega, seus cabelos e véu são agitados pelo vento marítimo. Para M. Izabel Branco Ribeiro:

A Providência é apresentada não como alusão religiosa, mas como força do destino e guia de heróis. Figura flamejante, ela flutua portando na mão direita uma tocha com a qual ilumina o caminho do navegador, tocando-lhe a cabeça com a mão esquerda a fim de inspirar-lhe os pensamentos. Sua personificação tem as mesmas feições da ninfa menina que dança em *Oréadas*, de 1899. Porém, se a ninfa é graça e fragilidade, a Providência é distanciamento e determinação<sup>8</sup>.

No período seguinte de sua carreira, entre 1901 e 1912, quando Visconti alterna sua estada entre Rio de Janeiro e Paris, as obras que fogem à representação do cotidiano palpável são os painéis decorativos que ele realiza para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e para a Biblioteca Nacional, além de algumas telas de cavalete protagonizadas por sua filha pré-adolescente, Yvonne.

Para o teto sobre a plateia do teatro, ele escolhe a *Dança das Horas*, que representa a passagem do dia: Duas figuras femininas com cabelos vermelhos e grandes asas coloridas simbolizam a Aurora, que com um beijo nas testas, desperta a Manhã; girando no sentido horário, as Horas transcorrem dançando aos pares, enquanto o fundo dourado se altera para o vermelho, e ao final ganha outros tons – verdes azuis e lilases, até que o Dia vai

<sup>6</sup> CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 124-131.

<sup>7</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Visconti e o Simbolismo. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (Org.) *Eliseu Visconti: A arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos, 2012, p. 230-231.

<sup>8</sup> RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Eliseu Visconti*. São Paulo: Folha de S. Paulo/ Itaú Cultural, 1913, p. 44 (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, 18).

morrendo nos braços da Noite; fecham o círculo as cintilantes estrelinhas do Cruzeiro do Sul. A pintura é realizada na técnica divisionista, cujo efeito de transparência, observado nos tecidos translúcidos, espalha-se por todo o painel oval, que circunda o grande lustre do teatro, e com ele reforça a sensação de transe, da eterna alternância entre o dia e a noite.



Figura 2 - ELISEU VISCONTI. *A Dança das Horas*, 1908. Óleo sobre tela; 218 x 133,9 cm; Theatro Municipal do Rio de Janeiro/RJ. Foto: Jaime Acioli, 2011.

O primitivo friso sobre o proscênio, realizado na mesma época, e que hoje se encontra por trás do friso atual, tinha como tema “A Poesia e o Amor afastando a Virtude do Vício”. Diversos querubins se espalham ao longo do friso, arrastando a Virtude desde o canto direito, onde o Vício é representado por um fauno de grandes chifres retorcidos, em direção ao canto oposto, onde se encontra a Poesia, que folheia um grande livro<sup>9</sup>.

O tema para o pano de boca, definido pela comissão construtora do teatro – *A influência das Artes sobre a Civilização* – foi desenvolvido pelo pintor numa profusão de centenas de figuras em desfile alegórico. No alto da imensa tela está a alegoria da Arte que, centralizada, abre braços e asas para influenciar o avanço da civilização. A multidão ao seu redor descreve uma espiral, seguindo pelo lado direito do observador, onde estão representados

<sup>9</sup> A única imagem completa que se tem desse friso, escondido há mais de setenta anos atrás do atual (também pintado por Visconti em 1934), é a fotografia em preto e branco reproduzida no livro *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, editado em 1913 (Rio de Janeiro: Photo/ Musso), com texto de João do Rio.

grandes nomes da literatura, música, teatro, escultura, pintura e alguns poucos governantes que favoreceram as artes, através dos séculos. Em primeiro plano, populares e bailarinas representam a atualidade na procissão, com a presença das personalidades brasileiras das mesmas áreas. Do lado esquerdo a Ciência e a Verdade estão na base de uma densa nuvem, que comporta ainda a Música instrumental e a coral. Todos seguem ao encontro da Arte, a grande homenageada.

Os dois painéis realizados por Visconti em 1910, têm também temas alegóricos, que foram escolhidos por Peregrino da Silva, Diretor Geral da Biblioteca Nacional: *O Progresso e Solidariedade Humana*. No primeiro, Visconti concebeu uma movimentação caótica de corpos angustiados no espaço, que se assemelha a uma luta, ressaltando o aspecto de competitividade agressiva que acompanha o progresso. No segundo, também chamado de *Instrução*, observa-se uma roda, harmoniosa e serena, de personagens que carregam diversos símbolos das Artes, da Sabedoria e da Justiça, enquanto uma figura feminina central, num plano mais alto, de braços abertos irradia ondas luminosas que se espalham para o alto.



Figura 3 - ELISEU VISCONTI. *Deveres*, c.1910. Óleo sobre tela; 59,5 x 79 cm; Coleção particular/RJ. Foto: Jaime Acioli, 2011.

Neste terceiro período, a mudança significativa pela qual passava sua filha Yvonne, aproximando-se da puberdade, inspira Visconti para a criação de quatro pinturas interessantíssimas. A primeira delas apresenta um elemento que transforma uma cena do cotidiano em uma obra essencialmente simbolista: é *Deveres*. A menina, sentada à mesa com tinteiro e pena à sua frente, lê um livro, provavelmente didático, que é atingido

diretamente por fortes feixes de luz, que incidem quase verticalmente sobre suas páginas, excluindo assim a possibilidade de terem sua origem no sol, atravessando alguma janela. Também, os traços paralelos que representam essa luz não se assemelham em nada a uma iluminação artificial, portanto, evidenciam a presença mística do saber.

Em seguida, o pintor apresenta uma segunda versão do tema do ritual católico, muito mais mística que a pintura *Comungantes*, de 1895. Sua *Primeira comunhão* é carregada de elementos simbólicos: a transparência do vestido usado por Yvonne, que parece fundir a jovem com a vegetação que a circunda, fazendo-a indissociável da natureza; o astro brilhante que emite seus raios de luz do alto da tela à direita, iluminando a figura em contraste com o fundo escuro; a representação das pequenas pombas, que estão presentes também em *Gioventù*, *Oréadas* e *A Providência guia Cabral*; entre outros.

Em *A crisálida*, também de c.1910, Visconti mostra na penumbra a menina que, como uma ninfa, sai do seu casulo em metamorfose, rodeada de borboletas coloridas que esvoaçam ao seu redor, por entre flores e à sombra das árvores, enquanto o mundo adulto é representado ao fundo, em plena luz, pelo grupo de casas e da imensidão do mar. Segundo Migliaccio, a crisálida é o “último símbolo da adolescência que desabrocha para entrar na vida”; e sobre a obra acrescenta:

Ali, Visconti parece ultrapassar as estilizações pré-rafaelitas dos primeiros anos parisienses para se entregar ao prazer da sensação visual transformada em sentimento pelo domínio extremado da cor, elemento construtivo da imagem e do espaço, como na pintura da fase mais tardia de Renoir. O modelo é uma figura familiar, a filha Yvonne, o que deixa o pintor mais livre para revelar no tema o próprio estado de alma<sup>10</sup>.

Outra pintura que simboliza as transformações da adolescência é *Primavera*, de c.1912, na qual Visconti inova não ambientando seu nu alegórico ao ar livre, como ditava a tradição acadêmica. Longos e lisos, os cabelos da menina envolvem suas mãos e braços, caem-lhe sobre os ombros e suas pontas chegam a tocar-lhe a coxa. Do alto pende um ramo de rosas; duas delas adornam sua cabeça, outra está aos seus pés; e várias pétalas espalham-se pelo chão; movimento que alude claramente à perda da inocência.

Há também, no final deste período, uma obra da qual temos notícias apenas pelos comentários publicados, bastante sugestivos, por sinal. Visconti participou da Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes, inaugurada em 12 de janeiro de 1913, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, com três delas, dentre elas, uma *Anunciação* que não foi ainda encontrada, nem mesmo em reproduções. Pelas páginas do jornal paulista *A Gazeta*, Julio César da Silva fala longamente sobre as obras de Visconti, desde o início usando de ironia e desdenhando a fama que o pintor já alcançara naquela época. Indignado com as experimentações do pintor, descreve desta maneira a pintura por nós desconhecida, que classifica ao final como uma tela absurda:

Na sua “Anunciação” vê-se uma rapariga, de idade, raça e côr incaracterísticas, cercada de uma paisagem que faria honra á

<sup>10</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Op. Cit., p. 236.

palheta de um Picasso, de um Flaming ou de outro qualquer futurista igualmente delirante. Entrouxada numas roupas côr de roxo perpetua, que nenhum mestre costureiro conseguiria imitar, por falta de contornos e linhas, a mulher tem também por toda a carnação uns laivos de roxo. As feições não se lhes percebem bem. Os olhos apenas fulguram, voltados para o céu, e iluminados pelos raios de uma estrella que brilha em cima. Essa estrella nem de longe se assemelha às estrellas que todo o mundo vê, á noite, no céu. É uma estrella convencional de cinco bicos, como a “étoile flamboyante” dos velhos engrimanços de magia e adoptada como symbolo pantacular nos tratados de sciencia occulta<sup>11</sup>.

Em seu período de Saint Hubert, entre 1913 e 1920, Visconti volta ao tema mitológico em mais uma decoração para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *A Música*, de 1916, painel central no teto do foyer, também considerada sua obra-prima, representa as Três Graças ao centro, as nove Musas tocando instrumentos musicais ao redor, e Apolo com sua flauta a um canto. Em todo o painel foi aplicada a técnica divisionista, em profusão de cores, fazendo a luz fluir em todas as direções. Os dois painéis laterais simbolizam a Inspiração poética e a musical, sendo o primeiro uma representação do encontro de Dante com Beatriz, e o segundo a de marinheiros seduzidos pelo canto das sereias.

No final desse quarto período, Visconti pinta *Vitória de Samotrácia*. A tristeza e o sofrimento são sentimentos raríssimos nas obras de Visconti, mas, terminada a Primeira Guerra Mundial, ele representa a Esperança, através da aparição da Vitória alada, que emana da tela sobre o cavalete. A esposa de Visconti, Louise cobre os olhos com um lenço nas mãos, enquanto seus filhos mais velhos a apoiam. Ao lado do cavalete, alheio à comoção de seus familiares, o mais novo dos irmãos, Afonso, absorto em sua pintura, está alheio aos horrores e à saudade, expressos pelo restante da família. O tom escuro do grupo de pessoas e móveis contrasta fortemente com a parte superior da composição; a luz que entra pela vidraça, bate em cheio no peito da Vitória de Samotrácia e de suas asas, que se tingem com mil reflexos multicolores. A Esperança é inocência, luz e cores, uma promessa de reconstrução para o pós-guerra.

No quinto período de sua carreira, já consagrado e fixado no Rio de Janeiro, Visconti recebe mais duas encomendas oficiais. Em 1923, realiza o tríptico *Deveres da Cidade*, para o vestibulo do Palácio Pedro Ernesto. Ao centro reina a figura da Cidade, sentada em seu trono, auxiliada pela Legislação, de pé ao seu lado. Ainda no painel central estão representadas alegoricamente as Artes e diversas atividades humanas, com destaque para a Assistência Social. Nos painéis laterais são homenageadas duas figuras históricas, de importância para a capital federal naquele momento: Pereira Passos e Osvaldo Cruz, ambos recebendo a inspiração de figuras femininas aladas.

Essas figuras são uma constante nos painéis decorativos de Visconti, aparecendo inclusive na *Alegoria à Lei Orçamentária*, de 1913. Bem que o pintor tentou introduzir uma dessas figuras também naquele encomendado para o Palácio Tiradentes, tendo ela grande

---

<sup>11</sup> SILVA, Julio César da. Segunda Exposição Brasileira de Bellas Artes. Algumas impressões. *A Gazeta*, São Paulo, 20 jan. 1913, p. 1.

presença, presidindo a cerimônia, no primeiro esboço apresentado: *Posse de Deodoro da Fonseca*, de 1925, com destaque para a Bandeira Brasileira estendida sobre a mesa. No entanto, este não foi aprovado, também pela presença de mulheres na assistência e, diante dele, nos parece totalmente sem vida o painel monocromático com os retratos de todos os constituintes de 1891, finalmente aprovado e realizado oficialmente.



Figura 4 - ELISEU VISCONTI. *Vitória de Samotrácia*, 1919. Óleo sobre tela; 180,9 x 118 cm; Acervo MNBA/RJ. Foto: Jaime Acioli, 2011.

Em 1926, Visconti expõe no Rio, com o título *Piedade*, uma pintura que conhecemos apenas por reproduções em preto e branco, e foi exposta em São Paulo, em 1934, como *Prece*. Assim como o tema da doença interessa a Visconti, sempre no viés da convalescença, a debilidade física é retratada no sentido da esperança, simbolizada pela fé religiosa, abordada aqui com enorme veemência, pelo menino que, de mãos postas, joga a cabeça para trás e dirige o olhar para os céus. A muleta e o terço em suas mãos definem e acentuam o tema da composição.



Figura 5 - ELISEU VISCONTI. *Ilusões perdidas*, c.1933. Óleo sobre tela; 160 x 100 cm; Coleção particular. Foto: Sergio Guerini, 2011.

O sexto período da carreira de Visconti compreende os anos de 1929 a 1936, e nele o pintor realiza seu grande autorretrato simbolista, intitulado originalmente *Inspiração*, e que acabou sendo conhecido como *Ilusões perdidas*. O pintor usa a névoa que sai de sua palheta, com as formas femininas nuas que povoaram suas mais famosas obras simbolistas, para expressar as saudades dos bons tempos. A expressão do seu rosto emoldurado pelos cabelos e barbas brancas é de puro êxtase: de olhos fechados revive a emoção de pintar *Oréadas*, *Recompensa de São Sebastião*, e os painéis do Theatro Municipal.

No último período de sua carreira, Visconti desfruta de todo o seu prestígio, vivendo cada vez mais no paraíso que é por ele considerada sua casa de campo em Teresópolis. É quando retoma uma última vez ao tema religioso no retrato do papa Leão XIII. Apesar da presença de vários símbolos católicos como a cúpula da Basílica e a joia em forma cruz, o fato que motivou a criação do retrato foi o 50º aniversário, em maio de 1941, da encíclica que debatia as condições das classes trabalhadoras. O fecho de luz retorna aqui em forma de cruz e ilumina as palavras “Leo XIII; Rerum Novarum”, apontadas pelo pontífice.

Com a maturidade, Visconti se sente cada vez mais livre para se aprofundar na representação do imaterial. Além do seu autorretrato, a obra de maior inspiração onírica é uma representação do seu paraíso particular e da companheira de toda a sua vida, realizada em seus últimos anos de vida. Em *Evocação de Louise*, ele reduz a vista de seu jardim em Teresópolis aos seus elementos essenciais: as flores vermelhas e o portão azul, emoldurados pelo imponente morro ao fundo. Nesta paisagem de sonho, surge a cabeça de Louise que flutua a um canto, perfeitamente integrada à natureza, como sua própria emanação. Sobre ela, Migliaccio testemunha:

Nessa pintura, Visconti aproxima-se dos resultados dos artistas simbolistas mais radicais como Gauguin, pela presença simultânea de diversas imagens e tempos mentais, ou Odilon Redon, em que a própria matéria pictórica da tela sugere de maneira ambígua outras figuras. [...] Esse valor exemplar da experiência pictórica, entendida como momento lírico, ao lado da música e da poesia, talvez seja a herança mais significativa da poética simbolista que ele soube transmitir para a cultura moderna brasileira<sup>12</sup>.

Na pintura viscontiana a manifestação do imaterial vai se introduzindo aos poucos, timidamente no início, ganhando força e liberdade com o passar dos anos. Mas sua característica constante é a fluidez, o movimento que as imagens sugerem, através, principalmente, das transparências, dos tecidos e cabelos ao vento, fachos de luz, voo de borboletas e pássaros, danças circulares, figuras aladas e cores em tons e matizes diluídos. São representações do etéreo que se tornam apreensíveis sensorialmente, graças à maestria do pintor.

---

<sup>12</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Op. Cit., p. 236.



Figura 6 - ELISEU VISCONTI. *Evocação de Louise*, c.1940. Óleo sobre tela; 76 x 63 cm; Coleção particular. Foto: Rômulo Fialdini, 1993.